ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

MÉMOIRES DE LA CLASSE DES BEAUX-ARTS
Collection in-8 - 2e série, T. XVI - Fascicule 1 - 1989
Exemplaire hors commerce

Image donnée
Image reçue

par
Philippe Roberts-Jones

BRUXELLES - PALAIS DES ACADÉMIES
Image donnée
Image reçue
Image donnée
Image reçue

par

Philippe Roberts-Jones
Un recueil de textes est-il l’indice d’une satisfaction, une preuve de narcissisme ? Certes pas. Les préfaces et articles, écrits au hasard des demandes, les communications et discours, qui répondent à des circonstances ponctuelles, sont les étapes d’un parcours qui se dessine lorsque les actes cessent d’être fragmentés. On a souvent noté, par ailleurs, que ces groupements peuvent donner à leurs composantes une autre dimension, ce qui va de soi, mais aussi leur réelle perspective.

Sans concertation volontaire, sans relecture dans la foulée du quotidien, les choses s’écrivent et sont lourdes en fait d’un acquis, dont la conscience n’est ni entière, ni précise, tout comme elles se nourrissent aux sédiments des chemins. Mises bout à bout, elles peuvent donner naissance à une certaine vision, témoigner d’une exigence, comme un parti pris des heures et de l’art, dès lors d’un certain mode de voir et d’exister.


La création, donc la vie, ne se distingue que par des apparences. L’image peut revêtir l’infinité des formes ; donnée comme reçue, elle existera toujours, unique et différente, selon l’état du dialogue. Elle porte en elle comme elle porte à être ; elle est contenu, elle est incitation, l’un ou l’autre, l’un et l’autre. Sa richesse est fonction du rapport entre le dire et la chose dite, au-delà de l’étincellement de surface, dans la chair vive du vécu, éveillant des échos à travers les chaînes du sensible et de la réflexion. L’image comme le poème sont choc et support également. La « rencontre fortuite » ou la technique ne sont pas seules, la surprise naît de soi au contact d’autrui.

1988
BEAUX-ARTS
IMAGE DONNÉE,
IMAGE RÉCUÉE

Si l'œuvre d'art naît d'un accord, elle ne s'accomplit que dans l'échange.

Il ne s'agit pas ici de définir, mais de questionner les divers liens qui se nouent. En premier lieu, l'adéquation entre la charge émotive que ressent l'artiste et le langage qui lui permet de l'exprimer de manière originale ; l'accord entre le contenu et la forme peut donner jour à une œuvre dotée d'un pouvoir d'existence. Ce nouvel objet ne sera pas pour autant un exemple d'équilibre, il sera image de douceur, de calme ou de volupté, de force, de douleur ou de révolte, selon la nécessité qui a fondé sa conception. L'histoire apprend, par ailleurs, que l'émotion et le langage s'unissent de multiples manières, à dose variable, suivant que le cri l'emporte sur le style ou que la formulation domine l'élan. Diversité donc de la réalité artistique et de ses aspects, richesse inépuisable des potentialités de création et impossibilité, en conséquence, d'établir des critères absolus de jugements. La notion de beauté, on le sait, varie dans le temps et l'espace ; elle est d'ailleurs stérile puisqu'elle fige l'objet qu'elle qualifie sous un certain angle de vue.

Si l'œuvre d'art existe, l'artiste s'est déchargé en elle de son désir et tout pourrait s'arrêter là, pour autant que le créateur soit une sorte de Robinson Crusoé et que Vendredi soit insensible, ce qui est peu probable, si l'on en croit Michel Tournier. L'œuvre d'art est donc présente, elle peut avoir été conçue en fonction d'un culte ou d'un édifice, en réponse à une demande, elle peut être aussi la conséquence du seul besoin de créer. Dans la première hypothèse, elle sera donc vue ; dans la seconde, il y aura toujours quelqu'un pour l'apercevoir si, par hasard, par timidité ou vanité extrême, l'artiste n'obéissait pas au simple réflexe de la montrer. Voici donc l'œuvre d'art plongée dans la
vie, à la rencontre du regard des autres, à la recherche d'un accomplissement qui naîtra, à son tour, de l'intensité des échanges qu'elle va nouer avec autrui.

L'artiste est-il conscient de l'impact que provoquera son œuvre sur le public ? Certains s'en préoccupent, d'autres se laissent aller à leurs seules pulsions. Ainsi trois peintres : Matisse, Vlaminck et Braque, tous trois français, appartenant à la même génération, ayant milité à un moment de leur vie dans la même aventure plastique — le Fauvisme — auront cependant trois conceptions distinctes du rôle qu'ils assignent à l'art. « Je veux, dira Henri Matisse, un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète ni ne trouble ; je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos » (1), et dans sa célèbre Nature morte aux poissons rouges de 1911, toute une symphonie de couleurs et de formes naît et se développe, comme une pleine respiration, autour de quatre notes d'un vermillon intense et joyeux.

« À la base de l'art, déclare par contre Maurice de Vlaminck, il y a l'instinct » et dès lors il « s'efforce de peindre avec son cœur et ses reins, sans se préoccuper du style » (2). Son œuvre agresse le spectateur par ses tonalités fortes, lui impose la vibration de la touche, la déformation expressive d'un Paysage aux arbres rouges (1906), par exemple, devenu le miroir du tempérament d'un artiste pour qui peindre est, essentiellement, « un exutoire, un abcès de fixation » (3). Georges Braque, quant à lui, propose cette phrase lapidaire : « l'Art est fait pour troubler, la Science rassure » (4) et son Grand Nu de 1907-1908, à mi-chemin entre Fauvisme et Cubisme, s'il émeut par la sensualité évidente du sujet, provoque aussi le regard par son rythme formel et par le mystère de ses plages chromatiques, dont les jeux sensibles créent les notions d'espace et de volume.

Matisse cherche à œuvrer en fonction du spectateur et lui offre la quiétude ; Vlaminck, sans autre souci que lui-même, se

---

livre et s'expose ; Braque, entre la règle et l'émotion, cherche à créer l'éveil. Si les préoccupations des artistes sont divergentes quant aux mobiles et au but qui les animent ou qu'ils poursuivent, les œuvres traduisent cette diversité, mais ces différences de base n'impliquent en rien une hiérarchie de valeur esthétique et ne conditionnent nullement la naissance d'un chef-d'œuvre.

En art comme ailleurs, on ne fait pas de la bonne peinture avec de bons sentiments ; de même, l'unique affirmation du fantasme individuel n'est pas le gage du génie. Quant au public, quelle sera son approche de l'œuvre d'art ? La question est aussi complexe du côté spectateur qu'elle l'est au départ de l'artiste. Il n'y a pas un public, mais des publics, et il serait présomptueux de vouloir les différencier et les analyser, de l'amateur au néophyte, du curieux à l'indifférent.

À titre d'exemple, voyons deux types au niveau des initiés ou de ceux qui passent pour tels. Pierre Bruegel l'Ancien, vers 1565, propose, dans Le peintre et l'amateur, un certain état des relations. La curiosité anime le visage de l'amateur, l'œil interroge, la bouche est entrouverte ; le personnage, au second plan, observe par dessus l'épaule du peintre, il s'efforce de comprendre, il est humble, il désire participer à une émotion artistique. L'artiste à son chevalet domine l'image, comme il estime régner dans son œuvre. Il crée et permet à d'autres de voir et ceux-ci lui en savent gré (fig. 1).

Honoré Daumier, en 1855, montre M. Prudhomme visitant les ateliers ; le sujet est identique à celui du dessin de Bruegel, mais l'ordre des facteurs et le rôle des protagonistes sont profondément modifiés. L'amateur, solide et campé devant l'œuvre qu'il regarde, les mains derrière le dos, droit, portant avec majesté son ventre comme un symbole d'autorité, incarne l'assurance ; et l'on pressent qu'il ne fera pas de commentaires, mais qu'il rendra un décret sans appel. Le visage, vu de profil, fermé sur lui-même par la courbe du front et du nez et que rejoint un menton en galoche, souligne que M. Prudhomme n'admet que les valeurs de la classe qu'il représente, les règles a priori d'un monde clos, créé par lui et pour lui. Le peintre se tient, comme il se doit, au second plan, à distance respectueuse. Cette raillerie de l'esthétique bourgeoise du XIXe siècle, illustre à merveille la volonté de celle-ci d'avoir, selon l'expression
Fig. 1. — Pierre Bruegel l'Ancien, *Le peintre et l'amateur* (ca 1565). Plume. Vienne, Albertina. (Copyright ACL, Bruxelles.)
d’André Malraux, « un art à son usage » (1). L’opposition entre les images de Bruegel et de Daumier est révélatrice, cependant, et selon l’adage, la vertu est au milieu (fig. 2).

Si l’artiste donne à voir, il est important que le public apprenne à regarder. La formation ou l’information du spectateur, quel qu’il soit, est fondamentale et nombreux sont les moyens qui existent aujourd’hui, de l’école au musée — bien que négligés encore au niveau de l’éducation —, de même la diversité des techniques peut répondre à chaque besoin particulier, de l’audio-visuel à la conférence classique. Classique, en effet, puisqu’au XVIIe siècle déjà, Louis XIV avait conçu, pour mieux faire goûter l’harmonie de ses parcs, une « Manière de montrer les jardins de Versailles ».

L’approche de l’œuvre d’art, nécessaire et enrichissante, n’est cependant pas aussi simple qu’on le croit généralement, si l’on veut assouplir la sensibilité et non imposer une manière de voir. Il faut concilier, à la fois, l’éducation de l’œil et le regard sans prédévention. La connaissance, limitée aux seules qualités acquises, risque, en effet, d’entraver l’évolution de la sensibilité, de la rendre imperméable aux tempêtes de l’émotion souvent si fécondes ; tout comme l’ingénuité risque de faire prendre pour un grand amour ce qui n’est qu’un discours habile. Il y a, bien sûr, des prédispositions et des incompatibilités, tous les individus ne sont pas destinés à devenir des amateurs d’art. S’il faut offrir un maximum d’encouragement — la fréquentation des œuvres pouvant être source de plaisir — il ne faut pas imposer une présence qui n’est pas souhaitée, la culture de masse ne sera que monotone ou concentrationnaire ; ne transformons pas l’émotion esthétique en un réflexe pavlovien, laissons, en connaissance de cause, à la sensibilité ses choix et à l’intelligence ses penchants.

Parmi les divers publics existants ou potentiels, le corps médical m’a toujours paru comporter une proportion d’amateurs plus élevée que d’autres groupes sociaux. Est-ce l’habitude d’une démarche qui examine des symptômes et débouche sur un diagnostic ? Sans doute peut-on objecter que le médecin, que certains médecins tout au moins, seront tentés de regarder un malade à travers les lunettes de leur spécialité. Mais l’important

Fig. 2. Honoré Daumier, *M. Prudhomme visitant les ateliers* (1855). Lithographie.
c'est de regarder, et de comprendre pourquoi il y a vie ou non. La leçon d'anatomie est l'occasion pour Rembrandt d'un chef-d'œuvre, elle est pour ceux qui écoutent le professeur Tulp l'occasion d'apprendre tous les rouages qui permettent à l'individu d'exister, mais la vie se traduit, ici, dans l'expression de ceux qui regardent.

L'œuvre d'art n'est pas un cadavre ; si elle l'était, elle ne serait plus qu'un témoin d'académie et aucun regard ne pourrait la ressusciter. Ceci n'implique pas que l'œuvre d'art ignore les périodes d'occultation, voire d'éclipse totale. Le Symbolisme, qui vit aujourd'hui un regain d'intérêt, en fournirait s'il le fallait la preuve. La mode et, plus en profondeur, les composantes d'une époque agissent sur la sensibilité du regard et agencent ainsi les épisodes de l'histoire des œuvres ; je ne puis souscrire aux réflexions de Julien Gracq, selon lesquelles le tableau est toujours une archive, « une mémorisation exaltée et arrêtée » et qu'« il figure invariablement un terminus » (6). Si l'œuvre d'art peut se charger, au contraire, me semble-t-il, de nouvelles jeunesse, en s'ouvrant au sens propre du terme, à un autre regard, à une autre manière d'être perçue, c'est qu'elle possède en elle cette possibilité d'une autre lecture, d'un autre point de vue, ignoré sans doute du peintre lui-même.

L'artiste bouleverse souvent le goût de son temps par sa vision originale, déroutante, scandaleuse ou sacrilège. La Mort de la Vierge du Caravage est refusée par la fabrique d'église de Santa Maria della Scala du Trastevere qui l'avait cependant commandée, mais son audace séduit, par contre, un autre peintre génial lui aussi, Rubens, et agira sur la formation de ce maître. Le public ici dit non, l'artiste dit oui ; un jalon s'impose qui vient orienter l'histoire de la peinture pendant près de deux siècles, en fait jusqu'au Néo-classicisme, qui donne raison à celui qui crée sur celui qui juge. Le XIXe siècle connaîtra, de même, plusieurs ruptures : Courbet, Manet, les impressionnistes... et jusqu'à l'art contemporain qui érigerà, presque en système, une esthétique de la rupture. Le couple art-public mène, de la sorte, une existence agitée, et source de nombreux divorces.

Quels sont les lieux de ces affrontements et de ces concilia-

tions, de ces haines et de ces retrouvailles ? Le musée est celui qui offre au public le plus de certitude parce qu’il est considéré comme lieu de consécration et de permanence. Il éveille parfois de la crainte et, pour certains, le sentiment d’effraction dans un monde étranger, impression qui se dissipe dès que le chemin est pris, dès que l’on parle le même langage. Lieu donc, où il faut trouver ses habitudes, renouer avec ses amis au travers de la multitude, retrouver ses passions.

Ainsi, au Louvre, je ne puis y pénétrer sans présenter mes hommages à la Marquise de la Solana de Francisco Goya. Je ne suis pas seul, Giacometti s’exclame : « Quelle merveille ! [...] c’est aussi peu coloré que Mantegna, et pourtant comme c’est éclatant ! »(7). Sam Francis renchérit : « Espace énorme et aérien »(8), Miró murmure : « Simple comme un lavis chinois »(9), et devant ce chef-d’œuvre espagnol, l’un évoque le Quattrocento italien, l’autre peut-être les wide-open spaces du nouveau continent, un autre encore le tracé d’une civilisation lointaine.

La Marquise est cependant moins courtisée que la Vénus de Milo. Certes, ce marbre ne peut laisser indifférent et ce qu’il offre au regard n’est pas négligeable. Et pourtant, je ne puis m’empêcher de songer que, non loin de là, dans un isolement relatif, l’Héra de Samos affirme une présence autrement magistrale. « Elle contient un axe interne de silence, note le sculpteur Gilioli. Elle bouge et c’est une immobilité, une éternité. Elle crée autour d’elle un espace indéfinissable »(10) ; peut-être est-ce pour cela qu’elle tient à distance le touriste, le passant.

La Vénus de Milo, quant à elle, a cessé d’être une œuvre pour devenir un mythe, c’est-à-dire quelque chose de différent, une sorte de star à l’image d’une Marilyn Monroe que l’artiste américain Andy Warhol a diffusée de manière répétitive, comme un phénomène publicitaire. L’incompréhension réside donc, tout autant dans l’adulation que dans le rejet. La Vénus de Milo est belle, donc il faut l’admirer, le nu de Manet en 1863

(2) S. FRANCIS, in : Ibid., p. 82.
(3) J. MIRÒ, in : Ibid., p. 137.
(4) E. GILIOLI, La sculpture, s.l., 1968, p. 104.
était inconvenant, donc il fallait le refuser. Une vision a priori — le beau étant ce que l’on a décidé ou appris qu’il était — cette vision se retrouve ou non dans l’objet que l’on considère, et détermine le jugement que l’on porte sur la chose vue. La démarche est fausse qui impose, à autrui, le langage que l’on a choisi seul. La relation avec l’œuvre d’art n’est pas un monologue, ni, quoiqu’en pensent certains, un discours ; l’échange fécond implique le dialogue.

Odilon Redon précise, dans ce qui m’a toujours semblé être une définition admirable, « l’œuvre d’art est le ferment d’une émotion que l’artiste propose ». Tout est dit, tout est prêt pour l’accord et le partage. La porte est ouverte, la liberté grande, mais encore faut-il comprendre son propos. Redon en est conscient, il ajoute d’ailleurs : « L’œuvre d’art est le ferment d’une émotion que l’artiste propose. Le public en dispose ; mais il faut aimer » (11). C’est ici évidemment que tout se joue. On peut apprendre à vivre, à connaître les causes et les raisons des accidents quotidiens, à prévoir et apprécier les faits et gestes, les facts of life, les matières premières de nos jours et de nos nuits, mais comment démonter les ressorts du chef-d’œuvre et l’éventuelle fascination de son accueil ? Peut-être l’amour, le coup de foudre, est-il la conséquence d’une précipitation chimique, mais où, quand et pourquoi ?

Si l’œuvre est disponible et lourde d’appels contenus, encore faut-il qu’un passant en prenne conscience. Et il n’y a pas de formes d’appel privilégiées, sans doute certaines sont-elles plus familières que d’autres, mais dans leur apparence seulement. « La peinture, disait un artiste contemporain, ne change pas dans sa démarche essentielle ; c’est toujours une surface à couvrir de manière si intense qu’on y croit » (12). Figuratif ou abstrait, moderne ou ancien, couleur ou forme, sculpture ou dessin, l’attente et la disponibilité existent toujours, seules les affinités ou les habitudes peuvent orienter ou accélérer certaines rencontres.

C’est pourquoi, outre le musée, l’art se doit d’être davantage présent dans la formation des hommes, intégré dans le chemin de l’école et du travail, présent dans le quotidien pour acclima-

ter le regard, mais suffisamment intégré dans le lieu pour ne pas perturber, imposer, indisposer ; être un support et non un discours ou une leçon. Jo Delahaut, dans la station Montgomery du métro bruxellois, répond parfaitement à ce type de présence qui correspond d’ailleurs à sa philosophie profonde de l’art : « Je n’ai aucune velléité de convaincre. Je demande un temps d’arrêt, j’espère provoquer un déclic, je sollicite la participation d’un moment de détente, de laisser-aller, d’une errance intellectuelle, d’une dérive de l’esprit. Je ne forme ni n’informe : je suscite » (13).

On se trouve avec Jo Delahaut dans l’univers non figuratif des signes et des couleurs, et le public, dans son ensemble, toujours se méfie face au contemporain, s’il ne se referme pas comme une huître. Le non connu perturbe, on le sait, et davantage l’adulte que l’enfant, c’est-à-dire celui que des connaissances a priori rendent moins disponible.

Par sa diversité, l’art contemporain peut, à juste titre, inquiéter ; il est à l’image d’une époque, gagné par le fol engrenage de la consommation, gâté par l’éperdu besoin de la nouveauté à tout prix. Les tentatives se succèdent, les démarches se bousculent ; la critique, les initiés, et des musées mêmes brûlent aujourd’hui les tendances et les « ismes » qu’ils ont adorés hier. Le temporaire remplace le permanent, le blow up se substitue à la grandeur, la trouvaille à l’invention, le geste éclipse l’accomplissement. Ainsi Christo emballe-t-il pour quelques jours le musée de Berne, Tinguely invente-t-il une œuvre qui se détruit elle-même. Dérision peut-être, mais reflet réel de ce que le siècle accepte dans bien d’autres domaines, de la publicité à la politique. Évoquant la vie artistique contemporaine, la critique relevait récemment qu’elle « se devait dès lors de mettre en évidence un nouveau mouvement, comme un couturier lance une nouvelle collection » (14).

Dérision parfois, ambiguité souvent, l’art contemporain reste cependant témoin de son temps. Au-delà ou en deçà des fanfares bruyantes, des bateleurs et des illusionnistes — en fait de l’académisme d’aujourd’hui — un art ne cesse de se faire qui se

(13) J. DELAHAUT, Définitions d’une peinture, Louvain-la-Neuve, 1979, p. 52.

(14) D. ANADIE et A. PACQUEMENT, L’art aujourd’hui, in : L’Express, 7 février 1981, p. 84.
branche sur l’essentiel et l’humain. Parlant de Paul Klee, un peintre contemporain d’origine chinoise, Zao Wou-ki, disait avec une infinie sagesse : « Ce n’est pas tant la façon de peindre qui chez lui est moderne, que la façon de voir » (15). L’histoire de l’art ne serait-elle pas alors, en définitive, une histoire de voyeurs ?

Pérennité de l’art, renouvellement du regard, il suffit d’un petit bagage de connaissance, d’une ouverture d’esprit, de bonne volonté, d’instants libres, toutes notions saines mais rares en ces temps agités, pour que le propos des artistes éveille un coup d’œil, que des ferments agissent et, pour en revenir au couple œuvre d’art-public, ce ne sont pas des sermons qu’il faut mais de bons musées, ce ne sont pas des discours mais des lieux habités. La relation essentielle est la rencontre de l’œuvre, le tête à tête, l’abolition de la notice explicative, du mode d’emploi et du courant de la mode, des must et autres formes de snobisme, c’est le retour à l’amour de l’art, au support méditatif, à la joie du partage, à la nécessité de la confidence.

1982

LE RESPECT DE L'ŒUVRE D'ART

L'image est toute puissante et, de toutes les images, la visuelle a imposé son empire. Dans la vie quotidienne, tout n'est que sigle ou pictogramme, feu rouge ou vert. Ainsi le veulent l'urgence, l'automatisme du conditionnement, la consommation obligée qui, dans bien des cas, se transforme en boulimie.

Cette maladie, qui caractérise le présent, a contaminé l'œuvre d'art. Celle-ci, dont la nature fut toujours difficile à définir, se voit aujourd'hui inventoriée, analysée, décryptée, évaluée. Ce qui pourrait être un bienfait, voire un progrès — sa meilleure connaissance — débouche sur une hiérarchie de valeur, trop souvent vénale, et conduit, dès lors, à un usage dévoyé. Ce qui devrait éveiller le respect, aiguillonne en fait une curiosité mal définie, qui relève davantage du show business et du scandale que de la réflexion et de l'admiration.

Or, qu'est-ce qu'une œuvre d'art sinon l'expression d'une sensibilité à un moment de l'histoire? Comme tout témoignage humain, elle mérite donc le respect de l'écoute. L'intensité de la chose dite, son éventuelle universalité, sa possible pérennité sont des éléments dont on sait, cependant, à quel point ils varient au gré des civilisations. Les manifestations des arts dits primitifs ne furent, avant ce siècle, que des objets d'ethnographie, des curiosités de Wunderkammer. Il fallut que l'art moderne leur découvrît des vertus expressives, une force de synthèse ou une beauté sauvage, pour que ces témoins changent, fort heureusement, de statut et que le musée leur ouvre ses portes.

Qui dit musée pense aujourd'hui conservation, étude et éventuelle restauration. Certes, je simplifie, mais acceptons l'idée comme hypothèse de travail. Le respect de l'œuvre d'art est-il assuré pour autant? Non, la connaissance n'implique pas la sagesse. Nos ancêtres et leurs images, depuis près de deux mille ans, en furent souvent victimes. Pour respecter, autant faut-il
refrénner les élans de la passion que combattre l'indifférence. Une certaine forme d'amour est nécessaire ; l'objet doit être apprécié pour sa spécificité réelle, et non pour l'esprit qu'on desire lui trouver ou qu'on lui refuse.

Le public au sens large — il n'est pas question ici du connaissance — aura, de l’œuvre d’art, la vision que son créateur ou son détenteur veulent bien lui en donner et, de plus, ce que les médias voudront bien en faire, de la critique à la télévision, en passant par le professeur, le spécialiste, la publicité et la mode. Le public, lui aussi, est respectable, il est relativement innocent, et s'il a des apriorismes, celui de rejeter l’art abstrait par exemple, il est tout aussi facilement berné. D’où l’importance des intermédiaires.

Je ne mentionnerai pas ici l’artiste, puisqu’il ne s’agit pas d’étudier le phénomène de la création mais bien l’objet qui en résulte, quoique l’œuvre puisse se limiter aujourd’hui à n’être qu’un geste, une attitude, une appropriation, une simple démarche. Mais c’est, là, une autre histoire... Je ne dirai rien des galeries, ni du commerce d’art, quoi que leur rôle soit loin d’être négligeable.

L’homme de l’art, qu’il soit historien, conservateur ou restaurateur, doit être un homme de science et de sensibilité. Ces deux caractéristiques, ces deux qualités, ne se conjuguent pas si fréquemment. Non seulement elles doivent coexister, encore faut-il qu’elles cohabitent de manière équilibrée, sans que l’une domine l’autre, tout en exerçant un contrôle réciproque.

Le spécialiste est souvent prisonnier d’une théorie qu’il souhaite démontrer par les faits qu’il sollicite, tout comme il peut être conditionné, dans le jugement qu’il porte, par la nostalgie des images qu’il a connues. La possibilité de reconsidérer une opinion est d’autant plus nécessaire que des éléments objectifs remplacent, aujourd’hui, les seuls critères stylistiques ou esthétiques qui régnaient autrefois.

Les procédés physico-chimiques, de la luminescence à la dendrochronologie, par exemple, permettent de meilleures approches, provoquent des révisions en profondeur, mais ne sont pas, pour autant, des armes absolues. Ils combattent l’erreur, mais ne doivent pas se croire bocca della verità. Si l’étude se voit sérieusement affinée, elle ne garantit pas l’irréfutable. L’appréciation des résultats ne devient positive, tout comme l’intelli-
gence des données, que si le jugement est gouverné par une sensibilité accordée à l'objet de l'étude. L'idéal de la vérité scientifique fait place, de plus en plus et dans tous les domaines, à une philosophie des approximations successives.

La conservation de l'œuvre d'art, qui est la marque fondamentale du respect que l'on porte à celle-ci, éveille, par ailleurs, un plus grand nombre de questions que le profane ne pourrait croire. Le problème connaît, sans doute, autant de réponses qu'il y a d'œuvres conservées. Si l'état est dangereux, s'il met en cause l'objet dans son intégrité, l'intervention s'impose. Le diagnostic du pourquoi de la maladie, ainsi que l'étude du remède, sont heureusement devenus plus subtils. La décision à prendre ne se limitera pas, pour un tableau, à la simple retouche, au rentoilage ou à la transposition, comme jadis. L'intervenant, le restaurateur au sens large, suit une méthode déterminée, au préalable, par un consensus qui réunit plusieurs avis, qui répond à diverses approches et à de nombreux contrôles. On ne peut plus admettre l'application d'une thérapeutique dont le praticien détiendrait, seul, la formule ou le secret. Des garanties scientifiques sont requises et l'on s'efforce aussi, chaque fois que la possibilité se présente, de choisir un processus réversible.

Le restaurateur contemporain, qui vise donc l'objectivité opératoire, ne doit pas, cependant, devenir prisonnier de la démarche en tant que telle et perdre le contact sensible avec l'œuvre dans sa totalité, dans sa fondamentale et essentielle originalité. Chaque œuvre d'art, digne de ce nom, est à la fois unique, différente et autre. Le phénomène de dégradation peut être le même, le remède semblable ; son application, par contre, doit être individualisée et ses effets seront peut-être distincts.

Dans le domaine de la restauration, faut-il le rappeler, il y a aussi des modes. Le phénomène en soi est discutable, les conséquences sont parfois dramatiques. Chacun a en mémoire, et encore sous les yeux, des restaurations abusives qui méritent le nom de récurage. Vous n'y connaissez rien, disaient ces téméraires, nous restituons l'œuvre dans son état initial, le reste est la crasse des siècles et l'intervention des autres. Quelle assurance, quelle prétention ! Comment croire à une restitution possible puisque les accidents du temps ont eu lieu ? La chirurgie esthétique ne rajeunit qu'en apparence, les fontaines de jouvence n'existent pas, hélas ! Comment retrouver l'œil de Titien, de
Rubens ou de Corot, considérant l'œuvre qu'ils viennent d'achever et dont ils savent, pour en avoir peut-être tenu compte, que le temps en modifiera les éclats et les nuances ?

Regarde-t-on aujourd'hui un Van der Weyden comme on le regardait au XVe siècle ? La vision d'un objet se modifie selon les époques ; une œuvre est toujours perçue autrement que par celui qui l'a conçue ou par ceux pour qui elle fut créée. L'œuvre d'art n'aurait-elle d'ailleurs qu'une seule vérité à offrir ? N'est-elle pas, au contraire, riche de ressources potentielles ? Ne varie-t-elle pas selon le temps et l'humeur ? La puissance du chef-d'œuvre réside dans la multiplicité de ses résonances. Personne ne peut prétendre connaître celle que l'auteur aurait particulièrement souhaitée, pas plus que ce dernier, heureusement, ne peut lui assigner de limites.

S'il fallait démontrer cette conviction, essentielle à mes yeux, la musique pourrait nous y aider. Si tel interprète allonge ou raccourcit de quelques minutes l'exécution d'une pièce musicale, c'est que telle est la volonté, bonne ou mauvaise, de son émotion et de sa vision de l'œuvre. Mais, en musique, la partition demeure et se prête, sans danger, à de telles modifications subjectives, spontanées ou dictées par la mode. Il n'en est pas de même pour l'œuvre plastique. Tel glacis arraché ne sera plus le même si on le rétablit. La Lettre d'amour de Vermeer, après restauration, n'est plus qu'une image de l'original. Et, pour rester aux Pays-Bas, où ces travaux sont de qualité, La Ronde de nuit, après traitement en 1946, est sans doute plus proche du tableau peint en 1642, mais ne peut être totalement le même puisque le format de l'œuvre fut modifié entre-temps. Il est illusoire de vouloir restituer.

A contrario, est-on plus heureux lorsqu'on reprend une œuvre pour n'en garder que les parties originales ? Souvent oui. La suppression des surpeints peut laisser apparaître une réalité plus éloquente, des ruines parfois plus émouvantes que l'image restaurée. Ainsi en fut-il de deux œuvres qui me sont chères au musée de Bruxelles : L'Adoration des Mages de Bruegel et le Calvaire de Bouts. Travail dangereux mais prudemment mené, étudié, et documenté par l'Institut royal du Patrimoine artistique en accord permanent avec la conservation des Musées, puis exécuté sous la responsabilité d'un restaurateur exemplaire, Albert Philippot ; le résultat est probant.
La dérestauration des frontons du temple d'Égine à Munich apporte-t-elle la même émotion ? La volonté d'une vérité historique domine, en l'occurrence, le dépouillement des ajouts. La démarche s'accorde à ce que l'on pourrait nommer l'esthétique contemporaine du fragment. Ce goût du fragment correspond, en effet, à une forme de sensibilité qui trouve ses correspondances jusque dans la littérature et la philosophie modernes. La restitution de Thorvaldsen était, certes, un parti-pris, une révision néo-classique et froide, et la reconstitution ne possédait pas la poésie que l'on peut éprouver au contact d'un morceau original.

Un fronton a cependant une autre réalité, une fonction décorative et narrative ; il obéit donc à une composition architectonique. Celle-ci a disparu totalement. Pour comprendre ces fragments, qui n'ont pas acquis pour autant une autonomie, mais qui restent disposés en fonction d'une ordonnance que l'on ne perçoit plus, il faut se référer au schéma reconstitutif que l'œuvre de Thorvaldsen avait figuré sans doute abusivement. Je cite cet exemple, non pour le décrier, mais pour rendre évident que la vérité archéologique peut être antithétique d'une vérité artistique. Le respect de l'œuvre d'art est un problème ouvert, sans théorie ou solution absolue, c'est une morale, une ligne de conduite qui doit analyser les cas de manière individuelle.

Les œuvres d'art ne peuvent quitter les lieux pour lesquels elles ont été conçues, affirme-t-on doctement. Certes, il y a là un respect initial. Mais lorsque les végétations envahissantes du Sud-est asiatique détruisent les sites, est-on aussi certain de cette conviction ? Les marbres du Parthénon existeraient-ils encore si Lord Elgin n'était pas passé par là ? On peut en douter, lorsque *La Danse* de Carpeaux est remplacée par une copie sur la façade de l'Opéra de Paris. Il faut, au contraire, féliciter tous les collectionneurs et archéologues du passé d'avoir eu, à leur manière et selon leur connaissance, un certain respect des œuvres d'art en les ayant retirées de l'oubli, en les sauvant de la dégradation ou d'une volontaire et systématique destruction.

L'oubli tout comme la mutilation sont moins à craindre de notre temps — sauf cataclysme bien sûr — quoiqu'un passé très proche nous rappelle la dénonciation de l'art dégénéré ou le culte absolu du réalisme socialiste. Mais d'autres formes de dégradation existent. Celle, entre autres, que favorise la civilisa-
tion de la consommaton, qui n’est pas le plus brillant fleuron de nos jours. Elle menace l’œuvre d’art très directement, par ce besoin de changer sans cesse les choses de place, de les faire voyager, au lieu de faire voyager le visiteur.

Si l’exposition des œuvres d’art peut être contrôlée, dans des lieux spécialement conçus à cet effet, les risques de dégradation sont limités pour autant que l’on applique rigoureusement les normes d’éclairement, d’hygrométrie et de sécurité. Les risques de vol ou de vandalisme échappent souvent à tout contrôle. Quoi qu’il en soit, les œuvres sont faites pour être vues et l’homme contemporain le souhaite, à juste titre. Le musée, lieu même de la conservation, voit ses fonctions se diversifier et son public décupler.

Les expositions temporaires sont une nécessité pour renouveler l’intérêt et aussi pour approfondir, par comparaison, la connaissance de la production d’un artiste ou d’une époque. De telles circonstances ne doivent pas être, cependant, la raison d’interventions hâtives ou excessives sur les œuvres, afin de les montrer au mieux de leur avantage. La question se pose devant certains tableaux, visiblement désaccordés ou trop évidemment propres.

Il faut s’abstenir d’organiser des expositions temporaires, et de mobiliser des œuvres, dans le seul but de créer des mouvements de foule, quelquefois même autour de thèmes fallacieux ou d’affiches trompeuses, pour le seul prestige de ceux qui les organisent. Il existe hélas, aujourd’hui, un peu partout dans le monde, des services d’État dont la seule raison d’être est celle-là. Au niveau de l’éducation et de l’information, essentielles à notre époque, l’exposition documentaire peut remplacer l’œuvre originale par de remarquables fac-similés ou des reproductions en couleur, d’une réelle qualité. Ce type d’initiative, qui connaît un franc succès, et non celui du snobisme, se doit d’être encouragé. Une dernière anecdote à ce propos : il y a un peu plus de vingt ans, organisant au musée de Bruxelles l’exposition Le siècle de Bruegel, j’avais demandé en prêt, à la Bibliothèque Royale de Belgique, un dessin naer’t leven attribué alors au maître. La veille de l’inauguration, en cours d’accrochage, l’œuvre retint mon attention. Quelque chose me troublait et je dus y regarder à deux fois pour constater que la feuille encadrée n’était pas l’original, mais un excellent fac-similé. Je n’accuse
pas la Bibliothèque Royale d’avoir cherché à me tromper, mais je me demande si, aujourd’hui, je n’aurais pas fermé les yeux au lieu d’exiger que l’on remplaçât la feuille ! 

L’œuvre d’art est fragile, elle est précieuse, elle est le meilleur témoignage des civilisations et des hommes, elle est le meilleur de nous-mêmes, elle requiert notre respect, c’est son droit absolu.
LA CARICATURE

La caricature ne se limite pas à une définition simple qui permettrait d’en cerner avec précision les caractères plastiques. Procédant d’une attitude de l’esprit qui consiste à modifier la réalité des choses afin d’obtenir un effet, elle met en œuvre des moyens variés. Lié en général à la notion de comique, le terme lui-même dérive de l’italien caricare qui signifie « charger ». Au sens strict, il s’agirait donc, dans le domaine du portrait, de l’accen­tuation ou de la déformation de certains traits physionomi­ques et, dans le domaine de la représentation d’un évênement ou d’une scène, de la mise en évidence de tel élément, de l’exa­gération de tel autre, qui permet au caricaturiste d’affirmer une prise de position. « Représentation grotesque de personnes, d’évênements qu’on veut ridiculiser », précise Littré. Il y a donc, à l’origine, une intention ; celle-ci devrait être parfaitement connue pour être appréciée ou interprétée de la même manière par tous. Mais, d’une part, l’aspect drolatique peut ne susciter qu’un effet passager, parce que trop étroitement lié à un fait limité dans le temps ; Baudelaire, l’un des premiers à s’intéresser au problème, distingue d’ailleurs « les caricaturistes historiques d’avec les caricaturistes artistiques, le comique fugitif d’avec le comique éternel » (').

D’autre part, s’il est admis qu’une caricature doit faire rire, cette relation de cause à effet est extrêmement subjective, varie d’individu à individu et même selon les humeurs d’un chacun. De plus, il se peut aussi que le but profond de l’œuvre ne soit pas d’amuser ; Daumier, par exemple, a laissé de nombreuses charges politiques, ayant trait à la monarchie de Juillet ou à la guerre de 1870, qui n’ont rien de divertissant. Le rire et la cari­cature, bien qu’intimement associés, ne sont pas néanmoins indissolublement unis. En revanche, on peut parfaitement con­

(*) Ch. BAUDELAIRE, Œuvres complètes (Pléiade), Paris, 1961, p. 1018.
cevoir un comique de situation, sans déformation proprement dite, mais obtenu par simple juxtaposition inattendue d'éléments, ou encore, faisant appel à des données insolites. Il n'est dès lors pas exclu de donner au terme caricature un sens suffisamment large pour qu'il englobe toute œuvre plastique, et le dessin en particulier, ayant pour but soit de faire rire par la déformation, la disposition ou la manière dont est présenté le sujet, soit d'affirmer une opinion, souvent d'ordre politique ou social, par l'accentuation ou la mise en évidence d'un des aspects du sujet, voire par l'intrusion d'un élément étranger à celui-ci, sans avoir pour autant, comme ultime but, de provoquer le rire. Cette conception de la caricature permet de ranger dans ce genre l'image satirique, le dessin humoristique ou amusant, aussi bien que la charge proprement dite.

Genre autonome ayant ses maîtres et leurs suiveurs, d'inégal talent, la caricature garde des attaches puissantes avec les autres formes d'art plastique, et les frontières sont difficiles à tracer. Où commence et où s'arrête la caricature chez un Toulouse-Lautrec, la charge et la déformation subjective chez nombre d'expressionnistes ? Née souvent de l'opposition entre la notion du beau et du laid, du noble ou du ridicule, la caricature tirait ses effets du jeu de ces contrastes. Ces critères esthétiques n'étant plus aujourd'hui ni tranchés ni absolus, elle peut être aussi proche, par moments, du fantastique ou de l'imaginaire que d'une représentation volontairement accentuée de la réalité. Au sens étymologique, relativement simple, de « charge » viennent s'ajouter des notions aussi divergentes que celles de caprice, grotesque, disparate, pamphlet ou non-sens. La caricature, largement comprise, puise ses arguments partout et se diversifie sans cesse, tout en faisant appel, d'autre part, à des types ou à des symboles conventionnels. Son champ d'action s'est également diversifié ; à partir de la déformation physionomique de l'individu, la caricature a porté son attention sur toutes les actions et les relations humaines et, du dessin de mœurs à la satire politique et à celle des arts eux-mêmes, par la simplification ou l'exagération, par l'invention ou la parodie, elle rend compte à sa manière des époques qu'elle décrit. La caricature, dès lors, non seulement reflète l'esprit du temps, mais témoigne aussi de ses passions et peut même, lorsque son action est concertée, agir sur les événements.
Il faut en effet considérer, outre la caricature en soi qui revêt souvent la gratuité d'un déroulement graphique de l'auteur, une caricature engagée qui se veut agressive en provoquant un rire grinçant ou en stigmatisant un fait. De même faut-il distinguer ceux qui l'ont pratiquée en amateur de ceux qui en ont fait une activité professionnelle. Si la caricature ne devient un genre spécifique qu'à partir du XVIIe siècle, nombreux furent les artistes qui se laissèrent aller à la satire ou à la déformation dans les siècles antérieurs, tant en Occident qu'en Extrême-Orient. Son développement en Europe est fonction des moyens techniques de reproduction — gravure, lithographie, cliché — et de diffusion. L'apparition du journal — et du journal satirique illustré en particulier vers 1830 — lui donne une audience et un rôle qui ne peuvent être mieux mesurés que par les restrictions apportées à sa liberté d'expression. La lutte entre la caricature et la censure fut un chapitre important du XIXe siècle français. Dans le domaine strictement artistique, le dessin caricatural, outre le fait qu'il fut pratiqué par les plus grands maîtres, a exercé une influence déterminante sur l'évolution de l'art par sa liberté d'expression, la franchise de son écriture ou l'originalité de ses compositions. La caricature n'apparaît d'ailleurs que dans les sociétés qui ont atteint un certain niveau d'évolution favorisant l'individualisme et l'introspection, et il ne faut pas confondre avec la caricature le sens de la déformation dans les civilisations primitives, qui ne vise qu'à souligner certaines caractéristiques de la chose représentée pour mieux la signifier, mais sans aucune intention comique.

Si des exemples de déformation, de caractérisation, d'animalisation et de parodie ont été relevés dès la plus haute Antiquité, dans l'art égyptien notamment, et si Aristophane et Aristote mentionnent un certain Pauson, peintre malveillant, il faut sans doute chercher dans la céramique grecque les premiers traits humoristiques réels dans des décors comprenant thèmes oriaques ou mythologiques et aspects de la vie quotidienne. L'influence du théâtre, comédie ou farce, est ici évidente tant par la reproduction de scènes proprement dites que par l'emprunt de personnages ou de masques. La période hellénistique perpétue ces emprunts, sous forme de statuettes de bronze ou d'argile, de même qu'elle amplifie l'effet comique qui naît du rapprochement entre l'homme et l'animal ou de la combinaison des
formes de l'un et de l'autre selon un genre dont l'initiateur serait le peintre Antiphilos dans ses grylli. Le thème des pyg-mées, êtres difformes dont les décorations pompéiennes montrent l'usage qu'en firent les Romains comme élément satirique dans des scènes journalières, trouve ses sources dans l'art hellénistique d'Alexandrie, qui oppose, au bord du Nil, ces frères individus à de graves dangers et fait preuve ainsi de son goût pour l'ironie des contrastes. Rome n'enrichit d'aucun apport original le vocabulaire existant qu'elle se borne le plus souvent à développer et adapter. Si certains aspects de la peinture témoignent de recherches naturalistes, son esprit se tourne davantage vers l'érotisme et l'obsénité. D'autre part, les graffiti offrent souvent des documents précieux sur une forme populaire et spontanée d'expression caricaturale.

La verve expressionniste du Moyen Âge, aussi bien dans les images sculptées que dans les enluminures, témoigne du sens de l'invention et de la déformation. Le thème de Satan, les diableries, les danses macabres, les scènes de l'Enfer ou du Jugement dernier se prêtent à des représentations destinées souvent à effrayer, mais aussi parfois à divertir. Les drôleries gothiques viennent unir la fantaisie au fantastique et à l'imaginaire tout en dénonçant la réalité par des épisodes saugrenus, des dictons populaires ou des parodies animales que Le Roman de Renart incarne parfaitement en littérature.

À l'origine du « monde renversé », illustré par Bruegel en 1559, ou de La Nef des Fous, publiée par Sébastien Brant en 1494, la satire médiévale vise la condition humaine bien plus qu'elle ne s'en prend à la physionomie de l'homme. Il faut pour cela attendre la Renaissance, son individualisme et sa liberté dans les recherches formelles. Léonard de Vinci (1452-1519) a dessiné une série de visages aux traits déformés pour lesquels nombre d'auteurs préfèrent le terme de caprice à celui de caricature parce que toute intention de raillerie en serait absente. De même, chez Hiéronymus Bosch (ca 1450-1516) les têtes repoussantes ou cruelles qui entourent le Christ, dans Le Portement de Croix par exemple, n'ont pas été conçues dans le but de faire rire, étant donné le caractère religieux du sujet, mais la volonté de « charge » n'en est pas moins très évidente (fig. 3). D'ailleurs, les déformations physionomiques, chez Vinci comme chez Bosch, dépassent sensiblement celles que l'on relève chez Pierre
Fig. 3. — Jérôme Bosch. *Le Portement de Croix*. Huile sur bois. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Bruegel (ca 1525-1569), cependant surnommé « le Drôle ». « Bien malin celui qui pourra dire où commence la caricature, où elle finit », s’exclamait Arsène Alexandre (2), dénonçant ainsi les vaines subtilités de certaines analyses. Le XVIe siècle voit aussi se développer des recherches maniéristes curieuses qui aboutissent aux figures grotesques de Christoph Jamnitzer, aux têtes composites d’Arcimboldo, aux paysages anthropomorphes attribués à Joos de Momper et aux assemblages de Giovanni B. Bracelli. D’autre part, il faut noter que, par le truchement de l’estampe, l’image s’est répandue, raillant les luttes politiques, l’Église et la Réforme, ou paraphrasant le génie de Rabelais par les bois gravés de François Desprez.

On s’accorde cependant à reconnaître que la notion de caricature proprement dite, suivant son étymologie italienne, naît dans le cercle bolonais des Carrache. Annibale (1560-1609) en serait l’initiateur, suivi par son frère Agostino (1557-1602, fig. 4), Guerchin, Dominiquin, Carlo Maratta et d’autres. Quant au Bernin (1598-1680), il passe du type à l’individu, précisant ainsi la portée du portrait-charge. Au XVIIe siècle, l’Italie domine l’art de la caricature et en donne la définition dès 1646 par Mosini ; en 1681, Baldinucci la précise encore. Le genre se prolonge avec succès au XVIIIe siècle grâce surtout à l’activité de Pier-Leone Ghezzi (1674-1755), de Giambattista Tiepolo (1696-1770) et de son fils Domenico. En France, deux noms sont à retenir : celui du Nancéien Jacques Callot (ca 1592-1635) et du Toulousain Raymond La Fage (1656-1690). En Hollande, Cornelis Dusart (1660-1701) pratique à la fois la satire de mœurs et la caricature contre Louis XIV ; Romeyn de Hooghe (1645-1708) mérite également d’être cité.

Après Rome (Ghezzi) et Venise (les Tiepolo, Zanetti), c’est vers l’Angleterre qu’il faut se tourner au XVIIIe siècle. Dès 1743, le graveur Arthur Pond publie un recueil de caricatures étrangères, témoignant ainsi du goût pour ce genre, mais William Hogarth (1697-1764) devait, par son génie propre, marquer profondément l’histoire de l’image satirique. Moraliste, attentif à la vie sociale, il stigmatise l’injustice ou l’avilissement par des charges violentes, qui se subdivisent parfois en plusieurs épisodes, tels Le Mariage à la mode et La Carrière d’un roué,

(2) A. Alexandre, L’art du rire et de la caricature, Paris, s.d., p. 3.
Fig. 4. — Augustin Currache. *Caricatures* (1594), détail.
Plume. Collection privée.
n'hésitant pas à faire appel aux sentiments de cruauté. C'est un caractère brutal, voire grossier, que trahit l'art violent de Thomas Rowlandson (1756-1827, fig. 5) et de James Gillray (1757-1815), dans leurs charges contre la France et Napoléon, et qui s'atténue quelque peu dans l'œuvre de George Cruikshank (1792-1878).

Si l'Angleterre publie en 1788 les Rules for Drawing Caricatures de Francis Grose, une édition française paraît dès les premières années du siècle suivant, âge d'or de la caricature, et dont la France sera précisément le centre le plus brillant. Certes, il ne faut pas oublier Goya dont les planches gravées des Caprices (1796-1798) et les dessins préparatoires comptent quelques chefs-d'œuvre de vision caricaturale. Mais c'est à partir du règne de Louis-Philippe, après les scènes de mœurs de Deburcourt, de Carle Vernet et les « grimaces » de Boilly, sortes d'illustrations de La Physiognomonie de Lavater, que se déchaîne en France un engouement pour le dessin satirique, orchestré par Charles Philipon (1800-1862), inventeur de la « poire », dont il souligne l'analogie avec le visage royal, et créateur du journal satirique illustré. Des générations de caricaturistes professionnels vont se succéder pendant tout le siècle, prospectant tous les domaines : politique, mœurs, portraits-charge, beaux-arts, faits divers, histoire en images, ancêtre du comic-strip. La figure d'Honoré Daumier (1808-1879) domine magistralement son temps. Il transforme la lithographie en un moyen d'expression génial, et, dessinateur, peintre ou sculpteur, marque l'art de son époque par sa liberté de facture. À ses côtés : Henri Monnier (1805-1877), Grandville (1803-1846), Paul Gavarni (1804-1866), Gustave Doré (1832-1883), qui ont chacun leur personnalité et auxquels succéderont, avec autant de diversité, André Gill (1840-1895, fig. 6), Alfred Grèvin (1827-1892), Robida (1848-1926) puis Forain (1852-1931), Willette (1857-1926) et Caran d'Ache (1858-1909). Le réalisme alterne avec la fantaisie et l'imagination, le rêve avec le naturalisme.

Mais la caricature n'est pas l'œuvre des seuls professionnels ; des peintres aussi divers que Delacroix, Monet ou Puvis de Chavannes la pratiquent en amateur, de même que des écrivains comme Victor Hugo, Baudelaire et Verlaine. Son rayonnement est tel qu'elle se manifeste en sculpture avec Dantan Jeune, orne des assiettes, envahit les affiches, les programmes, les menus, le
Fig. 5.— Thomas Rowlandson. *Marchands de tableaux italiens* (1812). Eau-forte.

D’autres nations que la France se manifestent au XIXᵉ siècle par des éléments originaux et une presse particulière ; l’Angleterre se distingue avec l’esprit du journal *Punch* (1840), animé par John Leech (1817-1864) et Richard Doyle (1824-1883), de même que l’Allemagne — où Wilhelm Busch (1832-1908) dessine des chroniques humoristiques à la fois enfantines et mordantes — s’exprime avec humour dès 1844 dans les *Fliegende Blätter* et avec plus de violence, en 1896, dans le *Simplizissimus*, dont l’un des collaborateurs fut Ernest Barlach (1870-1938). Chaque pays mériterait l’attention, de la Suisse, avec Rudolf Töpffer (1799-1846), à la Belgique, avec Félicien Rops (1833-1898); de même la Russie comme l’Italie et la Scandinavie comme la Grèce connurent des journaux satiriques.

On est en droit de se demander si la caricature exerce au XXᵉ siècle le même effet et le même rôle qu’auparavant. Journalistes et caricaturistes professionnels restent actifs et percutants ; en France, Dubout revitalise l’esprit gaulois, Jean Effel recourt à une fausse innocence tout comme, en Angleterre, Ronald Searle cultive de cruellles collégiennes et Low perpétue la chronique politique. Mais l’originalité, lorsqu’elle se manifeste, fait souvent appel à l’insolite, au gratuit, à l’érótisme, à l’humour noir, à l’absurde et, d’autre part, le graphisme s’épure au point
Fig. 6. — André Gill, *Richard Wagner* (1869). Lithographic.
de devenir obsédant ou se complait dans des méandres parfois vertigineux. L’influence des États-Unis est ici importante. En 1925 la revue *New Yorker* crée par ses *cartoons* un style nouveau, à la fois glacé et sophistiqué, auquel la collaboration de Saul Steinberg dès 1941 apportera un poids déterminant. Steinberg (né en 1914), par le langage graphique dont il se sert pour exprimer la vie moderne, pour rire, pour souligner une faiblesse ou tout simplement pour rêver, dépasse les apparences quotidiennes, pour atteindre souvent les mobiles essentiels du comportement humain (fig. 7). Plusieurs dessinateurs suivent depuis lors, avec plus ou moins de bonheur, des voies parallèles, Bosc, Sempé ou Chaval par exemple ; certains font appel à un vocabulaire directement issu du Surréalisme et du Dadaïsme ; un grand nombre se laisse entraîner dans les rouages du maniérisme.

Fig. 7. — Saul Steinberg, *The Americans. Main street — Small town* (1958). Collage et techniques mélangées. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
ÉCLAT ET DENSITÉ
DE LA PEINTURE EN BELGIQUE

Y a-t-il tant de pays, de lieux ou de provinces qui peuvent, sur une durée de six siècles et dans une même discipline, aligner le génie de cinq créateurs exceptionnels? Ainsi paraissent les régions belges. Jean Van Eyck, Pierre Bruegel, Pierre-Paul Rubens, James Ensor et René Magritte illuminent, à leur manière, les XVᵉ, XVIᵉ, XVIIᵉ, XIXᵉ, XXᵉ siècles; et encore cette énumération ne retient-elle que les noms de novateurs incontestés et reconnus au-delà de toutes frontières. La densité de la création est telle, qu’elle ne se réduit pas à l’éclat de quelques cimes isolées, mais s’affirme en de puissants contreforts qui s’étagent et s’épaulent à travers le temps.

Même si un siècle se voit occulté, le XVIIIᵉ siècle en l’occurrence, il n’y a pas absence de relief pour autant, mais une altitude moyenne qui demeure celle de la qualité. La solution de continuité ne se manifeste qu’au plus haut niveau, car la pratique demeure excellente et un contemporain, Jean-Baptiste Descamps parlant, vers 1760, de Jean-François Van Bloemen, dit Orizzonte, rapporte que «ses ouvrages, bien peints et bien coloriés, ont obtenu un rang dans les cabinets des curieux» (¹).

Cette qualité picturale est une constante qui assure, au rendu du sujet, sa subtilité expressive et qui s’appuie sur un savoir-faire, dont les racines se trouvent dans les corporations et leurs exigences strictes. Pareille autorité risque néanmoins d’entraîner la révolte. Rodolphe II ne réclamait-il pas «que la peinture fût considérée non comme un métier, mais comme un art et libéré de la tutelle des guildes» (²)? On ne peut cependant secouer,

ÉCLAT ET DENSITÉ DE LA PEINTURE EN BELGIQUE

avec profit, que le joug dont on a l'expérience et, dans une liberté conquise, trouver alors d'autres principes qui permettent d'innover. Ainsi Bruegel va-t-il trancher, en parfaite connaissance de cause, avec le seul usage de la superposition des couches picturales, pour accorder à la préparation, à l'imprimitura, un rôle plus actif et lumineux, technique qu'un Rubens à son tour exploitera, en la dotant d'effets baroques.

L'existence d'une formation initiale et la conquête, ensuite, d'une grammaire accordée semblent être les conditions qui permettent une réponse à la curiosité, au contact avec l'extérieur, à une saisie du vécu, tout comme elle peut donner le jour à l'expression des pulsions, à l'irruption du rêve, à une décharge de fantasmes. Ces facteurs déterminent, à travers l'histoire, l'esprit et le style de la peinture des provinces du Nord — qu'il ne faut pas confondre avec les frontières géographiques, artificielles ou mouvantes — et qui trouvent leur prix dans ces régions d'entre-deux, où l'humeur ne s'êveille qu'au vent qui la sollicite.

Une ligne du réel et une ligne de l'imaginaire coexistent ici, dont la permanence et les conjonctions fondent la spécificité de la peinture belge. Le qualificatif « belge » doit être entendu au sens le plus large du terme. Sans remonter à César, Philippe le Bon n'était-il pas, selon Juste Lipse, conditor belgii (3), et Jean Van Eyck l'auteur d'une œuvre, selon Bartholomaeus Facius, quam philippo belgarum principi pinxit (4)? Il fut un temps où la qualification de peinture flamande couvrait les productions de Bois-le-Duc à Arras, de Lille à Maestricht, de Dinant à Middelbourg, et non seulement celles des artistes nés dans les anciens Pays-Bas méridionaux, mais également celles d'un Hans Memline l'Allemand, d'un Thierry Bouts le Hollandais ou du Français Bellegambe.

Au XVIIe siècle encore, Champaigne et, plus tard, Watteau n'étaient-ils pas partiellement flamands? Mais ce vocable a acquis, depuis près de cent ans, une valeur plus restrictive parce que dotée d'une connotation politicienne. Or il s'agissait d'une forme de sensibilité et d'un style, et non de l'expression d'un sol ou d'une quelconque pratique linguistique, cette dernière

---

n'ayant avec l'élancement que de lointaines connexions, moins puissantes que l'air du temps, les phénomènes climatiques ou les principes nutritifs et, certes, beaucoup moins actives que leur conjugaison avec la psychologie individuelle. Même au niveau de l'écriture, le génie de la langue n'est qu'une gamme, plus ou moins riche, plus ou moins universelle, toujours respectable, et, dès lors, dotée d'une charge particulière de plasticité ou d'acquis, mais non une fin en soi.

La peinture en Belgique, au XIXᵉ siècle, trouve sa renaissance vers 1848. Je crois l'avoir démontré et enseigné, depuis suffisamment longtemps, sans rencontrer de contradiction fondée ou trop vive, pour que l'on puisse s'accorder sur le fait, tout en lui reconnaissant, comme il se doit, de nombreux signes avant-coureurs. Aucune révolution en art, ni en d'autres domaines, n'est totalement spontanée ou imprévisible. Cette nouvelle affirmation d'une personnalité spécifique est reconnue à Paris, dès 1855, par Edmond About, lorsqu'il déclare : « l'exposition belge est la plus brillante après la nôtre » (5) et, sept ans plus tard, lors de l'exposition internationale de Londres, Thoré-Bürger souligne : « ce qui surprend les Anglais et tout le monde, c'est l'école belge », dont le caractère « est la sincérité et l'honnêteté » (6). Si les peintres exposés alors, et par conséquent officiels — les Gallait, Madou, Leys ou Fourmois — ne sont encore que des artistes de transition, c'est néanmoins sous le signe du « naturel » (7) qu'ils sont appréhendés.

La ligne du réel est celle, on le sait, qui porte cette renaissance et, cela, sans qu'une ingérence extérieure ne la détermine. Quitte à paraître chauvin, les peintres belges n'ont pas eu besoin de Monsieur Courbet pour trouver leur réalisme. Tout au plus le Maître d'Ornans viendra-t-il confirmer ou conforter la tendance en 1851, avec ses Casseurs de pierres qui soulèveront à Bruxelles les mêmes cris effarouchés qu'à Paris. Mais le tableau allait encore s'affranchir et, dans la foulée des frères Stevens, se faire matière et non plus image, se libérer de l'anecdote et devenir en soi, suivant l'heureuse formule de Camille Lemonnier, « un orga-

(7) Ibid.
nisme vivant» \(^{(6)}\). Ce sera le destin de Louis Dubois, Félicien Rops, Constantin Meunier, Louis Artan, les principales composantes de *La Société libre des Beaux-Arts* qui, en 1868, confirme l’avenir de l’art belge et à laquelle se rattache l’œuvre d’Hippolyte Boulenger. Le trop méconnu Guillaume Vogels porte témoignage de cette remarquable renaissance et d’un réalisme inhérent aux variations d’un climat et aux jeux des clartés et des brumes.

Une séquence de paysages peut illustrer cette connivence de l’œil et de l’horizon, cette complicité permanente entre le peintre et le monde. On s’accorde à reconnaître, en Joachim Patenier, un inventeur du genre. *Maister Joachim, der gut landschafft mahler*, disait de lui Dürer au printemps de 1521 \(^{(7)}\). Le peintre dinantais, en effet, ne traitait plus le thème comme un détail ou un décor et, s’il est encore prisonnier de certaines conventions, il s’efforce, de revanche, de créer une unité spatiale. La couleur, basée sur la gradation brun, vert, bleu, donne une qualité atmosphérique, indique la profondeur et suggère une saisie panoramique de l’espace qui relève déjà de l’esprit de la renaissance.

Le juste équilibre, la parfaite adéquation de la vision et de l’univers, la restitution d’une terre et de sa vie, d’un climat et de ses apparences, est l’œuvre de Pierre Bruegel l’Ancien et, tout particulièrement, de son *Paysage avec trappe aux oiseaux* (1565). Les hommes et l’hiver, la vie et sa précarité, trouvent ici leur expression dans une appréhension globale que le regard du peintre, son intelligence du monde et son savoir-faire d’une extrême originalité, traduisent en un microcosme, ni symbolique ni démonstratif, mais fondamentalement naturel et que cristallise une unité tonale (fig. 8). Ortelius, évoquant un peintre de l’Antiquité suivant lequel « il fallait imiter la nature et non un autre artiste », n’ajoutait-il pas : « ce principe convient à notre Bruegel, je vois dans ses peintures non des œuvres d’art mais des œuvres de nature et je le nomme, non le meilleur parmi les peintres, mais la Nature parmi les peintres » \(^{(10)}\).

---


Pierre-Paul Rubens, au crépuscule de la vie, restitue les effusions lumineuses, avec lyrisme et nuancement à la fois. *Paysage avec le château du Steen* (vers 1636) affirme une maîtrise exceptionnelle dans la recherche de l'expression des effets lumineux et inscrit l'œuvre dans la lignée qui mène à l'Impressionnisme. Félibien notait à propos de Rubens, dans la seconde moitié du XVIIe siècle : « il travailla avec une liberté de pinceau tout à fait surprenante » (11), et, devant ce tableau, on n'est pas étonné d'apprendre que John Constable le vit en 1804, peu de temps après son entrée en Angleterre, et qu'il en fit même une copie (12).

Un peintre voit et restitue, mais il choisit et sélectionne également ; s'il s'accorde et cherche une symbiose, il projette aussi, il se projette et s'exprime à travers le sujet qu'il retient. Le réalisme déjà évoqué du XIXe siècle évolue rapidement. Avec *Temps de chien* (vers 1885) de Guillaume Vogels, un pas est franchi (fig. 9). S'il reflète un climat plus que maussade, hélas que trop souvent réel, son écriture plastique se renforce et en ponctue les effets. Le paysage devient le miroir du tempérament et des humeurs de l'artiste, et Vogels s'affirme, dès 1884, un précurseur de l'Expressionnisme par sa liberté graphique et l'intensité des couleurs, que l'on trouve dans maints dessins, aquarelles et tableaux. L'Expressionnisme se transforme en appellation contrôlée, si l'on peut dire, avec Constant Permeke, au début du XXe siècle, lorsqu'il exalte la grandeur des cieux de Flandre, la nature, la lumière par une touche puissante et une intense vibration. Si la montée du *Printemps* (vers 1937), par exemple, chante ses verdures en contrepont des bouses hivernales de Vogels, la sonorité picturale appartient au même registre.

Cette forme d'expressionnisme sera-t-elle le visage majeur de l'art moderne en Belgique, comme certains l'ont affirmé et comme, d'ailleurs, l'impérialisme de ce mouvement pouvait le faire penser en occultant l'Abstraction et le Surréalisme ? Non, dès que le Réalisme s'était instauré en fait, une divergence ne tarda pas à se faire jour qui allait traduire éloquemment une

autre forme de réalité : celle de l'image interne, du paysage mental ou nerveux. Renouant avec l'héritage du fantastique, celui du Jugement dernier de Van Eyck, de l'univers de Jérôme Bosch, de La Chute des Anges rebelles de Bruegel (fig. 17), la projection du monde intérieur se déclenche à nouveau et une ligne de l'imaginaire s'installe, parallèlement à celle de la réalité.

Il ne s'agit pas, on s'en doute, de droites absolues qui ne se croisent jamais ; il y a d'heureuses interférences. De plus, l'irréalisme compte davantage les individus que les ensembles, quoique l'on puisse, à la base, différencier peut-être une donnée plus impulsive et une orientation plus concertée. Ainsi pourrait-on évoquer, en un premier temps, Félicien Rops qui s'efforçait « tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux » (13). Ce grand précurseur du Symbolisme, estimé par Baudelaire et sollicité par Mallarmé, illustre une vision où l'érotisme et le diable vont la main dans la main. Les scènes qu'il en projette ont la violence et la richesse du noir, du blanc et de leurs gris. Parlant de Satan semant l'ivraie (1882), son contemporain J.-K. Huysmans n'hésite pas à déclarer : « cette planche est vraiment éloquente, vraiment superbe » (14).

La présence de James Ensor s'impose ensuite, magistrale. Auteur, entre autres, de La Tentation de saint Antoine en 1887, l'historien américain Alfred H. Barr le qualifie, près de soixante-dix ans plus tard, de possibly the boldest living painter (15). L'affranchissement total de la couleur, l'irréalisme des thèmes, les audaces de la technique en font un créateur génial qui marquera en profondeur la peinture belge contemporaine. Pierre Alechinsky qui, à son tour, acquiert une notoriété internationale, mais lui de son vivant, reconnaît sa dette et revendique l'héritage en y greffant sa marque originale.

Dans un ouvrage intitulé, d'ailleurs, Ensortilèges, Alechinsky rapporte une très merveilleuse et émouvante histoire. Son père, à la fin de sa vie, aimait à le voir travailler. Un jour, il s'endormit. Le peintre feuilletait un ouvrage sur Ensor. « Je voulais au pinceau, écrit-il, dessiner d'après une reproduction, hésitai entre

(15) A. H. BARR, Masters of Modern Art, New York, 1958, p. 34.

Ailleurs, le lyrisme d’une révision du réel, l’amplification formelle ou chromatique du vocabulaire de la nature animerà les œuvres de maturité d’un Louis Van Lint, où la fougue rubénienne se conjugue à une économie essentiellement moderne ; tout comme une actualisation plastique viendra revivifier, chez un Jan Cox, les grands thèmes du passé et de toujours, qu’il s’agisse d’Orphée ou de l’Iliade. Ce ne sont là que des exemples parmi d’autres, mais éloquents.


Cette sur-réalité survit, faut-il le dire, à ces grandes figures déjà historiques. Un Jacques Lacomblez, par exemple, fidèle à la dynamique d’André Breton, n’a rien d’un suiveur ; nourri de Marx comme de Novalis, de Gustav Mahler comme de Thelonious Monk, son œuvre picturale poursuit une lente et consciente alchimie de la matière où s’inscrivent les floraisons du rêve, où s’étagent les agencements secrets d’un vocabulaire poétique de couleurs et de formes, dont *Les Rituels nocturnes* (1955) témoignent à la fois de la permanence et de l’invention, de la durée et de l’inattendu.

L’abstraction également, qu’elle soit — selon une terminologie qui m’est personnelle — référente ou radicale, trouve ici


\( ^{(17)} \) Ph. ROBERTS-JONES, *Van Lint*, Bruxelles, 1983, pp. 79 ss.
sa place. Van Lint s’en portait garant, on a pu le constater, dans le domaine du référent et du lyrique. Pourquoi une abstraction radicale et géométrique se verrait-elle exclue ? La couleur, on le sait, peut se révéler forme et ou espace, et toute délimitation peut la faire respirer. Jo Delahaut, lorsqu’il détermine des surfaces ou agence des plans, définit, organise, octroie existence et vie à autant d’arguments picturaux, à autant de paysages sensibles, à autant de germinations de l’esprit. Ainsi, dans *Rythme bruxellois* (1975), accorde-t-il des aplats intenses à la mouvance des rames du métro ; il crée, entre l’œuvre et les voyageurs, un environnement qui ne vise pas à se situer, par l’anecdote ou l’image, mais bien à solliciter d’autres résonances. « J’ai cherché, dit-il, une réalité intérieure, une réalité plus vraie qui n’obéit pas aux principes d’actualité et dont le but final est de déclencher aux confins de la conscience, aux sources mystérieuses de leur jaillissement, une puissante activité spirituelle capable d’ébranler nos facultés d’adaptation et de leur donner de nouvelles assises sur lesquelles doivent s’ériger efficacement les nouveaux rapports de connaissance, d’association, d’analogie et d’action » (18).

Ce qui est vrai dans l’appréhension du monde, à travers les apparences que celui-ci propose ou les mirages que l’on y projette, l’est également dans la compréhension que l’on témoigne aux autres et à l’individu. Le portrait n’est-il pas, en quelque sorte, un paysage d’autrui ? *L’Homme au turban* (1433) de Jean Van Eyck est une présence, à la fois intemporelle et charnelle, par le miracle d’une matière qui joue la transparence et le formel. Le peintre, que son contemporain Facius nomme *nostri saeculi pictorum princeps* (19) et dont une œuvre, aujourd’hui perdue, était considérée comme la plus parfaite d’alors, fut incontestablement un créateur d’avant-garde, en traduisant de manière exemplaire la matérialité des choses figurées, c’est-à-dire leur densité et leur éclat, leur profondeur et leur luminosité.

Trois autres portraitistes peuvent, à eux seuls, confirmer les qualités d’observation d’un sujet et l’excellence du savoir-faire. Antoine Van Dyck, dans ses meilleurs ouvrages, interpelle l’individu dans son contexte social, dans son appartenance ou sa

---

(19) M. BAXANDALL, *loc. cit.*
fonction, souverain, financier ou professeur, et le campe avec maîtrise, ayant acquis selon l’Italien Bellori en 1672, « il mag­ gior nome que depuis Titien aucun peintre n’avait mérité » (20). Ce rayonnement n’est pas surprenant. Sir Antony Van Dyck ne fut-il pas le fondateur de la peinture anglaise et de l’art du port­ trait, de Peter Lely à Thomas Gainsborough ? De même les germes de Turner existent-ils chez Paul Bril avant Claude Lor­ rain, de même, et de manière éclatante, la peinture française est-elle redevable à Rubens, de Fragonard à Delacroix et à Renoir.

Quant à Théo Van Rysselberghe, au XIXᵉ siècle, sans doute le meilleur portraitiste de son temps avec le météore que fut Henri Evenepoel, s’il adopte quant à lui une technique française, à savoir le pointillisme, il la plie à l’expression d’une individ­ ualité particulière, modifiant les dimensions de la touche en fonction de la réalité physique et psychologique du modèle. Ainsi Madame Charles Maus (1890) peut-elle rejoindre, par son humanité et sa pérennité, la grandeur de Marguerite Van Eyck (1439). C’est par une égale science du métier, alliée à une vision originale de l’homme, que Gaston Bertrand, peintre important par ailleurs, s’affirme un portraitiste contemporain exception­ nel. S’il travaille par ellipse, par fragment signifiant, ayant entendu le cubisme d’un Jacques Villon, il possède aussi une connaissance intime de la peinture du XVᵉ siècle, et ses œuvres ne sont pas terminées lorsqu’il les achève, mais bien lorsque le temps aura accompli son ouvrage, permettant aux plans de s’ancrer en profondeur ou d’affleurer de manière vivace.

L’art belge offre donc mille et une saisies du monde exté­ rieur, mille et une visions de l’univers secret. Il n’y a pas ségré­ gation pour autant, mais un champ clos de dialogues. D’une part l’œil sélectif, de l’autre le regard émetteur. Dans ces régions, qui vont des plages de Flandres aux forêts d’Ardennes, la sensation l’emporte souvent sur la réflexion ; il s’agit d’un art de contact plus que d’un art d’idée. La poésie domine la dialec­ tique. Une situation particulière se crée entre les pulsions expressives du Nord et la rigueur spatiale du Sud. Enregistre­ ment et projection, connaissance et création, l’art navigue entre

ces ports d’attache que nos régions de l’entre-deux éclairent merveilleusement.

Trois exemples enfin. Le Saint Yves (vers 1450) de Rogier de la Pasture dit Van der Weyden, tout d’abord. Peintre en titre de la Ville de Bruxelles, et dont l’influence fut internationale, son art est dominé par la ligne et par un caractère souvent dramatique. La nature n’est cependant pas absente. Ici, elle se réduit à une fenêtre et le détail est important en soi, car il établit une relation entre l’intérieur et l’extérieur, thème qui se prolongera jusqu’au XXe siècle, chez Magritte en particulier. Saint Yves tient un parchemin, que l’on pourrait considérer comme un symbole de la vie intellectuelle et de la lumière de l’esprit ; quant à la fenêtre, elle est un évident témoin de la vie de la nature et de la société, ainsi que source de la lumière du jour. Ces deux rectangles de clarté, dès lors, s’équilibrent et semblent se répondre (fig. 10). Le Flûtiste de Rik Wouters (1914), cinq siècles plus tard, offre un thème identique, mais l’humeur diffère. L’intérieur est teinté de mélancolie alors que la nature par delà la fenêtre, largement ouverte, éclate de couleurs joyeuses. L’artiste y semble sourd et plongé en lui-même (fig. 11).

Dans La Condition humaine (1933) de René Magritte et ses diverses variantes, la médiation de la figure humaine se voit supprimée. L’extérieur et l’intérieur sont directement affrontés, mais leurs relations connaissent d’autres niveaux de complexité car les images du peintre, souvent traitées à tort d’académiques, se chargent d’évoquer les problèmes de la réalité et de l’apparence, ou, encore, de l’affinité insolite des objets (fig. 12). Et l’on songe à la phrase de Cézanne : « l’homme absent mais tout entier dans le paysage » (1), et, peut-être, pourrait-on modifier un terme, monter d’un cran à l’échelle de la réflexion, pour suggérer ici : l’homme absent mais tout entier dans le tableau. Si l’on se demande ensuite de quel tableau il s’agit, puisqu’il y en a deux, l’un contenant l’autre, on ne propose en fait qu’un autre miroir au poème visible.

L’Empire des lumières de Magritte, ce « génial imagier de l’art du XXe siècle » pour citer Jean-Louis Ferrier (2), n’est pas un vain fantasme. Les rencontres impossibles, que le peintre

FIG. 10. — Rogier Van der Weyden, *Saint Yves (?)* (ca 1450).
Fig. 11. Rik Wouters, *Le flûtiste* (1914). Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright ACL, Bruxelles.)
FIG. 12. — René Magritte, 
*La condition humaine II* (1935).
Huile sur toile. Collection privée.
ÉCLAT ET DENSITÉ DE LA PEINTURE EN BELGIQUE

invente, deviennent un fait poétique, dont les résonances sont telles qu'on a le sentiment d'être confronté par un très lointain souvenir ou de trouver la réponse à une longue attente. N'est-ce pas, en vérité, la fonction même de l'art ? N'est-ce pas la récompense à la grande joie de peindre, la conséquence nécessaire au bonheur de créer ?

La peinture en Belgique est riche de telle réponses par son éclat et sa densité. En un temps où il est de bon ton de dénigrer, de conceptualiser les élans du cœur, de régenter les voies du raisonnement et de l'intelligence, de placer entre soi et l'autre, entre le mystère et le jour, des poseurs d'étiquettes, d'instaurer des douaniers de la mode et des ordonnateurs de la politique, il est nécessaire de retrouver, dans l'expansion du monde, les partisans de la couleur et de l'espace.

1987
ART ANCIEN
Réflexion sur la notion de variante

Dans l'étude d'un maître, les rapprochements iconographiques sont une source précieuse d'enseignement. Il nous semble cependant dangereux d'en faire un usage systématique et de vouloir a priori, en présence d'éléments iconographiques semblables, établir des hiérarchies quant à la notion d'original, de version, de réplique, de copie ou d'atelier.

L'un des meilleurs exemples de cet écueil est la comparaison de la Pietà de Van der Weyden aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (1) et de la Pietà de Van der Weyden à la National Gallery de Londres (2) (fig. 14). Le thème central de l'un et l'autre tableau étant celui de la Lamentation, cet élément commun les rapproche. Mais si, à partir de cette seule donnée, on s'efforce d'affirmer la supériorité ou l'antériorité de l'un sur l'autre, sans tenir compte des éléments qui les distinguent, on ne peut aboutir qu'à de fausses conclusions. Or, dans le cas présent, la divergence l'emporte sur la convergence, et, de plus, l'esprit de chacune des œuvres les différencie en profondeur. En fait, ces deux tableaux sont incomparables.

Le tableau de Bruxelles offre une vision concise et, du fait même, éloquente du thème de la Lamentation, tel qu'il apparaît dans l'iconographie à partir du XIIe siècle (3). Nous employons le mot concis parce qu'au pied de la Croix, dont on ne voit que la base, on ne dénombre que quatre personnages, le Christ enlacé par la Vierge, saint Jean qui soutient à la fois le torse du Christ et la tête de la Vierge, et la Madeleine. Les trois premières figures forment un groupe remarquablement composé, où le

1. Inv. 3515. Bois, 32,2 x 47,2 cm.
2. Inv. 6265. Bois, 37 x 46,5 cm.
Fig. 13. — Rogier Van der Weyden. Pietà. Huile sur bois. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
FIG. 14. — Rogier Van der Weyden, Pietà. Huile sur bois.
Londres, The National Gallery. (Copyright National Gallery.)
Art ancien

Le jeu des courbes, expressif de l'attitude de la Vierge et de saint Jean, enrichi par les plis du vêtement, est également scandé par un admirable rythme des mains. Le corps du Christ raidi par la mort occupe, par la diagonale qu'il trace, tout le champ du tableau. À droite, fermant la composition et en écho à saint Jean, la Madeleine est agenouillée aux pieds du Christ, comme le veut la tradition. Les éléments annexes sont, eux aussi, en nombre limité : le crâne d'Adam, le vase d'aromates de Marie-Madeleine, situés sur un même axe vertical, retiennent le regard. Figures et objets se trouvent en relief par rapport au fond. Celui-ci, d'une simplicité extrême, fait appel à une harmonie de lumière et de couleur, à une atmosphère et un climat psychologique, accordés au thème traité. L'horizon, ponctué de quelques masses arborées, comporte deux notes majeures qui se répondent, à savoir deux arbres dénudés tranchant curieusement sur les autres feuillus et dont celui de droite est, lui aussi, essentiellement expressif du thème. Des mouvements de terrain, en écho à ceux des personnages, relient, avec une sobre efficacité, les figures et la lumière vespérale et intense du ciel.

L'exemplaire de Londres n'a rien de la monumentalité et de la puissance synthétique de celui de Bruxelles. Le groupe comparable du Christ et de la Vierge est ici déplacé vers la droite, diminuant ainsi le caractère dominant du Christ. Saint Jean et la Madeleine sont remplacés l'un par un donateur présenté par saint Jérôme et l'autre par saint Dominique ou un moine dominicain. Ces personnages semblent avoir été plantés dans un décor, de manière quelque peu maladroite, tel saint Dominique jaillissant derrière le monticule qui supporte la base de la Croix, autre élément commun, ainsi que le crâne, au tableau de Bruxelles. Ces figures, dans le tableau de Londres, se trouvent placées devant et dans un paysage très diversifié, détaillé, avec une succession de plans, de lointains, d'architectures, d'accidents pittoresques, voire d'éléments symboliques, tel le lion, et, à la base du premier plan et sur le Golgotha, d'ornements végétaux minutieusement traités eux aussi.

Les deux tableaux sont donc nettement différents, ce qu'accentue encore la gamme chromatique. Vêtement rouge de la Vierge pour la version de Londres, manteau bleu traditionnel pour la version de Bruxelles. Tableau à dominante claire et
froide d’un côté, à dominante sombre et chaude de l’autre. Tableau matinal d’une part, vespéral de l’autre.

Ces différences, pour ne pas dire ces oppositions, se répercutent forcément dans le contenu, l’impact et le sens des deux panneaux. L’œuvre de Bruxelles est une Pietà ou Lamentation à part entière et exclusivement, le tableau de Londres est une œuvre où l’idée de donation et les éléments qui l’expriment revêtent une importance signifiante et formelle dont l’évocation est équivalente à celle du thème de la Pietà.

Deux autres tableaux ont été associés à ceux de Bruxelles et de Londres, accroissant du fait même la confusion. Il s’agit de la Pietà de Berlin-Dahlem (*) et de celle de Madrid (†). Nous sommes ici en présence de deux compositions presqu’identiques, en hauteur cette fois, les bras de la Croix étant visibles, la composition du premier plan reprenant l’esprit du tableau de Bruxelles, mais la Madeleine étant remplacée par un donateur agenouillé, inséré également dans une coulisse comme le saint Dominique de Londres. À nouveau, il s’agit d’œuvres de dévotion où le donateur joue un rôle important. L’individualité du panneau de Bruxelles reste donc totale, tant par la composition que dans son esprit.

Malgré ce qui précède, ces quatre tableaux continuent à être associés et, dans le dernier ouvrage paru sur Van der Weyden, Martin Davies, ainsi que nous le verrons, n’hésite pas à considérer le tableau de Londres comme un original et à maintenir groupés ceux de Bruxelles, Berlin et Madrid dans une autre catégorie (‡).

Comment est-on arrivé à la situation présente ? Elle est la conséquence de ces classements basés uniquement sur l’image et s’est manifestée dès que les œuvres ont été connues. Les rapprochements et les jugements furent, à de rares exceptions près, de simples affirmations. L’histoire des opinions de la critique d’art en est révélatrice.

(*) Inv. 526 A. Bois, 46 × 33 cm.
(†) Inv. 2540. Bois, 47 × 35 cm.
(‡) Ces œuvres, par ailleurs, sont souvent mises en rapport avec la célèbre Pietà du maître, conservée à Grenade, dont la composition est d’un esprit différent et dont il existe une version dans le retable de Miraflores à Berlin.
En voici les principales étapes (7) :

1899 Le tableau de Bruxelles est acquis (25 200 lires frais compris) à la vente Pallavicino-Grimaldi à Gênes sous le nom de Gossart (n° 197). Mais A. J. Wauters, chargé de l’acquérir pour les Musées royaux, y reconnaît déjà une œuvre de Van der Weyden (8), et le tableau sera signalé comme tel dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* (9). Par contre, la date de 1895 est la première date connue de l’appartenance du tableau de Londres à la collection Powis (10).

1902 Le tableau de Bruxelles figure à l'exposition des Primitifs flamands à Bruges (n° 25) et est qualifié par Hulin de Loo, dans le *Catalogue critique*, « œuvre remarquable » de Van der Weyden. La même année, le tableau de Londres est exposé sous l’intitulé *early Flemish ca 1490* au Burlington Fine Arts Club de Londres (n° 27). La publication en 1902 et en 1903 de commentaires sur l’exposition de Bruges fait apparaître des opinions diversifiées : H. von Tschudi relève l’étrangeté de l’atmosphère (11). Franz Dülberg, par contre, y lit toute la puissance du maître (12). Henri Hymans y reconnaît « une œuvre très authentique, mais de peu de charme » (13). Max J. Friedländer admet l’attribution à Van der Weyden du tableau de Bruxelles mais estime que *eine bessere, dem Roger noch näher stehende*

---

(7) Sans vouloir être exhaustifs, nous complèterons par des notes d’autres opinions, aspects ou informations complémentaires. Nous tenons à remercier ici nos collaborateurs M. F. Popelier et M. H. Nieuwdorp qui nous ont aidés dans nos recherches.

(8) J. DESTRÈE, *Roger de la Pasture-van der Weyden*, I, Paris-Bruxelles, 1930, p. 147. Dans son catalogue du Musée de Bruxelles en 1900 (n° 516), A. J. Wauters ajoute « Roger a souvent interprété ce sujet, mais jamais avec plus de grandeur ni un sentiment plus poignant ».


Gestaltung derselben Komposition befindet sich bei dem Earl of Powis in London. Nous pouvons situer ici le début de la mise en relation des deux tableaux, puisque Friedländer estime, à tort selon nous, qu'il s'agit d'une même composition. Il maintiendra cette opinion dans son ouvrage Von Eyck bis Bruegel en 1916 (pp. 174-175). Il signale d'autre part l'acquisition récente du tableau de Berlin. W. H. James Weale, la même année, sans se prononcer formellement quant à l'attribution, considère l'œuvre de Bruxelles supérieure à celle de Londres qui, selon lui, is certainly not by the same hand.

1913 Friedrich Winkler maintient les comparaisons avec les tableaux de Londres et de Berlin, accorde sa préférence à celui de Londres dont les qualités sont telles dass man an Rogier selbst denken darf. En ce qui concerne l'exemplaire de Bruxelles, il n'exclut pas la possibilité d'une œuvre exécutée dans l'atelier de Rogier, mais alors plus tardive.

(14) M. J. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902, dans Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, p. 70.
(16) En 1902, mais au sujet de l'exposition de Londres cette fois, la Chronique des Arts et de la Curiosité (n° 40, 1902, p. 320) mentionne le tableau de Londres comme « peut-être de Roger van der Weyden ». En 1903, un article publié dans The Athenaeum, attribue le tableau à un élève de Van der Weyden avec les figures centrales copiées du tableau de Bruxelles (M. Davies, The National Gallery..., op. cit., p. 54).
Son opinion ne varie guère dans la notice qu’il publie dans Thieme et Becker en 1942.

1924 Friedländer, dans son célèbre Altniederländische Male­rei (18), affirme que le tableau de Bruxelles est une bonne réplique d’atelier et que le tableau de Londres est un excellent original, le meilleur exemplaire du thème de la Lamentation dont les variantes, outre Bruxelles, compren­nent l’exemplaire de Berlin — copié lui-même dans une version d’une collection privée à Naples (?) — et celui de Madrid, et ce sans aucun commentaire. L’année précé­dente, en 1923, Willy Burger (19) s’était livré cependant à une étude relativement détaillée, pour conclure que le tableau de Bruxelles était une œuvre authentique et le tableau de Londres celle d’un disciple (von einem Schüler nach verschiedenen Vorlagen zusammengestellt). L’année suivante, en 1925, C. H. Collins Baker, à l’occasion de l’exposition du tableau de Londres chez Agnew à Londres (n° 23), à son tour, argumentait en faveur du tableau de Bruxelles (20). L’opinion de Friedländer devait néan­moins s’avérer dominante et, bien que non justifiée, rester ancrée jusqu’à nos jours (21).


(19) W. BURGER, Roger Van der Weyden, Leipzig, 1923, pp. 27-29.
(21) En 1921, Martin Conway (The Van Eycks and their Followers, Londres, 1921, pp. 136-137) considère la version de Londres comme la meilleure, mais estime que celle de Bruxelles peut être également de Roger, de par les qualités de sa composition. En 1922, le Catalogue de la Peinture ancienne du Musée de Bruxelles, dû à Fierens-Gevaert et A. Laes (n° 516) maintient l’attribution et signale comme réplique l’exemplaire de Londres. En 1923, le tableau de Bruxel­les est exposé à Paris (Exposition de l’Art belge ancien et moderne, Musée du Jeu.
1927 À l’exposition de Londres (22), les deux tableaux sont confrontés pour la première fois (n°27 et 31) et à nouveau restent associés comme variantes. Hulin de Loo, dans le Mémorial (23), se borne à établir une chronologie des versions Berlin-Madrid, Londres, Bruxelles. L’auteur rependra cette hypothèse en 1938 dans la Biographie nationale (24). Parmi les comptes rendus de l’exposition, Roger Fry s’incline devant l’autorité de Hulin de Loo, tout en exprimant une plus grande admiration pour le tableau de Bruxelles (25). Louis Demonts fait de même, mais considère le tableau de Londres comme plus grêle (26). Hans Schneider, par contre, parle d’original et de réplique (Londres et Bruxelles) (27).


(22) Exhibition of Flemish and Belgian Art 1300-1900, Londres, Royal Academy of Arts, 1927.
(23) G. Hulin de Loo, Notes, dans Sir M. Conway, Catalogue of the Loan Exhibition of Flemish and Belgian Art, A Memorial Volume, Londres, 1927, pp. 14, 16.
que cette étude n’a guère été retenue par les spécialistes, sans doute parce qu’ils ne la considéraient pas comme écrite par l’un des leurs (!29).


1953 Erwin Panofsky, quant à lui, considère les quatre œuvres comme de l’atelier de Roger et insiste sur l’importance de l’exploitation de la composition par les générations suivantes (!32). En ce qui concerne la version de Londres, il dit, ne l’ayant pas vue, que according to the experts elle est la meilleure, mais qualifie de très belle celle de Bruxelles. La même année, les deux œuvres sont à nouveau confrontées à la Royal Academy (!33) (no 15 et 17) et H. K. Röthel, par exemple, donne le tableau de Bruxelles comme répli-

---


(31) H. Beenken, Rogier van der Weyden, Munich, 1951, p. 99.


(33) Flemish Art 1300-1700, Londres, Royal Academy of Arts, 1953-1954.
LA PIETÀ DE VAN DER WEYDEN

que de l'entourage de Gérard David et celui de Londres comme original (34).

1956 Le tableau de Londres est exposé à Bruges (n° 4) (35). La notice affirme catégoriquement qu'il s'agit d'un original de Van der Weyden suivant « l'opinion générale des auteurs ». Il n'empêche que Musper (36) réaffirmera, après une étude du tableau, que celui-ci n'est pas de la main du maître. Entre-temps, l'œuvre est entrée à la National Gallery en 1956, y sera restaurée et figure sous le nom de Van der Weyden dans le rapport de 1958 (37), qui reprend les parallèles classiques avec Grenade d'une part, Bruxelles et Berlin de l'autre ; l'authenticité du tableau se voit renforcée dans la notice du catalogue des Acquisitions 1953-62 (38).

1968 Martin Davies, étudiant le tableau de Londres dans le catalogue scientifique de la National Gallery (39), fait état de radiographies et d'infra-rouges, reprend l'attribution de Friedländer mais relève néanmoins quelques maladres-

---

(35) L'Art flamand dans les Collections britanniques, Bruges, Musée Commun-
(36) nal Groeninge, 1956.
(39) National Gallery Catalogues. Acquisitions 1953-62, Londres, s.d., pp. 87-
ART ANCIEN

ses de composition. Deux ans plus tard, dans le *Corpus* (40), il affirme que le tableau *is fully worthy of Rogier van der Weyden* et estime que l'œuvre doit être jointe au groupe de celles qui ne sont pas discutées. Il considère les trois autres tableaux comme des variantes. Dans son ouvrage sur Van der Weyden en 1972 (41), il renforce même son opinion en ajoutant que *the pictures at Brussels, Berlin, Madrid, meritorious as they indeed are, seem to be progressively less easily acceptable* (comme Rogier van der Weyden). Notons que Martin Davies fait état des réflectogrammes du tableau de Bruxelles exécutées par J. R. J. van Asperen de Boer (42), mais sans en tirer d'enseignements ni de commentaires.

1972 Micheline Sonkes, dans une étude fouillée, basée sur l'examen scientifique des dessins sous-jacents (43), est amenée à comparer la *Pietà de Londres* et la *Pietà de Bruxelles*. Retenons ici seulement ses conclusions que les documents et leur analyse justifient pleinement. Londres : « Le dessin sous-jacent de ce tableau est contrasté, avec certaines plages hachurées largement, d'autres avec finesse et des surfaces traitées de façon plutôt linéaire. Les reprises de formes observées, nombreuses mais toujours mineures, laissent supposer que le dessin est le travail d'un artiste créateur ». Bruxelles : « La qualité du dessin et les nombreuses recherches de mise en place permettent d'affirmer qu'il est l'œuvre d'un artiste créateur » (44). Enfin, après des remarques intéressantes quant aux hypothèses de filia-

---


(41) *Idem, Rogier van der Weyden*, Londres, 1972, p. 221.


(44) Pour la *Pietà de Madrid* : « Pour autant que la qualité du document permette d'en juger, ce dessin sous-jacent n'est pas une création mais un travail appliqué, avec peu de recherches de mise en place ». 
tion et d'un prototype éventuel, l'auteur conclut : « C'est dans le tableau de Bruxelles seul que nous retrouvons un dessin sous-jacent comparable à celui du triptyque de Grenade-New York ; nous le tenons donc pour un original de Roger van der Weyden. Quant à l'exemplaire londonien, au moins au niveau du dessin sous-jacent, nous songeons plutôt à une œuvre d'atelier ».

La première étude réellement scientifique, que l'on doit au Centre des Primitifs Flamands, dont la constitution et l'esprit furent créés et animés par deux amis disparus aujourd'hui, Paul Coremans et Jacques Lavalleye, nous apporte enfin la confirmation d'un sentiment éprouvé depuis longtemps. Dès l'époque de nos études d'historien d'art, vers les années 50, la Pietà de Bruxelles nous avait toujours frappé comme étant une œuvre exemplary. Dès lors, son appellation de réplique nous avait toujours profondément heurté et, bien que non spécialisé dans l'art du XVe siècle, le rapprochement avec la version de Londres nous semblait arbitraire, si l'on considère les œuvres dans leur esprit et non dans leur apparence.

Quels sont les éléments que l'on peut tirer de l'historique des jugements portés ? Tout d'abord, la prédominance de l'argument d'autorité qui, à partir de l'avis de Friedländer — avis jamais accompagné d'une démonstration explicite — s'affirme prépondérant depuis le début du siècle et jusqu'à nos jours. Que de fois ne trouve-t-on pas des formules qui se réfèrent à « l'avis » des auteurs ou des experts (45) et ce malgré des remarques comme celle de Collins Baker en 1925, qui met en garde contre le personal taste et réclame des preuves plus convaincantes (46).

L'argument d'autorité fut tel que des avis divergents ne furent pas toujours entendus et quelquefois même passés sous silence (47). Il semble donc que l'on ait voulu imposer la pri-


(47) Notre regrette collègue et ami Martin Davies, dans son Corpus, mentionne Burger et Collins Baker dans sa bibliographie, mais ne rencontre pas
mauté du tableau de Londres, ne faisant qu’accentuer du fait même l’interdépendance d’œuvres fondamentalement différentes, ainsi que nous l’avons souligné.

Certes, le chromatisme du tableau de Bruxelles, étrange et inhabituel à Van der Weyden, avait surpris certains auteurs (48). Un examen attentif de l’œuvre, s’il révèle un excellent état de conservation, que confirme la vision sous les rayons UV, laisse néanmoins apparaître un état de surface médiocre, dû à la présence — déjà remarquée par Friedländer en 1903 — d’un vernis jaune généralisé, assourdissant le coloris, dénaturant les plans. Il est dès lors certain que l’allègement des vernis restituerait au tableau une harmonie plus froide, conforme à celle que l’on rencontre généralement chez Roger, sans pour autant modifier l’esprit, le climat exceptionnel pourrait-on dire, de l’œuvre.

La radiographie, quant à elle, confirme les remarques faites et témoinne entre autres d’une nervosité, d’une merveilleuse sensibilité de facture — le perizonium et les voiles de la Madeleine par exemple — nettement plus vives que dans les documents radiographiques consultés pour le tableau de Londres.

Mais ce qui nous semble déterminant, c’est la qualité de la composition de la Pietà de Bruxelles, qui focalise l’attention sur le thème traité, lequel se voit soutenu et limité par la courbe du saint Jean et celle de la Madeleine, alors que dans le tableau de Londres, cette composition est morcelée par des figures étrangères au thème et disposées de manière rigide de part et d’autre du groupe principal.

Les données scientifiques — infra-rouge, réflectogramme, radiographie — infirment donc d’une manière catégorique qu’il puisse s’agir d’une réplique, copie ou variante. L’analyse esthétique impose la même conclusion. On se trouve donc devant une œuvre pleinement originale et l’on peut conclure que, des quatre


(48) Tschudi en 1902, Friedländer en 1903 (« fremdartig »), 1906 et 1946, Weale en 1906, opinions auxquelles s’opposa Leo van Puyvelde (La peinture flamande..., op. cit., p. 164) : « on a eu tort de tirer argument de ce coloris sourd insolite, pour tenter d’éliminer cette œuvre de la série des productions authentiques du maître ». 
tableaux qui ont été à tort associés — Bruxelles, Londres, Berlin, Madrid —, cette œuvre est la seule à être une Pietà à part entière ; les trois autres, par la présence d’éléments étrangers (donateur ou figures de saints), sont des œuvres de circonstance déterminées précisément par ces éléments et gardant leurs qualités propres. Le tableau de Bruxelles rejoint ainsi, malgré sa petite dimension, l’intensité spirituelle de la Descente de Croix de l’Escorial ou de la Déploration de Florence.

1975
Ouvert aux quatre vents de l'esprit, de la nature, de l'univers et des hommes, Bruegel est un de ces hauts lieux qui ponctuent l'histoire, où viennent se mêler les courants grondants et les flux obscurs d'un langage commun à tous et qui se nomme la vie. Œil et oreille d'un monde particulièrement mouvant, il en saisit les attitudes et en décante les significations profondes.

Les Pays-Bas offrent au peintre, dans les premières décennies du XVIe siècle, l'héritage glorieux des Primitifs flamands assaillis par des formes et un maniérisme extérieurs. Il fera, comme bien d'autres, le voyage d'Italie d'où proviennent les modes nouvelles, mais aussi les semences d'un humanisme qui connaîtra, dans les terres du Nord, des fleurs originales. Et lorsque Bruegel entamera son œuvre vers le milieu du siècle, il sera riche du sang de ses ancêtres et non point d'un simple vocabulaire nouveau, mais d'un registre étendu de sensations d'espaces et de lumières glanées au long des routes.

Anvers, où il travaille à donner au paysage flamand son autonomie, est aussi un creuset, un lieu cosmopolite favorable au commerce des idées qu'imprime un Christophe Plantin. Nullement prisonnier de son métier, Bruegel discute avec son ami Ortelius, le plus grand géographe d'alors. Mais le temps n'est pas qu'aux tranquilles échanges de vues. Si la liberté d'esprit germe et favorise les luttes religieuses, elle est souvent refrénée, de même que la liberté de corps, par une occupation impalable dont le duc d'Albe fut le sanglant ordonnateur. Il se peut que Bruegel fut lui-même pris dans ces remous politiques et idéologiques. Sont-ils la cause de son départ pour Bruxelles, où il devait mourir en 1569, ayant à peine franchi la quarantaine ? L'hypothèse est tout aussi valable que celle de Carel van Mander qui, dans son Schilder-Boeck, en donne la raison sentimentale de son mariage avec la fille de son ancien maître, Pierre Coeck d'Alost.
Bruegel était, de toute manière, trop vivant pour pratiquer l'indifférence ; mais s'il reflette, dans le miroir de son œuvre, les événements de son temps par la misère que l'on y lit, par des massacres et des gibets, il transcende néanmoins l'actualité comme le fera Goya des siècles plus tard, comme Picasso aussi. Bruegel dépasse en effet l'anecdote ; il est important de le souligner, car souvent le détail chez lui retient le spectateur, par sa vérité ou sa bizarrerie, au détriment de l'ensemble. Si un tableau de Bruegel peut se déguster à la loupe, chaque parcelle n'en est pas moins l'élément d'un tout qui lui confère sa vraie saveur.

Peu d'artistes ont donné naissance à un adjectif dont l'usage dépasse le cadre de leur œuvre pour caractériser un aspect de la vie quotidienne. Une scène dite « bruegelienne » éveille dans l'esprit une image récréative et haute en couleur. Ainsi le talent à saisir les réflexes frustes de l'humanité, tout en lui assurant la gloire, limiterait au divertissement le génie d'un créateur qui précisément fait éclater les sujets et les genres.

Maître des techniques et des matières, Bruegel, par l'autorité de la conception et de l'exécution, peut exprimer toute la gamme des émotions, du repos le plus absolu d'un paysage d'hiver au mouvement le plus sonore d'une chute des anges. Le paysage, grâce à lui, a cessé d'être un décor pour devenir une chose en soi, animée par des marées de sèves. L'arbre peut être cassant comme une aiguille de gel, la terre grasse comme une éponge d'automne, le blé jaune comme un coup de clairon. Les personnages cessent d'être représentés pour s'animer à leur tour de mille humeurs diverses. La suffisance de la mariée s'épanouit ; le peintre burine les traits physionomiques de tous les péchés et nuance la silhouette plus fragile des vertus. Bruegel donnera des visages sensibles à la nature et cernera la nature de l'homme sur le visage des passants. Et lorsqu'il conjugue les deux, comme dans son cycle des saisons, il fait battre des poèmes dont les échos n'ont de limites que celles du cosmos.

Philosophe, il l'est aussi. Il sait que tous les extrêmes s'opposent en vain et, dans Le Combat de Carnaval et Carême, il en montre les querelles, alors que s'éparpillent, autour de ce conflit dérisoire, les éclats du monde réel, mêlés à ceux du rêve et de la fantaisie. Il sait les conséquences de la déraison et de la démesure ; il épingle à jamais la jambe d'Icare dans l'oubli de l'océan
et dans la mémoire des hommes et il enveloppe négligemment le sommet d’une tour de Babel éventrée dans un repli de nuage.

S’il constate, il préfigure aussi. Ses personnages de carnaval n’annoncent-ils pas souvent Ensor, de même que le ciel et l’eau de sa *Tempête* parlent un langage expressionniste (1) ? *Le Triomphe de la Mort* n’est-il pas l’image de la réalité concentrationnaire et des génocides contemporains ? *La Parabole des aveugles* n’annonce-t-elle pas le déroulement du mouvement saisi par l’œil de la caméra ? Que d’exemples à citer, que de gloses possibles, que de résonances universelles !

Mais pour dire tout cela, pour montrer tout cela ? Un peintre de génie et un dessinateur exceptionnel, interchangeables d’ailleurs, tant la couleur du dessin le dispute à l’écriture du pinceau. Les traits, les rythmes, les ponctuations, les transparences, le jeu des profondeurs, l’éloquence des volumes, sont autant de moyens qui, chacun à leur place dans leur registre, parviennent à un accord d’une justesse bouleversante. L’intelligence de la composition étaie l’émotion, tout comme la sensibilité avive la force de l’intention. Un maître au sens le plus total ; « non le peintre des peintres » comme le disait déjà Ortelius, « mais la nature des peintres ». Bruegel l’Ancien par droit d’aînesse d’une féconde dynastie, Bruegel le Drôle parce que comique au premier coup d’œil et hors de pair dès qu’on le fréquente, amoureux et philosophe, nommons-le à jamais Bruegel le permanent.

* * *

Bruegel n’est pas un imagier. S’il est un créateur d’images dont les résonances restent aussi vives aujourd’hui qu’elles le furent hier, il ne faut pas en chercher la raison dans la chose représentée mais bien dans la manière dont elle est évoquée (2) .

Bruegel est essentiellement un peintre, au nombre des plus grands. Il atteint à cette union totale, intime, entre la vision de ce qu’il a à dire et les moyens dont il dispose pour l’exprimer.

(1) Depuis la rédaction de cet écrit, l’attribution de *La Tempête* à Bruegel lui a été retirée, suite à un examen dendrochronologique. L’esprit de l’œuvre, selon nous, n’en demeure pas moins celui du peintre.

(2) Cette partie de texte fut rédigée après de longues conversations avec Albert Philippot qui restaura les Bruegel du Musée de Bruxelles.
C'est de l'équilibre génial entre l'esprit qui réfléchit et la main qui agit que surgit le tableau. La technique, toujours parfaitement disponible, donne vie, par ses accents, ses modulations, au rythme intérieur de l'artiste, comme elle naît en même temps de la réflexion du créateur pour scander ses arguments.

Bruegel a une vision picturale progressiste ; il est un novateur. Il rend vivant chaque centimètre carré de sa peinture, assigne à chaque objet son espace et à chaque couleur son intensité par une extrême simplification de la technique et une économie de moyens auxquels, seuls, les tout grands maîtres donnent une éloquence plus percutante que les apparentes richesses du raffinement.

L'art de peindre de Bruegel se distingue de celui des peintres flamands du XVᵉ siècle — qui recherchaient dans la superposition des couches, dans les glacis, la profondeur de l'éclat — non par un acte de rupture, mais par une volonté de simplicité. Cette évolution, déjà perceptible chez Jérôme Bosch, est obtenue par Bruegel en dotant la préparation d'un rôle visiblement actif. Source de la lumière intérieure auparavant, elle concourt maintenant à l'expression de la vision. Mais l'apport sans doute le plus révolutionnaire du maître consiste dans le rôle spatial qu'il confère au ton par la seule modulation de sa densité. Le génie réside ici dans la rapidité de la pose d'une tonalité sombre qui peut monter jusqu'aux sonorités les plus claires par l'effet d'un simple frottis.

S'il crée ainsi, par ce jeu de la matière, des espaces, il ne verse cependant jamais dans la vision baroque qu'exploitera Rubens en « trouvant » la surface du tableau, pour en accentuer violemment l'illusion d'une troisième dimension. C'est dans le plan limité du tableau que Bruegel se meut.

Sa technique n'en est pas pour autant la conséquence d'un système. Ce génial créateur ne se copie jamais. Sa virtuosité est telle que son savoir-faire se plie, tant aux besoins du sujet à exprimer, qu'à celui du format dans lequel il s'inscrit. Pleine de respiration et de calme, alliée au rythme ralenti d'un ciel d'hiver, la couche picturale, toujours mince, exprime la sensation par la manière dont elle sera posée. L'exemple du Dénombrement de Bethléem en est le témoignage. Chargée d'énergie et de violence concentrée, la technique se fera plus concertée, plus intellectuellement volontaire, comme dans la Bataille des Israéliens.
tes et des Philistins, où la forêt entrecroisée des lances perce littéralement le regard.

Il serait faux de croire que Bruegel, comme le veut une certaine légende, est un conteur d’anecdotes qui s’exprime par la seule spontanéité d’un don. La très savante conception de ses œuvres, soit qu’elle aboutisse, par l’élimination de l’accidentel, aux grandes lois de la synthèse, soit qu’elle accumule des éléments parfaitement distincts les uns des autres, grâce à un exceptionnel talent à rendre l’opposition des matières, confirme que la virtuosité de la facture ne peut illustrer le poids et la durée d’une pensée que si le langage a été totalement et définitivement contrôlé.

La technique de Bruegel est à ce point accomplie que l’on ne peut distinguer où le dessin commence, où la couleur finit. L’un ne domine d’ailleurs jamais l’autre mais servent, individuellement ou conjugués, à l’expression la plus vive, la plus juste, désirée par l’artiste.

Que ce soit sur bois, à l’huile, ou sur toile, généralement à la détrempe, l’exécution d’une œuvre de Bruegel semble toujours la conséquence d’un moment qui trouve sa maturité. Le dessin préparatoire est sobre, soucieux de la mise en place et ne révèle que des repentirs de détails. Dès le départ, la première étape témoigne de liberté et de précision. Tous les documents de laboratoire, tous les moyens d’investigation que permettent les techniques modernes le démontrent. Les radiographies, qui plongent derrière la surface, révèlent la liberté de conception, la légèreté des densités de la matière et l’affirmation des accents. La photographie infra-rouge confirme la franchise du dessin dans ses mises au point et l’éloquence du trait synthétique (fig. 15).

Le tableau de Bruegel en tant que langage plastique — composition, dessin, couleur, matière — doit éveiller une émotion aussi profonde que les constantes humaines qu’il nous propose, car cette technique révèle la puissance de l’acte de créer et le plaisir qui forcément s’y associe.
Fig. 15. — Pierre Bruegel l'Ancien, L'Adoration des Mages (1564), détail : infrarouge, rayons X, vision directe. Huile sur bois. Londres, The National Gallery.
LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM DE BRUEGEL

Le Dénombrement de Bethléem de Pierre Bruegel l'Ancien ne se passe ni en Judée, ni dans un quelconque site imaginaire, mais dans un petit village brabançon, saisi par la glace et la neige, en l'an de grâce 1566, date qui accompagne la signature de l'artiste (fig. 16).

On sait que cet épisode biblique, rapporté par saint Luc dans son Évangile, est sujet à caution, puisqu'il n'apparaît dans les textes que plusieurs années après la naissance du Christ. La représentation iconographique de cet événement selon lequel, suite à l'édit de l'Empereur Auguste, saint Joseph se rend à Bethléem accompagné de Marie enceinte de l'Enfant Jésus, est rare et son illustration par Bruegel en est l'exemple le plus important. Il fut d'ailleurs l'objet de plusieurs copies.

Pourquoi Bruegel a-t-il choisi ce thème ? Le sujet biblique est-il pour lui prétexte ? On pourrait le croire, vu le caractère anecdotique des protagonistes, perdus avec le bœuf et l'âne, au centre de la composition, parmi une foule d'autres personnages ('). A-t-il voulu actualiser la scène religieuse, afin de donner aux Écritures une vérité plus éloquente pour ses contemporains ? Il ne semble pas, et mieux vaudrait retenir que le peintre s'est servi d'un chapitre de l'Histoire Sainte pour figurer une tranche de vie.

Le tableau évoque, en effet, de manière réaliste, une scène de perception d'impôt ; raison pour laquelle l'œuvre est quelquefois connue sous le titre du Paiement de la dîme. Massé devant une auberge à l'enseigne d'une couronne verte et timbrée d'un

(*) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 3637. Bois, 115,5 x 163,5 cm. La dilution du sujet principal dans une composition diversifiée est fréquente chez l'artiste, par exemple dans La Montée au Calvaire ou La Conversion du saint Paul, et peut réduire le thème à un prétexte.
Fig. 16. — Pierre Bruegel l'Ancien, *Le Dénombrement de Bethléem* (1566). Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
placard aux armes de Charles Quint, un groupe remplit son devoir de contribuable.

Le thème du perceuteur d'impôt est fréquent en ce XVIe siècle préoccupé déjà par les problèmes monétaires et que des artistes, tels Quentin Metsys, avec son célèbre *Changeur et sa femme*, ou Marinus van Reymerswaele, illustrent dans nos régions.

Bruegel cependant ne limite pas son œuvre à ce seul thème. Celui-ci n'est en fait, au même titre que les personnages historiques du Dénombrement proprement dit, qu'un élément de la composition où l'on peut relever une multitude d'aspects divers qui chacun prête à hypothèse, qui tous ont éveillé, et éveillent toujours, la curiosité du spectateur comme celle des érudits. Ainsi, à l'église solide, dans le haut de la composition à gauche, et dont la présence est anachronique puisque le Sauveur n'est pas encore né, s'oppose, à droite, la masure délabrée du pestiféré. À la bonne auberge, au seuil de laquelle on égorge un porc, thème familier aux calendriers enluminés, répond au second plan, un arbre creux à l'enseigne du cygne, lieu mal famé qui déjà chez Jérôme Bosch, dans la *Tentation de saint Antoine*, dissimule la femme, symbole du péché.

Tout au fond du tableau, les ruines d'une ville, que certains auteurs, par comparaison avec des dessins de Bruegel de 1562, identifient avec les remparts de la ville d'Amsterdam, sont pour d'autres le symbole des ruines du paganisme alors que, devant celles-ci, des hommes s'affairent à bâtir une nouvelle demeure, signe présumé d'une nouvelle religion. Et ainsi, pourrait-on inlassablement se promener à travers ce tableau, relevant partout des indices qui semblent refléter les préoccupations politiques, religieuses ou sociales du temps. Ainsi également, en se déplaçant toujours, peut-on rencontrer quantité de manifestations de la vie quotidienne et rustique : hommes au travail, enfants jouant, reflets cette fois de l'existence de tous les jours.

*Le Dénombrement de Bethléem*, on le voit, se prête à de longues méditations et à de nombreux divertissements. Les détails qu'il recèle et les pensées qu'il éveille, permettent de souligner ici de manière péremptoire la richesse, la diversité et la complexité du monde bruegelien. On ne saurait assez insister sur ce fait. Trop souvent, par souci de simplification ou dans le désir de justifier une hypothèse, Bruegel se voit ramené à n'être que
l'interprète d'un univers campagnard, d'où le surnom de « Bruegel des paysans », à n'être qu'un satiriste tourné vers les côtés facétieux de l'existence, sous le titre de « Bruegel le Drôle ».

Vouloir glorifier Bruegel d'avoir réuni en un seul tableau quelque cent dix-huit proverbes (Berlin) ou quatre vingt-quatre jeux d'enfants (Vienne) le réduit à l'invention d'un jeu de société et cette vision est aussi vaine que de l'emprisonner dans la tradition de Jérôme Bosch parce qu'il a peint des monstres dans sa Dulle Griet ou sa Chute des Anges rebelles. Mais il est tout aussi abusif de le considérer comme un artiste uniquement engagé dans les problèmes politiques ou religieux de son époque. S'il en épingle maints aspects, il transcende toujours l'anecdote, s'il tire des leçons de l'agissement de ses contemporains, il ne s'érige pas en juge mais demeure simplement et intensément humain.

Son œuvre continue, dès lors, à vivre, à être actuelle, à nous concerner. Mais il n'y a pas que le sujet, il n'y a pas que le contenu. Le Dénombrement de Bethléem, quels que soient les trésors que l'on peut y découvrir, ne serait pas ce qu'il est, c'est-à-dire un chef-d'œuvre, si un pinceau magistral n'avait pas réuni, sur un panneau de bois, de près de deux mètres carrés, tous les éléments qu'il évoque.

Le génie de Bruegel ne demande aucune démonstration. Il s'affirme par une série de peintures, en nombre limité, mais chacune d'une extraordinaire intensité d'expression et d'une remarquable virtuosité d'exécution. L'œuvre du Musée de Bruxelles en est un témoin particulièrement probant. Elle se situe, parmi les quelque quarante-cinq tableaux qui nous sont parvenus, au sommet de son art. Établi à Bruxelles depuis 1563, Bruegel a déjà derrière lui une carrière marquée d'étapes brillantes et dont le cycle des Saisons de 1565 est, sans doute, l'un des ensembles les plus étonnants de l'histoire de la peinture. Il est, non seulement maître de son métier, mais aussi un génial innovateur. Le Dénombrement de Bethléem, grâce à l'audace et la liberté de sa facture affirme, de façon indiscutable, la puissance créatrice du peintre. Se servant de toutes les ressources de la technique, alliant la science du trait à l'éloquence des tonalités, Bruegel, au-delà de toute anecdote, au-delà de toute vertu représentative, nous impose, par la magie d'un ciel transparent, par la scansion volontaire d'arbres dénudés, par les multiples opacités de la neige et les reflets nuancés du gel, par la ponctuation des taches
de couleur qui se répondent à travers l'espace du tableau comme des cris sonores dans l'air glacé, Bruegel nous impose le froid de la terre qu'un soleil hivernal observe de sa pupille rouge, sans pouvoir encore la réchauffer.

Et cependant, sous le silence même de la nature, des forces sont en mouvement. À nouveau et comme toujours, Bruegel ouvre la porte au rêve. Selon l'humeur, on peut voir dans cette scène villageoise où chacun va et vient, poussé par les obligations de la loi ou les travaux du jour, une scène paisible, mais chargée d'angoisse, dans l'ignorance du cours de l'histoire qui veut que ce Dénombrement prélude au Massacre des Innocents, ou si le regard est plus optimiste, il percevra peut-être, en contemplant cette page immortelle, la vie qui s'apprête à renaître. Le recensement devient, dès lors, le symbole du décompte des énergies humaines et la Vierge enceinte trouve ainsi sa place dans cette nouvelle naissance du monde, tout comme la figure curieusement centrale du tableau, au point de jonction des deux diagonales qui en régissent la composition, et qui représente une femme balayant la neige, on ne sait trop pourquoi. Peut-être est-ce pour aider le sol à recevoir plus rapidement les éclats d'un soleil mélancolique ou rayonnant, que Bruegel réserve à ceux qui veulent le regarder.

1969
Évoquant Pierre Bruegel dans son *Album amicorum*, le géographe Abraham Ortelius affirme : « je vois dans ses peintures non des œuvres d’art mais des œuvres de nature et je le nomme, non le meilleur parmi les peintres, mais la Nature parmi les peintres ; c’est pourquoi je le juge digne d’être imité par tous les autres » (1). Ce retour aux témoignages du temps — l’ouvrage fut rédigé entre 1574, soit cinq ans après la mort du peintre, et 1596 environ — mesure le juste écho de l’œuvre de Bruegel, auprès des humanistes d’alors.

De cet éloge, une idée-force, au moins, s’impose : la complémentarité peintre-nature et même leur fusion en la personne de Bruegel. Cette opinion, qui opère un choix dans l’art de son époque, défend l’œuvre authentique, fidèle à soi et à ce qu’elle incarne, et l’oppose à celle que la mode pourrait gouverner. Ceux qui veulent ajouter « un certain fard et une grâce nouvelle, ceux-là, déclare Ortelius, altèrent l’image représentée » (2). Le parti-pris ne traduit pas, quoiqu’il en paraisse, une attitude conventionnelle, n’impose pas une image seulement liée à la tradition, car le géographe anversois revendique pour Bruegel « ce que Pline a dit d’Apelle : dans toutes ses œuvres il donne souvent à comprendre au-delà de ce qu’il peint » (3). La réaction, si on peut la nommer telle, vise les tendances italienisantes qui sévissent chez certains, à savoir les Romanistes ; elle pourrait justifier les commentaires de ceux qui voient, en Bruegel, un tenant de l’esprit et du style des Anciens Pays-Bas et, dans sa *Chute des Anges rebelles* de 1562 (fig. 17), une réplique vigou-

(2) Ibid.
(3) Ibid.
Fig. 17. — Pierre Bruegel l’Ancien, *La Chute des Anges rebelles* (1562), détail. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
reuse à celle, plus michelangelesque, de Frans Floris. L'hypothèse, si elle est fondée, ne permet pas, pour autant, de considérer Bruegel l'Ancien comme un traditionaliste, même génial, et oublier l'extraordinaire novateur qu'il fut. Tout ceci — tant l'expérience que l'invention — s'exprime dans les relations du peintre avec le monde. L'homme et la nature s'y trouvent confrontés ou associés, dans une vision également personnelle. La nature existe en soi, chez le peintre, comme sujet d'étude, comme objet de réflexion.

Les dessins en sont la preuve admirable ; ils sont le fruit accompli d'un regard acéré, ils ont, par ailleurs, la nervosité rapide de la vie. Les personnages que l'on découvre dans ses grands paysages, gravés en 1555-1556 par Jérôme Cock, ne sont là que pour renforcer la vitalité de cette nature et pour en signifier l’échelle. Le coup d’œil, que prolonge la trace du crayon, conjugue l’éloquence du détail et l’esprit de synthèse. Van Mander notait, en 1604 déjà, qu’« il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir, à son retour, sur des toiles et des panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité » (4). On ne peut le nier : l'itinéraire suivi par Bruegel, lors de son voyage d'Italie, a pu être retracé grâce aux souvenirs graphiques qu'il en a laissés. Cette fidélité est d'un esprit différent si l'on regarde les tableaux : le respect et l'expression de la nature y est total, mais non le souci de représenter un site en tant que tel. On ne peut parler de pittoresque ; on reste sans voix devant la présence de l'espace et de la terre, de l'eau et du ciel.

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

(4) C. van Mander, Het Schilder-Boeck, Haarlem, 1604.
le Christ apparaissant aux Apôtres (1553) est le trait d’union avec ce passé et l’annonce de la vision nouvelle (\textsuperscript{5}). Celle-ci, à de rares exceptions près — Paysage avec trappe à oiseaux (fig. 8), Parabole des aveugles — et encore, ne reflète pas un lieu précis, mais redistribue des éléments de la réalité en une réalité autre, d’essence composite, et plus révélatrice encore de la nature parce qu’elle en propose la synthèse.

Bruegel résume donc le monde extérieur, non point en réduisant ou en juxtaposant des éléments typiques, mais en donnant littéralement vie à un univers, dont l’unité de vue et la complexité des articulations sont d’une bouleversante éloquence. Les Saisons de Bruegel sont aux résonances du visible ce que celles de Vivaldi sont à la couleur des thèmes, avec une amplitude symphonique peut-être plus grande encore, car les liens et les échos des éléments s’enchevêtrent et se répondent sans cesse, arbres, estuaire, oiseaux, nuages... La technique particulière du maître, plus libre, plus simplifiée aussi, où les variations de densité d’un ton dépassent le jeu sensible du chromatisme pour assumer des valeurs spatiales, révolutionne à la fois l’art de peindre et celui de l’expression plastique. Le paysage bruegelien est toujours animé, l’homme s’y trouve toujours présent. Le peintre pourrait s’en passer, tant la perfection du paysage est ample. Mais, si l’imagination concevait pareille démarche, on verrait, tout de suite, ce monde admirable se figer, tant cette absence serait mortelle. Dans cette nature, mieux avec cette nature, Bruegel a pétri le naturel de la vie humaine.

Avant lui, ou à son époque, dans les Anciens Pays-Bas, les Aertsen, les Beuckelaer (dans le Retour de pèlerinage ou le Jour de foire par exemple), les De Hemessen, les Van Amstel — que l’on identifie au Monogrammiste de Brunswick — ont accordé à la vie quotidienne, populaire, au réalisme physionomique, une attention remarquable, souvent sous-estimée, mais qui s’appuie, fréquemment encore, sur des effets de mise en scène ou sur l’anecdote pittoresque. La participation intime, l’intégration, n’est pas accomplie. Bruegel la réalise pleinement, d’une Fenaison, qui associe les fruits de la terre au bonheur des hommes, à un Triomphe de la Mort qui conjugue les règnes du squelette et de la terre brûlée. L’homme et la nature ont partie liée, l’un

\textsuperscript{5} L’attribution de cette œuvre continue à être très discutée (1988).
est le miroir de l’autre ; la nature de l’homme y trouve son fon­
dement, tout comme la pérennité de la sève et du soleil abolis­
sent forcément l’ambition des individus. La Tour de Babel de
Rotterdam (fig. 18) est, à la fois, la spirale du savoir, l’implacable
fourmilière et l’image de l’orgueil ; elle est figure en soi,
puissante et terrifiante incarnation de l’humain, comme Margot
l’Enragée bat la campagne dans le feu et le sang, comme le
laboureur de La Chute d’Icare poursuit, tenace, son labeur. Ici
les lois de la nature l’emportent sur le destin de l’individu, qui
s’abîme dans les flots au milieu de l’indifférence générale (6).
Tels sont quelques accords parmi d’autres qui, chez Pierre Brue­
gel l’Ancien, forgent l’unité cellulaire, organique du tableau, sa
profondeur indivise, sa multiple résonance. La leçon fut-elle
entendue, fut-elle comprise ? On peut souvent en douter. Telle
incidente comique, telle illustration d’une sentence populaire, tel
détail piquant, tel aspect réaliste ont retenu l’attention de l’œil,
sans que l’univers de réflexion proposé ne retentisse pleinement,
de l’intelligence à l’imaginaire. Van Mander, tout en louant l’art­
tiste, ne le réduisait-il pas au « peintre des campagnards » (7) ?
Doit-on s’en étonner, puisque ses contemporains et son fils en
particulier, Pierre Brueghel le Jeune, reproduisirent et dévelop­
pèrent, non sans talent, cette composante de l’œuvre ?
Chez Pierre II, les relations du paysage et des personnages
sont, apparemment, les mêmes que celles des œuvres qui s’y
réfèrent, elles s’enrichissent d’ailleurs de détails, mais perdent le
réseau vital, qui les anime et les unit, pour devenir une simple
et souvent belle image, habilement agencée, comme une excel­
lente gravure de reproduction. Les compositions personnelles de
Brueghel le Jeune se réduisent précisément, quant à elles, à des
scènes rustiques, animées, hautes en couleur, divertissantes
(fig. 19). Elles ne recherchent cependant pas le sens de l’espace
et, j’ajouterais volontiers, celui du temps : double facteur qui,

(6) Dans notre ouvrage sur cette œuvre (Fribourg, 1974), nous opposons le
berger, situé au centre de la composition et lié au rythme de l’univers, à Icare
excentrique ; R. Genaille, dans un récent article sur La Pie sur le gibet (in :
Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance, Bruxelles­
Rome, Institut historique belge de Rome, 1980, p. 151), attribue la même fonc­
tion à cette pie, « elle souligne ainsi combien la nature [...] est indifférente aux
sottises humaines ».

(7) C. van Mander, op. cit.
Fig. 18. — Pierre Bruegel l’Ancien, *La Tour de Babel*. Huile sur bois. Rotterdam, Muséum Boymans-van Beuningen. (Copyright A. Freqin, Den Haag.)
Fig. 19. — Pierre Brueghel le Jeune, *Danse de noce en plein air* (1607). Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
liant les éléments entre eux, fait échapper l’œuvre aux limites de l’accidentel, ce que le génie et la technique du père réalisent magistralement.

La vision du monde que propose le second fils, Jean Brueghel de Velours, est plus proche, par le savoir-faire, de celle de Pierre l’Ancien ; elle s’en écarte par un souci plus méticuleux du fini, qui lui confère une originalité certaine (fig. 20). La beauté de l’émail, en soi, se distingue de la liberté de facture que le maître du XVIe siècle avait su imposer ; celle-ci sera reprise, non pas par ses héritiers directs, mais par Rubens, qui en développera toutes les potentialités baroques. La conception du paysage et de la nature est quelquefois très voisine dans les dessins, plus apprivoisées chez Jean Brueghel, plus ouverts chez l’Ancien ; elle s’oriente cependant, dans la peinture, vers une plus large horizontalité et l’œil cesse de dominer pour regarder à niveau d’homme. L’artiste ne propose plus une possession du monde mais invite à en découvrir les chemins, en prenant pied sur l’avant-plan. L’œuvre n’est plus une réflexion, elle cède au charme de l’heure. Elle incline à la délectation du détail, des nuances ; les personnages sont petits, quotidiens, vivants mais interchangeables, sauf lorsque le peintre lui-même se mêle à la foule bigarrée et anonyme. Ces tableaux séduisent et enchantent comme, seules, le feront plus tard, mais avec d’autres raisons et d’autres arguments, une fête galante de Watteau ou une veduta vénitienne. On est loin de la puissance d’un grand paysage de Rubens, de l’époque du Steen, ou de certaines œuvres, sensiblement antérieures, de Gillis Van Coninxloo. Un paysage de Jean Brueghel se respire comme ses bouquets de fleurs.

Jean II, le fils, prolonge à son tour l’œuvre du père, avec moins d’exigence ; parfois, il rencontre la vigueur dans l’expression d’une mer déchaînée, mais sans les modulations de Brueghel de Velours, sans le drame réfléchi de Bruegel l’Ancien, ni même la puissance des marines d’un Paul Bril.

On partage de plain-pied le monde évoqué par David Teniers. Le peintre n’est pas un Brueghel par le sang ; il en partage la tradition et devient le gendre de Jean Brueghel. Portraitiste, il passe souvent du type à l’individu, et relève davantage du XVIIe siècle dans sa volonté d’exprimer le mouvement, le déroulement de l’action, saisissant chacun de ses personnages dans un instantané, qu’il répartit alors, dans ses meilleurs
Fig. 20. — Jean Brueghel I, *Nature morte avec guirlande de fleurs et coupe* (1618?). Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
ART ANCIEN

tableaux, comme autant de jalons de l'événement rapporté (fig. 21). La facture de ses paysages est nerveuse ; certains de ses dessins révèlent une liberté, quasi sténographique, étonnamment en avance sur son temps. La figure anime donc, en profondeur, la nature rustique, et celle-ci répond avec spontanéité. Si Brouwer et Rubens sont souvent cités, Bruegel l'Ancien pourrait l'être aussi dans cette vertu d'équilibre interne. Un David Teniers dépouillé, comme Jean Brueghel doit l'être, de toutes les œuvres quelconques qu'une grande notoriété leur a valu, devient un artiste d'une vitalité chaleureuse et authentique. Il prend à partie le spectateur dans les scènes quotidiennes, qu'il peint avec un évident plaisir, et le gosse qui joue avec son chien aux abords d'un village n'a rien perdu en actualité, dans les relations et les attitudes.

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

1980
Fig. 21. David Teniers II, *Kermesse flamande* (1652), détail. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
PARLANT DES PAESI BASSI qu’il aimait tant, Guichardin mentionne, parmi les faits qui l’ont particulièrement frappé, que « ces seules régions ont plus de Paintres de toute sorte, et profession, que n’ont beaucoup de Provinces ensemble : et comme le nombre y est grand, aussi y a il eu, et a, à présent, plusieurs maîtres excellents et en l’art et en l’invention » (1). Telle était l’opinion qu’un voyageur italien publiait en 1567, et qui confirme ce que les collections princières d’alors et les musées d’aujourd’hui attestent, à savoir la grandeur et la notoriété d’une tradition picturale.

Les termes étaient choisis avec justesse : art et invention, car ils peuvent recouvrir la forme et le fond, le savoir-faire qui permet l’expression adéquate et la vision originale qui donne, au langage, sa vigueur ou son intensité spécifiques.

L’art de peindre est de bonne et vieille souche, les métiers ou gildes s’organisent en diverses villes, telles Bruges, Gand, Tournai ou Bruxelles, dès le XIVe siècle ; elles dominent la profession en imposant le respect d’une technique, organisent la formation de l’apprenti et sanctionnent, par la maîtrise, les qualités du praticien. Sans doute cette organisation n’est-elle pas sans arrière-pensées sociales et économiques (2), sans volonté de protéger les siens (3), mais elle présente une garantie certaine de sérieux et de probité dans le travail. Et cela importe déjà.

Le génie, quant à lui, est d’essence exceptionnelle ; et si l’on

(1) L. GUICHARDIN, Description de tous les Pays-Bas, Arnhem, 1613, p. 123.
(2) J.-P. SOSSON, Une approche des structures économiques d’un métier d’art : La corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XVe-XVe siècles), in : Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain, III, Louvain, 1970, pp. 91-100.
peut, par moments, estimer que ces gildes furent trop rigoureusement structurées pour laisser à chaque individu sa pleine liberté d’expression (4), la critique n’est-elle pas celle d’une vision de l’œuvre d’art en tant qu’objet de délectation ou d’étonnement et non celle de l’objet d’art répondant à une demande précise ? Mais l’un et l’autre destin ou fonction de l’art se voient fréquemment réunis au XVᵉ siècle, si l’on songe à Van Eyck, Van der Weyden, Van der Goes, Bouts ou Memling. L’invention s’affirme en chaque cas, d’autant plus puissante, peut-être, qu’elle plie à sa mesure un métier exigeant. Guichardin avait donc parfaitement raison d’associer, en l’occurrence, les deux notions du savoir et de la nécessité. Et parlant, trois siècles plus tard, de cette même école de peinture qui rayonne et se développe toujours, A.-J. Wauters conclut, en bon disciple de Taine : « c’est véritablement la fleur intellectuelle d’une nation » (5).

Il est certain, d’autre part, que la vertu d’enseignement et celle, non moins noble, d’artisanat saisissent, dans l’exemple proche, une force, à la fois d’attraction et de conditionnement, que les usages pratiques des gildes semblent avoir, par ailleurs, favorisée (6). Non que la maxime « tel père tel fils » soit forcément démontrable en ce domaine, elle trouve à s’illustrer néanmoins dans l’amour du métier et la vertu des références. Bouts eut un fils Albert, Metsys en eut deux, Jan et Cornelis, il y a Pierre Pourbus puis Pourbus l’Ancien et Pourbus le Jeune, il y a les Francken et les Coxcie...

Mais, dira-t-on, l’Italie compte les Bellini, l’Allemagne les Cranach, le baroque espagnol connaît l’emprise des Churriguera et la gravure française la dynastie des Cochin. Sans doute et, à nouveau, le savoir-faire, le style, la notoriété, le tour de main en sont des raisons suffisantes. Il n’empêche qu’au pays des frères Van Eyck, « le pays de Belge » pour citer Guichardin (7), ce phénomène est plus fréquent. « L’histoire de notre école de peinture offre ceci de particulier que l’on peut en poursuivre l’étude pendant des siècles sans délaisser ce qui concerne la même famille ».

(4) Ibid., p. 232.
(7) L. Guichardin, op. cit., p. 3.
note un archiviste bruxellois comme phrase initiale à l’étude qu’il consacre, en 1888, à La Famille Breughel (8). Pierre Bruegel lui-même devait, en quelque sorte, montrer l’exemple de ces filiations en épousant la fille de son ancien maître, Pierre Coeck d’Alost, en 1563.

Avant tout, essentiellement, Bruegel allait donner naissance à une vision nouvelle de l’image picturale de son temps et de l’école des Anciens Pays-Bas ; non point Bruegel le Drôle seulement, comme le nomme Van Mander en 1604, mais Bruegel le multiple, visionnaire et observateur, analyste et philosophe, peintre, dessinateur, inventeur d’estampes, formé à Anvers, ayant fait le voyage d’Italie, multiple par les facettes de sa formation et de ses curiosités, mais unique dans l’expression, affirmant, des Proverbes flamands à La Tempête (9) et de la Vue de Naples à La Pie sur le gibet, le génie de l’œil et du pinceau. Novateur, il le fut pleinement, et en l’art et en l’invention (fig. 1, 8, 15-18).

« La ville de Bruxelles ressemble à la forme d’un cœur humain » (10) et Bruegel, qui s’y était installé depuis son mariage, devait y peindre la majorité de ses chefs-d’œuvre, y voir naître ses fils Pierre et Jean, y mourir en septembre 1569 et reposer en l’église Notre-Dame de la Chapelle. Les enfants étaient jeunes encore et, lorsque leur mère meurt à son tour en 1578, ils ne sont âgés respectivement que de quatorze et onze ans. Recueillis, selon toute vraisemblance, par leur grand-mère Mayken Coeck, peintre elle aussi et connue sous le nom de Marie Verhulst, ils s’installèrent à Anvers.

Le nom de Pierre Brueghel le Jeune, aussi dit d’Enfer, apparaît comme maître, dans les registres de la gilde de Saint-Luc en 1585 et son activité, jusqu’à son décès en 1638, consiste surtout, selon Van Mander à « copier et imiter avec beaucoup de talent les œuvres de son père » (11). Le fait est en soi important puisqu’il démontre l’audience que connaissait Bruegel l’Ancien longtemps après sa mort (fig. 19). Outre la diffusion de l’œuvre, certaines

(9) Voir note p. 76
(10) L. GUICHARDIN, op. cit., p. 78.
compositions perdues ne sont connues que grâce à ces copies. Enfin Pierre le Jeune fut l’auteur de compositions originales toujours dans le même esprit, selon une tradition que prolongera encore son propre fils Pierre III, ainsi que d’autres « Bruegeliens » l’avaient fait, contemporains du grand Bruegel déjà, tels Pierre Balten, Jacob Grimmer, Martin Van Cleve, Lucas Van Valckenborgh ou Hans Bol, ou contemporains de Pierre II, tels Jacob Savery, Abel Grimmer et Sébastien Vranx (12).

L’originalité de Jean Brueghel, dit de Velours, est plus certaine. La diversité des sujets, scènes religieuses ou infernales, mythologies et allégories, paysages et bouquets de fleurs, se voit traitée avec un raffinement, un souci du détail et une virtuosité extrêmes (fig. 20). Si le peintre s’appuie encore souvent, dans les paysages où il excelle, sur la règle des trois tons, il relie et anime les plans, déterminés ainsi de manière conventionnelle, par le jeu des nuances et de la mise en page ; il assigne à chaque élément, quelle que soit son importance, un rôle précis et souligne de la sorte le mouvement de la composition qui, sans être pour autant baroque, n’en recherche pas moins ses effets dans l’axe des diagonales. La vie qui agite parfois ses tableaux n’est pas sans rappeler Bruegel l’Ancien, tout comme certains sujets d’ailleurs, mais le rythme ne traduit ni l’ampleur ni l’intensité émotionnelle du peintre de La Tour de Babel ou de La Chute d’Icare (13).

Si Jean Brueghel fut surnommé de Velours parce qu’il aimait à se vêtir de cette étoffe, et peut-être aussi pour « la bonté de son caractère » (14), les notions sensibles qu’éveille ce terme pourraient s’appliquer tout autant à la qualité picturale de son œuvre dont l’émail s’enrichit de multiples nuances. Peintre de séduction plus que d’autorité, il sera, dès 1609, peintre de cour des archiducs Albert et Isabelle et jouit, depuis son voyage d’Italie, de la protection du Cardinal Borromée. Sa notoriété ne cessera de croître ; Émile Michel note, dans son ouvrage sur Les Brueghel en 1892 : « comme les archiducs, les souverains étrangers et les riches amateurs désirent avoir de ses productions. Dans toutes, il s’efforce de mettre le même soin, le même fini merveilleux. Grâce à son

(12) G. Marlier, op. cit., passim.
(13) Ph. Roberts-Jones, Bruegel. La Chute d’Icare, Fribourg, 1974, passim.
(14) A. Wauters, op. cit., p. 35.
activité et à son habileté prodigieuses, il peut suffire à toutes ses tâches» (15).


Cet art, d’autres à leur tour en ont hérité, «il a servi de modèle à ceux qui l’ont suivi, à David Teniers notamment, qui, s’il possède plus d’ampleur dans la facture et encore plus de décision dans la touche, n’égale pas toujours, en revanche, sa délicatesse et son fini précieux» (19). Le gendre, David Teniers, devait briller au firmament de la peinture, lui aussi, comme peintre de genre,

(16) K. Ertz, _Jan Brueghel der Ältere_, Cologne, 1979, passim.
(17) A. Wauters, _op. cit._, p. 36.
(18) H. Hymans, _op. cit._, p. 305. Au XIXe toujours, A. Wauters (_op. cit._) n’hésite pas à écrire de Brueghel de Velours qu’il «avait marqué l’apogée de la gloire de la famille» (p. 70). Son étude d’ailleurs consacre trente-cinq pages à cet artiste, pour treize à Pierre Bruegel l’Ancien !
(19) E. Michel, _op. cit._, p. 82.
le plus célèbre sans doute du XVIIe siècle flamand. L’archiduc Léopold-Guillaume l’appelle à sa cour de Bruxelles et, grand amateur d’art, le nomme conservateur de ses collections en 1647. L’abondance de la production de Teniers, et surtout de nombreuses attributions fausses ou douteuses, ont quelque peu terni sa gloire depuis lors. Rançon trop lourde, car la personnalité de l’artiste est incontestable et son originalité réelle, puisqu’elle a suscité l’imitation.

Les curiosités du peintre furent multiples, mais ne limitent en rien son intérêt pour la vie quotidienne, ce regard attentif que les peintres de sa race portent autour d’eux. Si dans la formation de Teniers diverses influences sont notables, telles celles de François Francken ou d’Adrien Brouwer, voire celle de Rubens, « son œuvre est un monde » déclarait encore A.-J. Wauters à la fin du XIXe siècle et, songeant sans doute à la *Kermesse flamande* du Musée de Bruxelles (fig. 21), ajoutait : « comme jadis le vieux Bruegel, mais avec plus d’élégance et de délicatesse, Teniers nous raconte la vie des paysans flamands, son intimité domestique et sa grosse joie familiale » (20). Les goûts se sont certes modifiés, mais les filiations demeurent. D’ailleurs le fils de Teniers, David Teniers III, peintre lui aussi, ne rendait-il pas hommage au grand maître lorsqu’il fit rénover, en 1676, le monument funéraire de son arrière-grand-père ?

La manière et l’esprit de Jean Brueghel de Velours connaissaient, quant à eux, d’autres relais et prolongements encore en la personne du fils aîné Jean Brueghel II et d’Ambroise, fruit du second mariage. Tous deux furent franc-maître à la gilde d’Anvers ; l’œuvre de Jean II fut souvent confondue avec celle de son père, celle d’Ambroise compte quelques bouquets de fleurs. Une quatrième génération de Brueghel sert également la peinture et, parmi les cinq fils de Jean II, tous peintres semble-t-il, il convient de citer Jean-Pierre, qui travailla quelque temps à Liège, et Abraham qui devait habiter l’Italie et mourir à Naples.

À cette même génération appartient Jean van Kessel I, fils de Jérôme et de Paschasie, née Brueghel ; peintre non négligeable, il s’est penché avec une attention quasi-scientifique et une précision brillante, héritée de son grand-père Jean Brueghel de Velours, sur les choses de la nature, de l’insecte au poisson, de la fleur à l’oi-

---

(20) A.-J. WAUTERS, op. cit., p. 290.
seau (fig. 22). Il eut, à son tour, deux fils peintres, Ferdinand et Jean II le Jeune qui avaient également du sang Brueghel dans les veines. Il y eut même d’autres Brueghel encore… A.-J. Wauters a publié un tableau généalogique « qui ne comprend pas moins de vingt-six noms de peintres » et qui « présente la descendance artistique du vieux Bruegel jusqu’en 1771 » (21). Peut-être la rigueur scientifique ne serait-elle pas aussi généreuse aujourd’hui ; néanmoins, on ne prête qu’aux riches !

À la fin du XIXe siècle, lorsque l’histoire de l’art commence à se trouver, Henri Hymans, en Belgique, note : « Pendant plusieurs générations on voit le talent se transmettre comme un héritage dans la lignée de Pierre le Drôle et, fait non moins remarquable, revêtir une forme essentiellement originale dans l’œuvre de chacun de ces peintres » (22) ; Émile Michel, en France, remarque au sujet de Bruegel : « il a été le chef d’une de ces familles […] chez lesquelles le talent était en quelque sorte héréditaire » (23).

Si l’apport de chacun a été, au cours des temps, souvent confondu, si les qualités de l’un ont été, curieusement parfois, préférées à celles d’un autre, l’importance de cette continuité est, en soi, un enseignement précieux. On y trouve le goût essentiel de l’observation et le souci fondamental de la chose bien faite, le sérieux et la probité de l’artisan au service de la volonté créatrice. Le talent semble, en effet, avoir été héréditaire ; quant à l’héritage, c’est le don de la vie. Et ici la souche est plus profonde que les ramures. La sève de Pierre Bruegel gonfle le tronc jusqu’aux branches maîtresses ; la vérité des choses, le drame humain, la joie de vivre et la poésie du mystère y circulent librement, fortement, et en appelle toujours à nos forêts sensibles. Leçon à méditer et à projeter devant soi.

1980

(21) Ibid., pp. 321-322.
(22) H. Hymans, op. cit., p. 305.
(23) E. Michel, op. cit., p. 6.
Fig. 22. Jan van Kessel I. *Oiseaux*, détail. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Après avoir vécu sa gloire, traversé la querelle des Poussinistes et des Rubénistes, marqué Delacroix ou Renoir, après trois siècles d’une certaine royauté, l’œuvre de Rubens aborde l’ère contemporaine en perte de vitesse.

Victime de ses sujets, de leur abondance comme de leur trop grande santé, son art retient moins l’attention d’un temps devenu soucieux de charger la peinture d’un message individuel, ou de la livrer aux recherches de son expression même. La joie de peindre n’est guère à l’ordre du jour, le désir d’une vision heureuse, à l’exception peut-être d’un Matisse, semble déplacé, voire incongru.

Sans doute un excès de présence charnelle ou de faste peut-il choquer l’esprit qui recherche la finesse de l’intelligence ; sans doute l’apparat peut-il heurter l’être que préoccupe la condition humaine. Limiter Rubens cependant aux seules apparences de ses compositions religieuses, mythologiques ou princières, est un acte injuste et la preuve d’un mauvais regard. C’est oublier, en effet, les grands paysages de la fin de sa vie, symphonies d’espace et de lumière, c’est oublier la sensualité réelle d’Hélène Fourment, drapée dans sa petite pelisse, c’est oublier la vivacité des esquisses et la justesse du trait, c’est ne pas voir enfin ce qui dépasse le sujet, ou mieux ce qui le crée.

L’art de peindre chez Rubens sera, dans l’aisance de l’exécution, celui d’un éblouissant novateur. Contrairement à une certaine vision contemporaine du génie, qui doit se manifester dès l’abord et en marge de toute référence, Rubens ne s’affirme ni par sa précocité, ni par une volonté contestataire.

Né à Siegen en 1577, son premier chef-d’œuvre est sans doute La Descente de Croix d’Anvers peinte en 1611-1612. L’œuvre, si elle témoigne d’un tempérament exceptionnel, n’en révèle pas moins une science de la peinture qui conjugue l’héritage de l’art flamand, appris dans les ateliers d’Adam Van Noort et d’Otto
Vaenius, et le voyage d’Italie où la leçon des Vénitiens, du Caravage et des Carrache a été entendue, sans oublier même celle de l’Espagne qu’il visite dès 1603. Tel fut le bagage du peintre ; mais le temps dans lequel il vit et le lieu où s’élabore son œuvre ne sont pas indifférents à celle-ci.

La Contre-Réforme, dans les Pays-Bas méridionaux, se veut de démontrer dans l’éclat, voire l’ostentation, la primauté de la foi catholique. Elle trouvera, chez les Archiducs Albert et Isabelle, qui règnent au nom de l’Espagne, ainsi qu’auprès des jésuites, de fidèles zéléurs. Rubens se mettra au service des uns comme des autres, servant les Princes et l’Église.

Anvers est une métropole prospère, le négoces y est florissant et la bourgeoisie y apprécie luxue. Rubens également, qui se construit une demeure patricienne et collectionne antiques et tableaux de maîtres, vit en seigneur, se voit chargé de missions diplomatiques, accueilli à la Cour de Philippe IV, comme à celle de Charles Ier qui le fait chevalier.

Sa vie n’est pas que mondaine, elle est aussi celle d’un humaniste qui pratique six langues et qui entretient des relations épistolaires avec les beaux esprits du temps. Et toujours il peint, répondant aux commandes, diffusant son art par les voies de la gravure, orchestrant le travail d’un vaste atelier.

Mais que peut-on dire encore de Rubens qui n’ait déjà été consigné ? Et qu’ajouter de plus au débat des attributions que suscitent une production abondante et un petit nombre d’œuvres signées ? Au-delà de ce Siècle d’or, au-delà des avis, des modes et des goûts, ne faut-il pas regarder, méditer aujourd’hui l’art et le plaisir de peindre, l’aisance apparente et la joie certaine de créer ?

Le génie de Rubens réside en effet dans l’acte pictural. Et celui-ci trouve son originalité lorsque l’artiste, ayant engrangé les connaissances nécessaires, prolonge par son pinceau un rythme vital, sa vision chromatique et formelle. Le tableau naît alors aussi naturellement que la terre tourne autour du soleil et que la sève répond à l’humeur des saisons.

Ce langage franc, cette peinture livrée, s’écoute et se donne dans le feu des esquisses. Non point parce que l’esquisse est ici un meilleur support à l’imagination, mais parce qu’elle ne limite en rien la fonction créatrice. L’acte de peindre s’exprime dans sa matière, sa fluidité, ponctué par l’accent, le clair et l’obscur,
non pas l’effet mais la respiration. Formulant et ne fixant point, l’œuvre est une succession de passages qui s’engendrent l’un l’autre et entraînent l’œil dans un voyage qui ne cesse pas.

La lumière en est sans doute le principal argument. Si le métier se libère avec la maturité, l’évolution est particulièrement rapide qui intègre la source lumineuse au tableau lui-même et, contrairement au Caravage, distribue les ombres et les clartés par la transparence ou l’opaque.

Rubens use du support qu’il recouvre d’une couche d’impromptitura, ocre ou grise, uniforme, et qui, apparente, lui sert de fond. Il approfondit alors les tons sombres par un apport léger de brun plus ou moins foncé et, pour les clairs, il ajoute le blanc en densité. La lumière n’éclaire plus la forme, mais éclate de celle-ci, et le langage baroque jaillit de la peinture elle-même. En cela Rubens innove et, voulant donner ainsi à la matière tous les pouvoirs de l’expression, il garde, dans le présent, son actualité.

Le sujet lui-même est soumis aux lois expressives de la matière ou, mieux, trouve sa formulation au travers de celle-ci. Dans un Martyre de sainte Ursule par exemple, il n’y a pas une surface, pas un centimètre carré, pas un seul instant de la composition qui ne soit au repos, le mouvement même se prolonge au-delà du cadre (fig. 23). Les éléments en soi ne sont pas réinventés pour autant, le peintre utilise un vocabulaire de figures — soldats, martyrs ou chérubins — non pas en fonction de ces éléments, mais en les redistribuant dans des rythmes originaux qui sont l’expression du sujet. On les oublie d’ailleurs pour cette raison ; on ne s’attache à eux que pour se laisser prendre par l’enchaînement des formes, l’ardeur du discours, dans le tableau qui se fait unité.

Lourd de symbole, un sujet tel que La Chute de Phaéton sera traité, lui aussi, de manière novatrice (fig. 24). Avec une autorité, une sorte de prescience cinétique de la décomposition du mouvement, Rubens évoque la notion de chute par le renversement des chevaux qui tombent, entraînant Phaéton qui, à son tour, va s’écraser au sol, terre à peine esquissée comme le serait un détail de Claude Monet. L’audace est prodigieuse.

Ce qui est vrai dans l’esquisse et qui témoigne à la fois de la vitalité de l’inspiration, de la ferveur créatrice et de l’invention plastique, se retrouve dans les œuvres plus volontairement
Fig. 23. — Pierre-Paul Rubens, *Le Martyre de sainte Ursule.*
Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Fig. 24. Pierre-Paul Rubens, *La Chute de Phaéton*. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
accomplies. Une même énergie anime telle Kermesse — traversant la surface de vaisseaux sanguins — ou agite un Jugement Dernier — secouant l’arbre éternel de ses fruits morts — ; des mouvements d’une même audace traduisent, en violence, un Combat des amazones ou sillonnent, en nuances tendres, un Jardin d’Amour.

Mais cette création jaillissante, rapide, qui perpétuellement se questionne comme une eau vive, n’est pas qu’une vivacité habile. Cette tension n’exclut pas l’attention. Saisir l’instant précis d’un geste, l’inscrire dans le mouvement général d’une action, implique déjà un sentiment profond de la vie. L’existence, à son tour, peut offrir le visage mystérieux des eaux dormantes, l’intimité tranquille des heures vécues. Rubens leur prête un même regard attentif lorsqu’il considère un modèle ou contemple l’horizon du château de Steen.

Sans doute sa Bethsabée est-elle plus décorative et superficielle que celle que Rembrandt fit d’Hendrikje Stoffels, mais lorsqu’il s’attendrit devant Hélène Fourment et ses enfants et que, plein de fierté, il évoque des liens affectifs, le pinceau ne sera jamais assez tendre, la matière assez raffinée, le trait assez sensible, les glaçis assez lumineux pour capter et transcrire ce sujet familial qui échappe cependant à toute affectation. Ces trois êtres, qu’il semble relier dans un même sentiment, gardent chacun leur individualité. La mère, penchée vers son fils, présente encore la richesse de sa féminité que rehausse d’ailleurs l’ardeur chromatique qui l’environne ; les enfants se voient saisis dans la vérité d’une expression, rêveuse chez la fille, éveillée chez le garçon.

Diversité donc des attitudes et des physionomies. Si Rubens ne traduit pas l’intériorité des êtres avec la même intensité qu’un Velazquez, l’humain ne lui est jamais étranger et porte son attention vers tous les âges de la vie et même, au-delà de tout exotisme, vers l’étude du visage d’un homme de couleur.

La lumière, toujours présente, ponctue, éclaire, dilue les plans d’un paysage, d’un paysage animé, non point par l’action qui s’y déroule mais par la vie dont il est le sujet. Des troncs d’arbres s’éveillent aux rayons du soleil, des feuillages répondent au vent, l’ombre des nuages module la plaine et la terre est comme une main ouverte et généreuse. Tout cela est le fait, à
nouveau, d’un regard et d’un pinceau accordé. L’art de Rubens ne connaît qu’un impératif : le langage pictural.

Certes, l’œuvre entière n’est pas de qualité uniforme. Quel maître pourrait s’en prévaloir ? De plus, l’abondance des commandes, la présence d’un atelier, sans parler de l’action des suiveurs, accentuent ici les divergences. Il n’empêche que l’œuvre constitue une merveilleuse réserve de surprise par la vitalité d’une peinture qui, au-delà du sujet, garde sa jeunesse. L’œil aujourd’hui peut rendre à Rubens son prodigieux empire de peintre en liberté. S’il fut maître du baroque, ce ne fut point par un style seulement, mais par une écriture étonnamment flexible, vivant par elle-même et pour elle-même, dans la volonté comme dans l’émotion, dans toutes les gammes de l’action, de la douceur à l’ivresse.

Rubens provoque-t-il encore l’ennui que d’autres ressentaient en ce siècle ? A-t-il perdu à jamais sa gloire dominante, ou retrouve-t-il la place qui revient à l’un des peintres les plus doués de tous les temps ?

L’acte de peindre, le geste de créer fascinent l’artiste contemporain et l’on comprend, dès lors, que l’abstraction lyrique trouve en Rubens une même longueur d’ondes et que des parallèles aient été tracés avec Georges Mathieu. Riopelle, quant à lui, dit avoir copié ses esquisses pour « obtenir la liberté » qu’il recherchait. Dans son pays également Rubens suscite l’intérêt ; tout en étant actuel, on ne rompt pas forcément avec la tradition et Jan Cox ou Vic Gentils en fourniraient la preuve.

Le souci du savoir-faire, de l’art de peindre, ne renaît-il pas aussi après tant de remises en question, après tant d’attitudes négatives et souvent vaines ? À bout de théorie et dans le désir de créer, et non de discouvrir sur le fait de créer, dans le désir de peindre pour la joie de peindre, Rubens ne serait-il pas aujourd’hui une leçon d’optimisme ? Baudelaire ne parlait-il pas de son « abondance prolifique, rayonnante, joviale presque » ? L’artiste doit-il volontairement se sevrer du bonheur et en priver les autres ? Chacun aspire à une certaine lumière « rayonnante ». Rubens demeure et, dans son lyrisme chromatique, dans le tourbillon de son écriture, dans le poudroissement de ses lumières, entraîne avec vigueur tous ceux qui souhaitent le geste de l’amitié.

1977
LES TROIX CROIX DE REMBRANDT

Dialogue violent de l'ombre et de la lumière, opposition du noir et du blanc, combat de la clarté et des ténèbres, du bien et du mal, du néant et de l'espoir, le Golgotha de Rembrandt est non seulement le sommet tragique de la Passion du Christ mais l'un des sommets les plus poignants de l'histoire de l'art.

Rembrandt Harmensz. van Rijn est le grand peintre que l'on sait, maître du XVIIe siècle hollandais, phare « d'un grand crucifix décoré » (1), mais il fut aussi un génial graveur, et Henri Focillon n'hésite pas à affirmer : « Le peintre admirable est encore plus grand comme aquafortiste. Il a créé une langue nouvelle, que nul n'avait parlé avant lui et dont le registre, étonnamment étendu, prête des inflexions ombreuses ou dorées à toutes les voix de la terre et du ciel » (2).

La gravure n'est pas une étape ou un accident de sa carrière. Il y consacre le meilleur de lui-même à tous les âges de sa vie et produit, entre 1626 et 1665, quelque deux cent quatre-vingts planches gorgées de sensibilité et de vigueur, de tourments et de foi. L'eau-forte, technique dont la souplesse donne libre cours à la spontanéité et qui allait détrôner le burin prestigieux mais souvent austère, Rembrandt ne l'a pas inventée. Avant lui, le grand Dürer en avait déjà fait l'expérience et, plus proche dans le temps, Jacques Callot et, par l'esprit, Adam Elsheimer et surtout Hercules Seghers, son compatriote, homme obscur et misérable mais chercheur inspiré dont l'œuvre éveille, aujourd'hui, l'admiration. Rembrandt le tenait pour un maître, et l'intérêt qu'il lui portait trouve son affirmation dans un cuivre de Seghers représentant Tobie et l'Ange, qu'il retravailla vers 1653 pour en faire une Fuite en Égypte. Mais quelle que soit la qua-

(1) Ch. BAUDELAIRE, Les Phares.
lité des œuvres antérieures, il faut attendre Rembrandt pour que l'eau-forte trouve, développe, affirme et exploite tout son potentiel d'intensité expressive et d'éloquente fluidité.

Les Trois Croix en sont le témoin irrécusable (fig. 25). Issue d'un sujet exemplaire de l'iconographie chrétienne, cette vision du Calvaire cesse d'être une image pour devenir un événement. L'événement même, l'instant crucial de l'histoire de l'humanité où, selon saint Jean, « tout est consommé » (XIX, 30). Si le drame est entier, si le drame est total, la grandiloquence gestuelle est bannie, l'anecdote effacée, l'artiste crée à son tour totalement et restitue selon son cœur, son âme et son esprit, ce qui pour lui avait dû se passer.

L'œuvre en effet est une somme de croyance et de vie spirituelle, l'aboutissement de l'interprétation d'un thème traité depuis des années. Rembrandt connaît intimement la Bible et consacre aux Écritures plus de quatre-vingts planches. Le premier exemple du thème de la Crucifixion en gravure se situe vers 1635 et ne montre que le Christ entouré des siens; une autre version, de 1641 sans doute, présente Jésus en Croix entre deux larrons mais vu latéralement, sous un angle original. Aucune de ces œuvres n'atteint cependant l'ampleur des Trois Croix.

Parallèlement demeurent de remarquables dessins, certains en rapport direct avec les gravures, tel le Calvaire de Berlin qu'Otto Benesch date de 1635 et dont il compare l'arrière-plan avec celui de la gravure de la même époque ; on peut en rapprocher aussi la Lamentation, grisaille de la National Gallery de Londres, que Gerson situe entre 1632 et 1639 (1). D'autres dessins témoignent de la permanence de l'intérêt et des recherches de l'artiste. Le Calvaire du Staedel Kunstinstitut de Francfort (vers 1647) fait preuve d'une grande richesse et liberté graphiques, mais les oppositions d'ombre et de lumière n'atteignent pas celles que permet la gravure par la seule vertu de l'incision et de la morsure. Le Christ crucifié entre les deux larrons du Louvre (1649-50) reprend la disposition de la gravure ovale de 1641 en développant la scène vers la droite par la présence de cavaliers et illustre l'épisode de l'éponge de vinaigre (Matthieu

Fig. 25. — Rembrandt, *Les Trois Croix* (1653). Eau-forte, 1er état. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er, Cabinet des Estampes. (Copyright Bibliothèque Royale, Bruxelles.)
XXVII, 48), de même que le dessin contemporain, Christ en Croix, de la Bibliothèque Nationale de Paris, évoque avec une poignante sobriété le coup de lance (Jean XIX, 34). Il faut enfin noter le dessin de Stockholm où, autour de la Croix, l'artiste s'efforce de rendre la diversité d'expression de tous ceux qui assistent au drame, de l'indifférence des soldats à la douleur des Saintes Femmes ; Benesch situe l'œuvre vers 1653 (4). D'autres dessins de la même époque, Déposition ou Portement, semblent indiquer le désir de Rembrandt de créer une grande composition consacrée au thème de la Passion ; enfin une Esquisse d'une figure penchée (Munich), du même style graphique, est d'ailleurs considérée comme préparatoire à la Marie-Madeleine des Trois Croix de 1653.

Mais que sont ces Trois Croix ? Dans leur quatrième état, elles font surgir un monde à la fois figé dans l'angoisse et l'attente et brassé par des courants que régissent des forces inconnues, un monde saisi et oscillant entre la mort et la vie (fig. 26). Puisqu'il a été question d'un quatrième état, c'est-à-dire d'une étape dans l'élaboration d'une estampe, quelle fut la genèse de l'œuvre ? Entre le premier et le troisième état qui est signé et daté « Rembrandt f. 1653 » peu de différences ; la composition est déjà magistrale par sa conception et son exécution. La nommant, Émile Verhaeren dira : « la planche la plus éclatamment superbe » (5). La lumière s'impose en effet, formant au centre une pyramide de clarté, éclairant le milieu de la scène et les divers personnages. Sans artifice, l'effet est cependant plus théâtral, les figurants plus nombreux et les protagonistes parfaitement identifiables : le Christ et les deux larrons, le bon placé d'ailleurs erronément à la gauche du Seigneur, le groupe des soldats et le centurion agenouillé se trouvent à sa droite faisant pendant au groupe de la Vierge et des Saintes Femmes que domine saint Jean. Une Madeleine au pied de la Croix ne donne pas libre cours à son désespoir, comme le veut la tradition, mais y demeure courbée sous le poids du chagrin. Sortant du cercle de lumière ou en deçà, dans les zones d'ombres latérales richement modulées, tout un peuple palpite. La vision est grandiose et s'exprime par une technique étourdissante où l'eau-forte est

(4) O. Benesch, op. cit., V, n° 924, p. 257.
vivifiée, selon l'heureuse expression de Louis Lebeer, par l'usage de la pointe sèche (6). Le trait synthétique, l'écriture nerveuse alternent avec les plages d'ombres et la nuance des tonalités. Un chef-d’œuvre à coup sûr, pleinement exaltant, mais Rembrandt devait encore se surpasser.

Et ce fut le quatrième état, profondément remanié. Quand eut lieu cette nouvelle version ? On l'ignore. Il semble qu'elle puisse être sensiblement postérieure à 1653. Karel C. Boon n'hésite pas à la situer aux environs de 1660, rapprochant le style du cavalier tenant un glaive — à la droite immédiate du Christ — de celui du Claudius Civilis (Musée de Stockholm) que le maître peignait vers cette époque (7). Si le détail est important, il n'est que détail et la nouvelle vision des Trois Croix ne se limite pas à de simples modifications. Il s'agit, au propre et au figuré, d'un bouleversement et l'on a justement évoqué à ce propos les paroles de saint Matthieu : « voilà que le rideau du Temple se déchira en deux, du haut en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent... » (XXVII, 51).

Si le rideau se déchire, l'ombre et la lumière s'interpénètrent et luttent intimement. En tailles vigoureuses, par des réseaux plus ou moins serrés et qui s'entrecroisent en tous sens, la planche est littéralement sillonnée de zones diversément denses, qui distibuent des pans obscurs et des sources claires, qui créent les plans et la profondeur, qui donnent naissance au mouvement. Devant une telle audace, devant une telle autorité, le temps s'abolit et l'on songe à certains maîtres contemporains, tel Jacques Villon, et encore avec modestie.

Si la terre tremble, certains personnages s'estompent comme la Madeleine ou le mauvais larron qui a repris sa place et sombre dans la nuit ; d'autres sont à jamais effacés et l'avant-plan à gauche est dénudé ; un cheval se cabre en un mouvement de peur auquel répond, à droite, le geste douloureux mais large en son accueil de saint Jean.

Si les tombeaux s'ouvrent, voici que surgit, face au Christ, un cavalier emprunté à une médaille de Pisanello et qui se surim-

pose au centurion toujours agenouillé. Certains ont voulu voir dans ce personnage insolite un Ponce Pilate repentant. Ne s'agit-il pas, plus simplement, de la confrontation du temporel et du spirituel, d'un temporel anachronique, richement costumé et harnaché, et du spirituel vêtu de la seule lumière éternelle?

Rembrandt, on le voit, a élagué, concentré et amplifié le thème pour « suggérer le possible infini » comme disait René Huyghe du geste même de l'artiste (8). Nul doute que l'on se trouve devant le fruit exceptionnel d'une longue méditation profondément vécue, car pour évoquer ainsi, avec une intensité sans doute inégalée, le drame de la Passion, il faut avoir ressenti, dans sa propre chair et dans son âme, les affres de la solitude et du malheur. Or, Rembrandt a connu tout cela ; sa maturité et sa vieillesse, après une jeunesse brillante, furent chargées d'épreuves et de revers. Le Christ était pour lui une figure familière qu'il évoquait, avec un mélange de réalisme et de mystère, dans La Pièce aux cent florins, ou qu'il actualisait en le montrant prêchant dans un décor de tous les jours. « Il doue d'autenticité le surnaturel », disait encore Émile Verhaeren (9).

Rembrandt était toujours essentiellement humain et c'est là le secret de sa pérennité, dans la vie de sa main gravant le cuivre, dans son émotion devant un nu de femme, sa curiosité pour tous les traits d'un visage, son amour vibrant de la nature plantée d'arbres, d'hommes ou de croix.

1969

(9) E. Verhaeren, op. cit., p. 120.
ART MODERNE
Tant que la lecture des poètes fera partie de la culture et du souci des hommes, tant que l’enseignement ne limitera pas, sous de faux prétextes pragmatiques, les nourritures de l’imaginaire, les grands thèmes homériques ou shakespeariens ne cesseront de faire rêver. L’éveil des images, la stimulation des désirs trouveront alors à se créer de nouveaux langages, à se fixer, entre autres, en des formes plastiques. Pour autant que cessent les agressions contre l’héritage sensible, les croisades démagogiques contre les élites, pour autant que règne une liberté féconde et non la suffisance des médiocres, le vrai patrimoine, qui porte en profondeur les marques de la création, ne peut que demeurer stimulant et source, dans la foulée ou en marge, comme a contrario, de ses références légendaires ou vécues. Les œuvres qui constituent cette somme possèdent, on le sait, une existence propre, indépendante de leurs auteurs, puisqu’elles sont amenées à revivre sans cesse dans des contextes étrangers, sans limite dans le temps et l’espace, toujours mesurées à de nouveaux regards. Ceci explique la récurrence des mythes et des thèmes, ainsi que la recherche ou le rejet d’un passé.

L’Antiquité, et celle de la Grèce en particulier, offre ses légendes où les héros et les dieux se répondent, car cet univers est dominé par une certaine vision de l’homme et de la société, dont les figures majeures sont essentiellement des individus. L’histoire de l’art ne respire pas dans le carcan des siècles. Le XIXe est, à ses débuts, profondément tributaire du Néo-classicisme et si Rome, aux yeux de certains artistes tel Louis David, est souvent la leçon la plus exemplaire du monde méditerranéen, la redécouverte de la Grèce dans la seconde moitié du siècle précédent — Grimm ne déclare-t-il pas « tout à Paris est à
la grecque» (1) — devient un répertoire iconographique pour de nombreux peintres.

Le même David fait ses classes avec _Les funérailles de Patrocle_ (1779) et choisit _La douleur d’Andromaque_ (1783) comme morceau de réception à l’Académie. Les dessins dépassent, en sensibilité et en force, la froideur des peintures souvent chargées, telles _Les amours de Pâris et d’Hélène_, du virus paralysant de l’académisme. Dans ce registre, l’injuste réflexion des Goncourt «David, Prud’homme qui a lu Homère» (2), trouve quelques fondements. Baudelaire, dans un jugement plus généreux, ce qui n’est pas fréquent chez lui, reconnaissait que «David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d’Homère» (3).

En Angleterre, le Suisse Johann Heinrich Füssli, formé aux écrits de Winckelmann qu’il traduira en anglais, traite à de nombreuses reprises les thèmes homériques. Il exécute ainsi dix-sept esquisses pour la traduction par Alexander Pope, publiée en 1805, de l’Iliade et de l’Odyssée ; dans certaines œuvres plus libres, relatives à la mort de Patrocle, à celle d’Achille ou aux aventures d’Ulysse, la personnalité étrange de l’artiste, séduit par Shakespeare autant que par les Nibelungen, s’exprime en franches visions où l’onirisme, le fantastique et l’érotisme se conjuguent de manière insolite.

L’importance de John Flaxman dans la diffusion des sujets homériques est considérable. Les compositions au trait, gravées dès 1793, eurent un retentissement européen et David se serait exclamé en les voyant : «cet ouvrage fera faire des tableaux» (4). Inspiré des vases antiques qu’il étudiait à Rome, Flaxman a créé, sur le thème de l’Iliade et de l’Odyssée, des compositions essentiellement linéaires, où le contour l’emporte

---

(1) Cité in : R. Huyghe, _L’art et l’homme_, III, Paris, 1961, p. 183. Le présent texte, s’il évoque la permanence de l’Antiquité et de la Grèce, s’attache avant tout à l’œuvre d’Homère ; il ne prétend cependant pas à une étude approfondie ou systématique.


sur toute illusion spatiale. Sorte de grammaire néo-classique, elle a servi de support à l'imagination de nombreux artistes, mais contient également en elle toute la sécheresse académique. Ingres, on le sait, y fut sensible ; il possédait des œuvres originales de Flaxman ainsi que ses illustrations. Son admiration pour le poète grec est trop connue pour que l'on s'y attarde. Les ambassadeurs d'Agamemnon lui valent le prix de Rome en 1801 et déjà l'allongement des formes, la courbe et la sensualité s'y manifestent ; L'apothéose d'Homère se voudra le témoignage de sa maturité, « l'œuvre de ma vie d'artiste la plus belle et la plus capitale » (5).

En Allemagne aussi, les échos de l'Iliade et de l'Odyssée sont perceptibles, Wilhelm Tischbein, Philipp Otto Runge ou Peter Cornelius en fournissent la preuve. Le sculpteur danois, Thorvaldsen, lui aussi, consacre de nombreux reliefs aux héros grecs, dès 1803 ; en bas-relief également, François Rude conçut, pour le château de Tervuren, une évocation de la vie d'Achille. Les Néo-classiques et apparentés furent donc séduits, voire passionnés, par les sujets homériques, expression majeure du génie de la Grèce. Tous, sans doute, ne furent pas touchés ; parmi les exceptions, il en est une qui ne manque pas d'intérêt : William Blake. Si le dessin est classique et l'esprit irréaliste, l'artiste eut à l'égard de l'antique une attitude ambiguë. Ami de Flaxman et auteur d'un Jugement de Pâris, il devait affirmer à la fin de sa vie : « l'art grec est forme mathématique, l'art gothique est forme vivante » (6). Au-delà de son style, l'étonnant visionnaire n'était-il pas guidé par une âme romantique ?

Le Romantisme, en effet, semble se détourner d'Homère. Des exemples demeurent néanmoins. Francis Danby évoque encore le spectre de Patrocle, Antoine Wiertz traite le compagnon d'Achille avec démesure, tout comme il oppose, dans le gigantisme, Ulysse et Polyphème, thème qui n'est plus que prétexte chez un William Turner ; Corot étoffe un paysage avec Homère et des bergers. Si Eugène Delacroix reste sensible au passé, au point de ressentir « l'admiration de tout ce qui ressem-

(6) Cité in : catalogue The age of Neo-classicism, op. cit., p. 310 (« Grecian art is mathematic Form, Gothic art is living Form »).
ble à Homère (7), il s'engage dans l'actualité et ce sont *Les massacres de Scio* et *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, où vint mourir Lord Byron. L'horizon à conquérir par l'auteur de *Sardanapale* et le maître des *Femmes d'Alger* sera l'Orient, et les références, en contrepoint romantique, seront nordiques, entre le génie de Shakespeare et les passions de Goethe.

La réaction contre l'Antiquité, la fausse, celle des conventions et des sujets imposés au prix de Rome (8), se concrétise. « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » répétait Baudelaire (9), qui trouva en Daumier une réponse percutante à cette question. Dans son *Histoire ancienne*, publiée entre 1841 et 1843, le génial dessinateur dépouillait, en cinquante lithographies, le répertoire antique de ses oripeaux, et donnait à Ulysse ou Ménélas les traits et l'embonpoint de monsieur-tout-le-monde (fig. 27). Avant Daumier, d'autres avaient été tentés par la parodie, tels Grandville en 1830 (10) ou Johann Heinrich Ramberg qui vers 1827-1828, dans son *Iliade comique*, ridiculise davantage Flaxman et le style du temps que l'épopée homérique. En musique, ce ne fut que bien plus tard, en 1864, que Jacques Offenbach devait railler *La Belle Hélène*, cependant que, à la même époque, Hector Berlioz faisait chanter pour la première fois ses *Troyens*.

Le Réalisme n'avait que faire du peplos et du casque, des troupes d'Agamemnon et de Priam. La lutte était celle des casseurs de pierres et la mort fuyait les murs de Troie pour se voir enterrée à Ornans. En ce domaine, comme en d'autres, Daumier fut précurseur, soucieux de la vérité et de l'humain. L'image antique s'était figée dans des décors factices que seuls les peintres académiques traçaient parfois de lumières blafardes ou crues (11). La réaction n'était pas celle du mépris, mais d'un

---

(11) Cf. J. Harding, *op. cit.*, passim. À titre d'exemple, le peintre Tony Robert-Fleury obtint la médaille d'honneur au Salon de 1870 pour *Le dernier jour de Corinthe*, au sujet duquel il déclara : « Mes études et mes recherches m'entraînèrent vers l'antiquité, et tout aussitôt je rêvais au choc gigantesque de
Fi«. 27. Honoré Daumier, Méncias vainqueur (1842). Lithographie.
refus de l’artifice ; elle devait motiver longtemps l’histoire de la peinture, axée, dès Manet, sur la remise en question de son propre langage. Paul Gauguin, dans une lettre de 1901, soulignait encore : « La grave erreur, c’est le grec, si beau soit-il » (12).


Le Symbolisme accorde aux mythes une charge nouvelle, où l’anxiété et le mystère l’emportent souvent sur les vertus viriles et individuelles. L’Iliade et l’Odyssée ne connaîtront pas la vogue qui anime la Tentation de saint Antoine, le mythe d’Orphée, cher à Redon qui génialement réinvente la mythologie, et cher aussi à Delville, le thème de Salomé, que reprend Beard- sley, ou celui de Persée, que redécouvre Burne-Jones. Sans doute trouve-t-on, chez Böcklin, des satyres et des nymphes et ces deux peuples, les Grecs et les Romains » (E. Montrosier, Les Artistes Modernes, III, Paris, 1882, p. 26).


Fig. 28. — Gustave Moreau, *Hélène sous les murs de Troie* (ca 1885). Aquarelle. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. (Cliché des Musées Nationaux, Paris.)
même *Ulysse et Calypso*, chez von Marées *Chiron et Achille* ; bien d'autres exemples peuvent être cités et l'antique sert souvent de toile de fond à Puvis de Chavannes, comme à Maurice Denis. Cependant, avant d'être « une femme nue ou une quelconque anecdote » (14), le tableau, on le sait, est une surface de formes et de couleurs, que fauvisme, cubisme, expressionnisme et abstraction s'efforceront de conquérir.

Le XXᵉ siècle vit d'autres aventures que celles de ce qui fut, saisi d'abord, et prisonnier ensuite, de l'accélération de son présent. Quelques artistes y échappent, certains jetteront des coups d'œil en arrière. Giorgio de Chirico et ses mannequins architecturent le thème d'*Hector et Andromaque* dès 1917, formes qui se dégradent vers 1924 et auxquelles Oreste et Electre font pendant ; Oreste se retrouve seul aussi, devant son remords, ou en compagnie de Pylade, et Ulysse apparaît, dans l'œuvre du peintre métaphysique, avant que celui-ci n'illustre l'Iliade traduite par Salvatore Quasimodo. Chirico, que l'archéologie et la mythologie préoccupent, trouvait en 1919 « le fondement d'une grande esthétique métaphysique » dans les espaces urbains à l'image des portiques et terrasses de la Grèce qui, chez Homère et Eschyle, expriment « la tragédie de la sérénité » (15). Un sentiment semblable, mais moins sévère, n'habite-t-il pas les architectures et les sites de Paul Delvaux qui, alliés à ses nus, sont également source de poésie ?

Le Surréalisme parfois se souvient, et des mythes rénovés ou corrigés resurgissent : Narcisse et Vénus chez Dali, auxquels André Masson ajoute Pygmalion, Diomède ou Pasiphaé, sans omettre les Paramythes de Max Ernst. Si le Minotaure et le labyrinthe de l'inconscient réunissent les adeptes d'André Breton — sans oublier Picasso qui fut l'un des grands servants du fils de Pasiphaé — la figuration des mythologies intimes sera celle de ceux qui les rêvent, une Gradiva renouvelée, Loplop chez Ernst, des grelots chez Magritte. Le Surréalisme devait cependant connaître un *Cheval de Troie*, celui de Gérard Vulliamy en 1937, « bouquet grandiose et vénéneux de ce feu d'artifice tiré des profondeurs du subconscient » dira de lui Édouard

Jaguer et par lequel on rejoint, ajoute Marcel Brion, « un autre thème fantastique, celui de l’Apocalypse » (16).

Sans doute la Grèce visite-t-elle de son esprit et de ses personnages de nombreux maîtres de l’art contemporain, Picasso ou Braque — qui participent activement à ce qui se nomme le Néo-classicisme des années 20 — et aussi de Bourdelle à Zadkine ; sans doute des évocations plus précises existent-elles, Émile Bernard et Henri Laurens illustrent l’Odyssee, Hans Erni également, tandis que Edgard Tytgat sacrifie, à sa manière, à l’Iphigénie. Rien de comparable cependant dans les arts plastiques — où la disparition du sujet a priori a provoqué la dilution du thème — à la paraphrase de James Joyce, l’immense *Ulysses* que Henri Matisse illustre par ailleurs, ni à *La guerre de Troie n’aura lieu* d’un Giraudoux ou *La naissance de l’Odyssee* d’un Giono, rien de comparable à certaines compositions musicales, Gabriel Fauré et sa *Pénéllope*, Richard Strauss et son *Hélène d’Égypte*, Samuel Barber et son *Adieu à Andromaque*, Michael Tippett et son *King Priam*...

Rien sans doute, sauf, et l’exception est de poids, l’Iliade de Jan Cox, qui sur le thème antique exécuta en 1975 une cinquantaine de toiles d’une extrême nouveauté, puissantes, expressives, à la fois synthétiques et lyriques. L’Iliade actualisée, revue par les désastres d’une guerre récente, éprouvée par l’artiste dans sa force et son horreur : « Jamais la laideur et la beauté ne furent aussi aiguës. Amour et haine n’étaient qu’une même parole » (17). Non pas illustration donc, mais vision transposée dans l’aujourd’hui, le drame revivifié et lourd d’échos. Permanence malgré tout d’une ville qui se nommait Troie, permanence d’un sort qui frappa d’autres lieux, d’une grande leçon qui ne fut jamais suffisamment écoute, permanence de la poésie en réserve de l’espoir. « L’avenir, disait Georges Braque, est la projection du passé conditionnée par le présent » (18).

1982


(17) J. COX, in : catalogue *Jan Cox. L’Iliade d’Homère*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976, p. 9 (« Never were ugliness and beauty so pronounced. Love and hatred were one word »).

LA NUANCE ET L’ACCENT

Le brouillard de la découverte, le cercle orangé de la vie, le rapport des couleurs et l’instant saisi, suffisent à fixer, dans la mémoire, le sens et l’image d’une des grandes aventures de l’histoire picturale et que Claude Monet intitule, en 1872, Impression, soleil levant. Ce tableau, s’il devint en quelque sorte le drapeau d’une nouvelle croisade, était aussi le point de fixation d’une longue évolution, d’une manière de voir et de regarder le monde. Parmi les définitions que Littré donne au terme « impression », il en est une qu’il faut épinger : « Effet plus ou moins prononcé que les objets extérieurs font sur les organes des sens ». ParfaITEMENT adéquate, en l’occurrence, et publiée dans le célèbre Dictionnaire de la Langue française, elle est contemporaine de l’œuvre de Monet, antérieure au néologisme « impressionniste », qu’un journaliste voulait dérisoire, mais sans qu’il y ait rapport, pour autant, avec l’un et l’autre faits, si ce n’est de prouver que peintre et critique avaient, à l’époque, une parfaite maîtrise de leur vocabulaire.

Le réel et l’individu se rencontrent donc, s’interpénètrent pour donner jour à une extraordinaire moisson. L’Impressionnisme est, sans nul doute, un mouvement réaliste, mais tous ceux qui l’ont illustré, ou qui s’en sont inspirés, possèdent une sensibilité particulière et affirmeront une personnalité, plus ou moins originale. S’il existe une divinité commune, la lumière, il n’y a point de dogmes. Au contraire, l’affranchissement des conventions académiques laisse à chacun sa libre respiration et sa réaction réfléchie ou spontanée. La diversité des réponses règne en Ile-de-France et se révèlera, en quelques années, souvent divergente, de la dilution lyrique d’un Monet à la volonté de bâtir d’un Cézanne, de l’onctuosité sensuelle d’un Renoir à la fulgurance angoissée d’un Van Gogh. L’Impressionnisme, dont les reflets se jouent dans les méandres de la Seine, est une leçon de liberté par le choix du site et de l’heure, par l’intensité
du regard, le glissement des nuages, le chant des ombres et des feuilles.

Ces couleurs drues, cette franchise, cet œil frais sont la conséquence de diverses victoires et conquêtes, mais aussi le point de départ, on le sait, de bien d'autres audaces. Tout cela s'inscrit dans l'air du temps, dans un renversement de valeurs, où les refusés d'hier deviennent les prospecteurs de demain. La peinture va vivre pour elle-même et par elle-même, pour l'émotion qu'elle recèle bien plus que par l'apparence qu'elle propose. C'est un mouvement en marche, une vie organique, et même si certains, tel Odilon Redon, estimeront un jour que cet art est « trop bas de plafond », c'est aussi sur ce nouveau terrain, dans ce nouveau contexte, que s'affronteront les données du vingtième siècle.

L'Impressionnisme, par ses qualités de dynamisme et d'ouverture, ne pouvait se limiter à une certaine incidence de la lumière et, par son rayonnement, viendra féconder toutes les clartés. Il connaîtra, en Belgique aussi, des nuances et des accents variés. Plusieurs facteurs lui seront favorables : la renaisance de la peinture vers 1848, avec le réalisme des frères Stevens en un premier temps et, souverainement ensuite, avec les artistes qui forment, vingt ans après, La Société libre des Beaux-Arts (1). Débarassée du carcan des sujets, retrouvant sa vigueur picturale, son goût de la pâte et de sa matérialité, de l'école dite de Tervueren et les accents forts d'Hippolyte Boulenger à celle que l'on nomme l'école du gris pour en souligner les raffinements (2), ouverte à la modernité avec le précurseur que fut Félicien Rops ainsi qu'aux multiples marées de la mer du Nord avec Louis Artan, la peinture développera naturellement en Belgique un impressionnisme, partiellement redevable à la France, mais aussi, et peut-être essentiellement, instinctif. Guillaume Vogels ne brûle-t-il pas l'étape impressionniste dès 1885 avec Temps de chien (fig. 9), chef-d'œuvre pré-expressionniste s'il en est, de même James Ensor n'affirme-t-il pas un subjectivisme génial avec La Tentation de saint Antoine deux ans plus tard ?

(1) Voir notre ouvrage Du réalisme au surréalisme, Bruxelles, 1969.
(2) Cette appellation est utilisée, entre autres, par Camille Lemonnier, Paul Colin et Paul Fierens.
Cette époque est déjà celle du groupe des XX qui ouvre portes et fenêtres sur tout ce qui se fait, ici et ailleurs. Bruxelles, capitale d’un pays, devient carrefour de l’art vivant ; « le Salon des XX, déclare son animateur Octave Maus, n’est autre qu’un épisode de la grande bataille périodique des idées neuves contre la routine, bataille invariablement gagnée par celles-là contre celle-ci » (3). L’action de ce groupe, et que La Libre Esthétique prolonge jusqu’en 1914, sera déterminante pour l’épanouissement de l’art en Belgique. La comparaison, la sollicitation, la provocation sont autant de stimulants, qui ne peuvent agir que de manière positive sur des tempéraments solides. Or la peinture des provinces belges a retrouvé ses énergies spécifiques.

Il n’y a pas asservissement, il y a participation à l’élaboration d’un art moderne occidental qui ne requiert plus une sensibilité traditionnelle, mais bien un caractère novateur. Octave Maus, s’il fut un défenseur ardent de l’Impressionnisme — « Exprimer les irradiations du jour, les caresses de l’atmosphère, les fugaces rayonnements de lumière qui enveloppent les objets [...] cette recherche paraît être la dominante de notre époque » (4) — se veut néanmoins éclectique : « Les XX ont à cœur, au rebours de ce que soutiennent les ignorants et les myopes, de prouver que l’Art n’est pas cantonné dans une formule déterminée » (5). Le pointillisme s’accroche aux cimaises dès 1887, avant de contaminer — pour ses détracteurs il s’agit d’une maladie — les Van Rysselberghe, Finch, et autres Lemmen ou Van de Velde, le symbolisme était présent avec Redon dès 1886, le post-impressionnisme avec Gauguin dès 1889. Tous ces ferments agissent, l’intériorité d’un Fernand Khnopff s’approfondit, l’expressivité d’un James Ensor s’exalte. Si Henri De Braekeleer trouve ses modèles en se tournant vers la Hollande, il traduira, par la lumière et l’immobilité à la fois, des œuvres que charge l’attention, si Henri Evenepoel reçoit un enseignement précieux dans l’atelier parisien de Gustave Moreau, il actualise en fait, par la forme et le chromatisme, une sensibilité autochtone. Tout se mêle, mais chacun s’individualise.

La vision impressionniste se transforme, cependant, en manière de voir et en façon de peindre. La découverte de la lumière, souvent, fait place à une convention d’effets lumineux. Peut-on parler d’académisme ? Le terme convient mal, car il n’y a ni règle fixe a priori, ni prééminence du sujet. Sans doute les thèmes se ressemblent-ils : paysages avec ou sans chaumière, rideaux d’arbres et ruisseau, brumes matinales et soirées pluvieuses, mais on peut toujours y trouver l’originalité d’un angle de vue, un frémissement subjectif, la richesse d’une palette. Dans l’approche et la restitution, la gamme des tempéraments offre une très vaste amplitude. Et, en ce domaine, aucune leçon à recevoir ! Pour le goût de la nature et le sens du plein-airisme, il ne faut pas chercher exclusivement, comme le faisait Octave Maus (6), du côté de la France, de Lorrain à Delacroix et Seurat, en passant par Courbet, Manet ou Monet, ni en Angleterre chez Turner, ni en Hollande chez Ruisdael, mais déjà dans une tradition qui compte Patenier, Bruegel, Van Coninxloo, Bril ou Rubens. Le Port de Paul Bril ne contient-il pas en germe tout Claude, et la Vue du Steen de Pierre-Paul Rubens toutes celles de Constable ? Sans parler de la liberté des esquisses du grand maître baroque.

N’est-ce pas cette tradition là, relayée ensuite par certains aspects de La Société libre des Beaux-Arts, qui, après le coup de fouet de l’Impressionnisme français, fonde encore le Luminisme, variante locale et spécifique ? Le cercle Vie et Lumière naît en 1904, Émile Claus en sera la figure de proue ; l’intérêt est donc vif que confirme, l’année suivante, la grande exposition de La Libre Esthétique, consacrée à l’évolution externe de l’Impressionnisme, c’est-à-dire hors frontières de l’Hexagone. Le Luminisme est plus un regain qu’un relais, plus un élan vital qu’un revenez-y. Il se caractérise dans l’œuvre d’Émile Claus par un achèvement plus poussé, une pâte plus chargée (fig. 29). Quant à reprocher à ses tableaux « de n’être qu’épidermiques » (7), comme le firent certains, c’est là une injustice.

Fig. 29. Emile Claus. *Portrait de Jenny Montigny* (1902). Huile sur toile. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
La période de la Lys et celle de Londres charrient, en joie et en souffrance, toutes les richesses du sentiment. L’attrait qu’exerce le peintre est, en réalité, profond. Où les grands expressionnistes flamands à venir — De Smet, Van den Berghe et Permeke — vont-ils chercher référence, si ce n’est chez lui ? Ce n’est qu’un exemple, car le rayonnement est plus vaste et Serge Goyens de Heusch a raison d’écrire : « On ne parviendra jamais à recenser tous les peintres qui, au début du siècle et parfois bien après la première guerre, furent gagnés aux faveurs du luminisme » (8). S’il faut trouver ailleurs la force picturale et l’originalité, chez un Spilliaert ou un Laermans, un Servaes ou un Van de Woestyne, chez ceux qui mêlent expression et symbole, les multiples nuances de l’impression vont cependant connaître un embrasement chromatique, vers 1912, à la Galerie Georges Giroux à Bruxelles. C’est un éclatement : le Fauvisme brabançon.

Si l’intitulé se discute et s’il est apocryphe, il dit bien ce qu’il veut dire. Il fixe un cadre géographique et l’intensité expressive d’un groupe, à nouveau spontané, sans directive ni manifeste, mais qui occupe en force son espace, produit dans la diversité, et s’affirme par la couleur. L’Impressionnisme était un saisissement du monde extérieur par les sens, le Fauvisme est davantage une projection de la vision interne à travers les sens. L’un s’efforce de restituer, l’autre de marquer et, dans la dialectique extérieur-intérieur, les lignes de force ont tendance à s’inverser. Au ravissement de la fragmentation succède la nécessité de la synthèse. Mais selon le génie de chacun, et non suivant un mot d’ordre donné. Rik Wouters chante haut et clair (fig. 30), Ferdinand Schirren compose avec intelligence. Les Paerels, Brusselmans, Ramah, Albert, Dehoy apportent, au concert, leurs acccents propres.

À nouveau, le terme « fauve » peut faire croire à un phénomène d’importation. Rien n’est moins certain. Sans doute Schirren, le premier, a-t-il vu à Paris le groupe du Salon d’Automne de 1905, mais Wouters — qui devait peindre un hommage à

Fig. 30. Rik Wouters. *Dame en bleu devant une glace* (1914). Huile sur toile. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Cézanne — invoque, quant à lui, le maître d’Ostende en 1913 :
« Nom de Dieu ! Ensor, Ensor. Les autres belges sont comme toujours pesants de couleurs (9). »

Impressionnisme et Fauvisme, deux conquêtes de la seule peinture, deux moments privilégiés de l’art à la charnière des siècles, deux chapitres authentiques de la création en Belgique.

1988

(9) R. Wouters, cité par N. Wouters, *La vie de Rik Wouters à travers son œuvre*, Bruxelles, 1944, p. 65.
LE SYMBOLISME
ET LES FORMES DU SILENCE

Les ressorts du Symbolisme sont, aujourd'hui, de l'ordre de la connotation individuelle. De même que l'on ne saisit plus, chez Nicolas Poussin ou dans une Vanitas, le sens précis de la scène représentée ou l'exacte signification des objets figurés, mais bien l'harmonie de la composition, l'intensité du trait ou la surprise d'un rapport, de même est-on moins requis chez Gustave Moreau, précurseur du Symbolisme en France, par le sujet en tant que tel — mythologie ou évocation du passé — que par le spectacle auquel le peintre nous convie, la précision du décor et le climat des scènes qui bouleversèrent, on le sait, André Breton, maître et théoricien du Surréalisme. Gustave Moreau, s'il se distingue par son génie, ne fut pas un isolé ; il est une des étapes majeures d'un courant qui anime l'art occidental et que nous avons nommé, faute de mieux, irréaliste. Sa vigueur fut particulière au XIXe siècle (1). Les composantes sont multiples, tant dans le domaine de l'art que de la pensée.

Dès 1781, Füssli avec son Cauchemar, dès 1799, Goya avec ses Caprices, puis Blake en Angleterre ou Friedrich en Allemagne s'affirment visionnaires. Le Romantisme avec ses ombres, ses châteaux, ses ruines mêmes, délivre en chants désespérés parfois, selon Musset, les forces du moi et de la nature, trouvant dans le mystère comme dans l'angoisse ou la démesure, chez Goethe et chez Ossian comme dans l'Enfer de Dante, chez Delacroix ou John Martin et, plus encore, chez Victor Hugo, génial écrivain et tout aussi génial dessinateur, un univers où l'humain et le fantastique se joignent. L'imagination était reine des facultés, comme le voulait Baudelaire.

Vinrent 1848, Courbet et ses Casseurs de pierres, le Réalisme d'abord, le positivisme et les romans naturalistes de Zola

(1) Ph. ROBERTS-JONES, La peinture irréaliste au XIXe siècle, Fribourg, 1978.
ensuite. Mais si le réel est, pour certains, la religion du bon sens, les Impressionnistes n'éprouvent-ils pas quelque souci devant ses modifications et, tout au moins chez Claude Monet, devant l'ivresse de ses passages ? « Panta rei », aurait peut-être murmuré Héraclite en admirant les *Nymphéas*. Cependant en Angleterre, il y eut les Preraphaelites et ce mouvement complexe, qui unit le besoin d'un retour aux sources de la peinture avec la précision du rendu, trouve chez quelques-uns, tel Rossetti et plus tard Burne-Jones, une intimité et une poésie qui s'expriment conjointement en images oniriques. Ainsi le peintre belge Fernand Khnopff rapproche-t-il, non sans pertinence, la *Beata Beatrix* de Rossetti et le *Portrait ovale*, conte d'Edgar Poe où celui-ci remarque : « J'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté » (2). Le portrait de cette bien-aimée était, en effet, le portrait d'une morte.

On peut se demander, dès lors, quand commence le Symbolisme. Non celui d'une éventuelle école, mais son esprit. Une définition ? Le poète Jean Moréas en 1886 parle de « vêtir l'Idée d'une forme sensible », le peintre Odilon Redon, maître du mouvement en France, recherchait un art qui fût suggestif « comme une irradiation des choses pour le rêve » ; le poète Charles Baudelaire avait déjà eu recours, dans ses *Correspondances*, à la Nature et ses « forêts de symboles » ; le peintre Maurice Denis, à l'aube du XXe siècle, voyait dans le Symbolisme « la langue naturelle de l'art », celle qui « utilise les correspondances immédiates que nous percevons entre nos états d'âme et nos moyens d'expression » (3). Aujourd'hui encore, un sculpteur me confiait avoir été frappé par une définition, glanée il ne savait où, « le symbole fait de l'image une projection de l'inconscient, obscure pour la logique, mais évocatrice pour la

La Belgique fut une terre féconde à ce courant, à cette poétique, sensible au mystère, à l’informulé, à l’indicible comme à l’invisible. Maurice Maeterlinck, écrivain majeur de langue française, prix Nobel en 1911, et qui fait le pont entre les mystiques du XIVe siècle, tel Ruysbroeck l’Admirable, et la vision moderne à travers Novalis, n’hésite pas à déclarer : « une vérité cachée est ce qui nous fait vivre ». Ce qu’il dit en philosophe, il l’imagine en poète, car cette lumière dissimulée ne demeure pas telle, « si l’un de ces êtres extraordinaires, qui sont les antennes de l’âme humaine innombrablement une, la soupçonne un instant, (...) une vérité nouvelle plus haute, plus pure et plus mystérieuse prend la place de celle qui s’est vue découverte et qui fuit sans retour, et l’âme de tous, sans que rien le trahisse au dehors, inaugure une ère plus sereine et célèbre de profondes fêtes... ».

Ainsi progresserait une certaine conscience, et s’il faut employer ce qualificatif c’est que, selon Maeterlinck, « nous possédons un moi plus profond et plus inépuisable que le moi des passions ou de la raison pure ». La conscience de ce dernier « est une plante de la surface, et ses racines ont peur du grand feu central de notre être ». Et l’écrivain d’ajouter : « je puis commettre un grand crime sans que le moindre souffle incline la plus petite flamme de ce feu ; et d’un autre côté, un regard échangé, une pensée qui ne parvient pas à éclore, une minute qui passe sans rien dire, peut l’agiter en tourbillons terribles au fond de ses retraites et le faire déborder sur ma vie. Notre âme ne juge pas comme nous ; c’est une chose capricieuse et cachée. Elle peut être atteinte par un souffle et ignorer une tempête. Il faut chercher ce qui l’atteint ; tout est là, car c’est là que nous sommes ». Chercher où ? Sans doute dans « les grands trésors de l’inconscience » (5).

(4) C’est le sculpteur belge contemporain André Willequet qui me fit part de cette définition, à laquelle il attache une grande importance quant à son esprit et à sa formulation.

Attitude pleinement subjective, à l'affût des signes les plus ténus, des accents irrationnels qui font que le soleil brille soudain dans un monde obscur ou qu'un oiseau se détache de la forêt. Maeterlinck cerne, entre le secret et le silence, le domaine du Symbolisme et ses terrae incognitae. Cette vision introvertie de la création s'opposait au courant réaliste qui avait relancé en 1848 la peinture en Belgique. Pour situer le problème avec précision, peut-être faut-il évoquer le passé.

La tradition d'ouverture et de création est fondamentalement ancrée dans l'histoire des provinces belges et se traduit, tant par l'orfèvrerie mosane et la tapisserie bruxelloise, que par une école de peinture exceptionnelle ; Van Eyck, Bruegel, Rubens, apparaissent chacun à leur époque, un génie universel, dont la puissance n'est pas prisonnière d'un régionalisme, mais qui participe également de la sève germanique et de l'esprit humaniste. Les œuvres de Roger de la Pasture dit Van der Weyden, Van der Goes, Memling, Gossart dit Mabuse, Patenier, Van Dyck, Brouwer ou Teniers vinrent enrichir, du XVᵉ au XVIIᵉ siècles, toutes les collections princières, royales ou bourgeoises de leur temps et, dès lors, les musées d'aujourd'hui. Si le XVIIIᵉ siècle témoigne d'une moindre force créatrice, ses artisans affirmèrent néanmoins leur talent chez eux comme à l'étranger. Mais l'éclat, l'invention ont perdu leur vigueur originelle et généreuse. Il faut attendre le milieu du XIXᵉ siècle pour que celle-ci renaîsse.

Le néo-classicisme d'un François-Joseph Navez est de qualité, le romantisme d'un Antoine Wiertz, lorsqu'il échappe à la démesure, frappe par l'irréalisme de sa vision ; c'est au réalisme cependant — non point celui d'un Gustave Courbet essentielle-ment mais celui des frères Joseph et Alfred Stevens — qu'il appartint d'entraver l'académisme et de rénover l'art de peindre (6). Le mouvement se concrétise à Bruxelles en 1868 sous le titre de La Société libre des Beaux-Arts ; son but : « l'interprétation libre et individuelle de la nature » (7) ; ses composantes majeures : Charles De Groux, Constantin Meunier, Louis Dubois, Félicien Rops, Louis Artan, auxquels s'ajoute le nom

d'un indépendant, proche du groupe, Hippolyte Boulenger, un des maîtres paysagistes de son temps. Camille Lemonnier, romancier et critique, fut leur ardent défenseur contre l'hostilité des milieux officiels ; son argument : « faire de la peinture saine et forte, sans jus ni recettes ; en revenir au sens vrai du tableau, aimé non pour son sujet mais pour sa matérialité riche, comme une substance précieuse et comme un organisme vivant » (4). Cette qualité picturale, pleinement retrouvée — caractéristique d'ailleurs de la peinture flamande — et revivifiée par des regards neufs, allait s'offrir à la diversité des talents, voire du génie, et s'enrichir à son tour.

La vie artistique bruxelloise compte alors des cercles jeunes et dynamiques, _La Chrysalide_ ou _L'Essor_, des journaux d'avant-garde, _La Jeune Belgique_ ou _L'Art Moderne_, animés par les Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Edmond Picard, Octave Maus, etc. La date-clef de cette période fut la fondation, le 28 octobre 1883, du groupe des _XX_. Il s'agissait, en effet, d'un groupement et non d'une école ; ni pamphlet ni manifeste, mais la réunion d'artistes passionnés, désireux de vivre pleinement leur aventure créatrice, au-delà de toute exclusive et de toute esthétique a priori. Cette action, menée par Octave Maus, ne se limitait pas aux artistes belges, chaque année l'exposition des _XX_ invitait et accueillait ce que l'art contemporain comptait d'esprits novateurs.

Bruxelles fut, grâce à eux, un point de convergence et, par ses expositions internationales, complétées de récitals et de conférences, devint, de 1884 à 1893, un lieu de confrontation parmi les plus vivants que l'histoire de l'art ait connu et qui prolongea sa vie jusqu'à l'aube de la première guerre mondiale, par les manifestations de _La Libre Esthétique_. Ainsi se virent mêlés aux cimaises du Musée de Bruxelles les Ensor, Van Rysselberghe, Khnopff, Vogels, Monet, Whistler, Van Gogh, Seurat, Rodin, Signac, Gauguin, Redon, Lautrec, Munch, Renoir, Cézanne, Bonnard...

Les tendances novatrices s'affrontaient, éveillant des débats passionnés entre les jeunes adeptes et la vieille garde. L'Impressionnisme, le Symbolisme, le Pointillisme, l'Expressionnisme

réclamaient droit de cité et affirmaient leur langage, des liens se nouaient avec les Sécessions de Vienne et de Munich, le Modern Style et le Japonisme multipliaient leurs échos. Histoire passionnante s’il en fut (?). L’art en Belgique était sorti du chemin réaliste, aussi riche fût-il, et choissait des routes souvent divergentes ; ainsi, parmi les XY, Théo Van Rysselberghe optait pour le Néo-impressionnisme, Guillaume Vogels affirmait la vigueur de son expression, Ensor unissait avec génie la couleur et le fantastique, Fernand Khnopff élaborait son univers symboliste.

Le Symbolisme belge occupe-t-il une situation particulière dans le courant international ? On pourrait répondre, de manière simpliste, que sa spécificité est celle de ses adeptes. Or ils sont nombreux et ceci est déjà, en soi, important ; mais ils n’obéissent pas à une recette et ne répondent pas seulement à une mode. Toute définition, on l’a vu, est approximative, puisque se fondant sur des notions imprécises ; ses limites dans le temps sont également subjectives, ses composantes multiples et diversément associées dans la plupart des cas. Le poète Albert Mockel, créateur en 1887 de La Wallonie, revue dévouée à la cause nouvelle, se plaisait à souligner : « Le Symbolisme ressemble à cet enfant sans père qui cependant en a plusieurs » (10). Parmi les ancêtres, il citait les grandes figures familières de la sensibilité moderne, Edgar Poe et Charles Baudelaire. Certes, il parlait littérature, et la poésie symboliste connut en Belgique, en langue française, une ampleur exceptionnelle, que les auteurs fussent originaires du pays wallon ou des Flandres, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Max Elskamp, auteur, en 1886, sur fond d’estampes, d’un Éventail japonais...

Peintres et poètes s’entendent fréquemment et l’esthétique, ici, favorisait les rencontres ; les admirations des uns furent donc, souvent, celles des autres. En peinture, si l’on peut envisager toute œuvre profondément expressive d’un sentiment intime, des fantasmes du moi, ou même du réel choisi comme image d’une surréalité, le domaine est vaste, qui s’étend en aspects


variés, sinon distincts, des Jérôme Bosch et des Pierre Bruegel aux René Magritte et aux Paul Delvaux. Le XIXe siècle est fécond, on le sait.

Antoine Wiertz déjà, romantique sans doute, grandiloquent souvent, est aussi ambigu. Or l'ambiguïté est un des ressorts essentiels du Symbolisme ; elle dote la chose exprimée des marges d'ombre et de flou nécessaires aux interprétations approximatives ou progressives, mais jamais absolues, et distingue ainsi le symbole de l'allégorie qui, elle, figure une notion selon des conventions admises au préalable. Wiertz recherche l'effet de surprise, soit en créant le malaise, soit en évoquant la folie et l'érotisme. Un certain type féminin, dès les années 1850, préfigure la femme fatale, tout comme la mort sollicite son imagination et se traduit, dans Pensées et visions d'une tête coupée, en images insolites, voire délirantes. Le peintre, dont les manières sont diverses et les opinions même contradictoires, n'en demeure pas moins l'inventeur d'idées étranges, tantôt à la limite du ridicule, tantôt chargées d'une poésie parfois fascinante. Ainsi accordait-il, par exemple, une grande importance « à l'union du pittoresque et de l'idée » (1).

Chez Félicien Rops, le satanisme l'emporte. Mieux connu comme graveur, ami de Baudelaire qui le nommait « Ce tant folâtre monsieur Rops » (12), admiré par J.-K. Huysmans, auteur de À Rebours, chef-d'œuvre de la littérature décadente, et par Josephin Péladan, grand maître de l'ordre ésotérique des Rose + Croix, il se mêle intimement au milieu parisien dès 1874 ; Paul Verlaine lui demande des illustrations et Stéphane Mallarmé un frontispice. Praticien remarquable, il avait mis au point avec le Liégeois Armand Rassenfosse un vernis original, nommé le « Ropsenfosse ». Son compagnon, artiste lui aussi, fut l'auteur d'illustrations pour Les Fleurs du Mal de Baudelaire. Rops, au-delà d'un érotisme trop voulu, se révèle un précurseur du symbolisme charnel et des perversités fin de siècle. La suite intitulée Les Sataniques (1883) est d'une audace et d'une puissance étonnantes, ses gravures pour Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly sentent également le soufre, mais en font

(12) Ch. BAUDELAIRE, in : op. cit., p. 1469.
le plus remarquable livre illustré de l’époque (fig. 31). Il n’est pas surprenant que ses contemporains furent nombreux à le considérer comme un maître ; « il y a là, disait-on, un frisson nouveau dans l’art » \(^{(13)}\).

Très différente est la vision que Fernand Khnopff offre de la femme. Ici, tout est réserve. Cette figure obsédante, toujours présente et cependant étrangère à sa réalité physique, strictement vêtue, image fréquente de sa sœur, opposée parfois à des nudités animales ou proche d’un personnage androgyne, cette femme répétitive, Khnopff ne l’a-t-il pas cernée lorsqu’il cite, en évoquant la *Flamma Vestalis* de son ami anglais Burne-Jones, « c’est bien là l’idée qu’exprime le peintre par ce type en même temps chaste et fait pour éveiller les rêves passionnés » ? \(^{(14)}\) Mais rien ne vient rompre le silence, briser la vitre, que l’artiste interpose entre lui et le monde extérieur (fig. 32). Hautain en apparence, introverti et narcissique en réalité, fier de sa devise « On n’a que soi », ce peintre majeur inventait ou évoquait des images à la fois précises et lointaines, à la fois subtiles et mémorables. Comme un écho peut-être, telle une correspondance, la voix de Charles Van Lerberghe pourrait nous parvenir :

« L’âme chantante d’Ève expire,
Elle s’éteint dans la clarté ;
Elle retourne en un sourire
À l’univers qu’elle a chanté.
Elle redevenit l’âme obscure
Qui rêve, la voix qui murmure,
Le frisson des choses, le souffle flottant
Sur les eaux et sur les plaines »

*(La Chanson d’Ève, 1904)*

Il faut souvent interroger les artistes pour mieux comprendre leurs œuvres. Lorsque, parlant du poète antique, Khnopff remarque : « avec leur admirable sens de la proportion, les


Fig. 32. Fernand Khnopff, *Du Silence* (1890). Pastel sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Grecs n’avaient pas séparé le labeur de l’exécution, de l’inconscience de la rêverie » (15), ne parle-t-il pas pour lui-même — non quant au contenu de l’œuvre mais quant à son approche — et pour d’autres qui suivaient des chemins parallèles ?

L’invention chez les peintres symbolistes, lorsqu’elle existe, se situe rarement au niveau du faire, mais bien de la chose dite. Le métier, plus ou moins habile, voire personnel, est au service de l’émotion à transmettre. L’originalité réside davantage dans le choix de l’image que dans la manière de la formuler. Ce qui distingue, en effet, ces artistes de certains de leurs contemporains, que le chromatisme intense et la violence du dire requièrent — tels Ensor ou Spilliaert, tels ceux qui fondent, à Laethem-Saint-Martin, de George Minne à Albert Servaes, la puissante école de l’Expressionnisme flamand — est peut-être ce qui sépare l’art du trait et de l’allusion, de celui du cri et de la matière. Art du secret, de retenue, d’effleurement chez les meilleurs — n’échappant pas toujours au piège de la conviction chez un Delville —, la déformation volontaire et la stridence des couleurs sont bannies, ce qui n’exclut pas, chez ces maîtres du Symbolisme, l’intense poésie.

Xavier Mellery, qui eut Knapff pour élève, n’allait-il pas jusqu’à dire : « celui qui au ra fait oublier la couleur et la forme au prix de l’émotion aura atteint le but le plus élevé » (16) ? Cet artiste, qui était passé par le réalisme et qui aspirait à la peinture décorative et allégorique, fut grand, en fait, par ses dessins d’une extraordinaire richesse de nuances. Intimiste alors, il cherchait à capter, dans des intérieurs et dans les objets, ce qu’il nommait lui-même « l’âme des choses ». La densité, la poésie, le silence sont au rendez-vous et naissent des jeux du clair et de l’obscur (fig. 33). Devant certaines évocations, où un long couloir se prolonge par une cage d’escalier, ne pourrait-on transposer Émile Verhaeren lorsque, en mineur, il parle d’un jardin :

« Chaque montée est un espoir
En escalier, vers une attente ;

Fig. 33. — Xavier Mellery, *L'escalier de la maison hydraulique* (Anvers). Craie noire sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Par les midis chauffés, la marche est haletante
Mais le repos attend, au bout du soir».

(Le Jardin, 1891)

Des jardins, William Degouve de Nuncques en propose d'étranges, parcs dans la nuit en bleus et verts soutenus, un cygne noir, un paon multicolore faisant la roue, des anges tracant des sentiers, un monde à la fois habité et solitaire. « Ses tableaux de rêve, écrira-t-on, faisaient, d'ailleurs, singulière disparate au milieu d'œuvres d'un réalisme outrancier ou d'une extravagance voulue... » (17). Degouve, français de naissance, fut belge d'adoption et épousa la belle-sœur de Verhaeren en 1894. Son œuvre comporte plusieurs périodes, tant par le style que par le lieu où il travaille, car il aimait les voyages. Sa période symboliste se situe entre 1890 et 1899, mais se prolonge encore jusqu'en 1902 par celle où il séjourna aux Iles Baléares, qui lui apparaissent comme l'Orient et le Japon auxquels il aspirait. Sa culture et ses amitiés, écrivains et peintres, Shakespeare, Edgar Poe, Maeterlinck, Verhaeren, Maurice Denis, Puvis de Chavannes, Jan Toorop, Jean Delville, Henri de Groux, révèlent des attaches plus que des influences. La démarche, si elle est symboliste, n'en est pas moins originale.

Dès 1892, un critique déclare : « Degouve voit la nature avec des yeux neufs, comme vierges, pleins d'enfance étonnée et pensive » (18). C'est la date de La maison rose, qui éclaire à sa manière La chute de la Maison Usher de Poe, et qui sera souvent rapprochée de Magritte, plus pour son mystère poétique que pour son volontaire surréalisme ; tableau au sujet duquel Paul Delvaux s'exclame : « La maison dans la nuit, c'est un chef-d'œuvre » (19). La mare sanglante, moins séduisante, peut-être plus sournoise, est l'une des meilleures équivalences plastiques de l'esprit d'Edgar Poe (fig. 34). L'eau, élément symboliste autant que le silence, l'eau miroir, l'eau qui porte Ophélie, l'eau

(18) E. Verlant, Le Salon de Gand, in : La Jeune Belgique, Bruxelles, 1892, p. 344.
Figure 34. William Degouve de Nuncques, *La marc sanglante* (1894). Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
morte, ici la couleur sanglante en fait un lieu maudit avec sa chapelle expiatoire, et qui, sans se référer à un texte précis, évoque l'univers inquiétant du poète américain. "La tache de sang, éternisant Dieu sait quel crime ! sous le couvert d'arbres sinistres », s'écrie Maria Biermé en 1911 (20).

Poésie et mystère, vide et angoisse, la gamme est large chez Degouve de Nuncques, mais évite toute démonstration. On ne peut pas en dire autant de Jean Delville ; il avait le sentiment d'une mission : « nulle œuvre n'est susceptible d'art véritable que si elle se compose des trois termes absolus, à savoir : La Beauté Spirituelle, La Beauté plastique, La Beauté technique » (21), écrit-il en préface aux Salons d'Art Idéaliste qu'il crée en 1896 sous l'influence du Sâr Péladan et de la Rose + Croix, salons auxquels participeront les Léon Frédéric, Constant Montald, Émile Fabry, Albert Ciamberlani, Arthur Craco... Cette beauté, majuscule et unique, au service de laquelle l'artiste se devait d'être, Delville en avait une conception ésotérique : « émanée des harmonieux rayonnements au plan divin, elle traverse le plan intellectuel pour rayonner encore à travers le plan naturel, où elle s'enténébre dans la matière » (22).

L'artiste alors se fait mage ou voyant pour, inversément, extraire cette beauté diffuse puisque « l'art, d'après Delville, c'est l'esprit poursuivant son œuvre dans la nature » et que la ligne comme la forme « est l'expression symbolique des affinités mystérieuses qui existent entre l'Esprit et la Matière » (23). La théorie, qui se double aussi de l'enseignement — Delville fut professeur à la Glasgow School of Art avant de l'être à l'Académie de Bruxelles — débouche rarement sur une expression artistique émue. Son esthétique idéaliste, hermétique et passionnée à la fois, aboutit souvent à la théâtralité et à un maniérisme ornemental dans la tradition de Gustave Moreau. Ceci n'exclut pas des œuvres puissantes à leur manière, telle L'idole de la perversion à comparer au Démon de la perversité de Magritte à travers

(20) M. Biermé, Les artistes de la pensée et du sentiment, Bruxelles, 1911, p. 88.
(22) Id., L'esthétique idéaliste, in : L'Art Moderne, Bruxelles, 30.4.1899, p. 150.
(23) Id., La mission de l'art, Bruxelles, 1900, pp. 146, 48.
LE SYMBOLISME ET LES FORMES DU SILENCE


Une idéalisation plus concrète inspire Léon Frédéric ; la nature dont il est si proche à Nafrairture, dans les Ardennes, et la réalité sociale qu’il découvre intensément dans les faubourgs des villes, la foi chrétienne et l’idéal qui, par ailleurs, l’animent, partagent le peintre entre le réel et le symbole. Il parvient cependant à unir ces tendances en des évocations, au dessin marqué de Preraphaélisme et dont les éléments accumulés acquièrent, parfois, un caractère insolite. Octave Maus voyait juste : « En poète, Léon Frédéric transpose mentalement les visions que lui offre la nature, et sans doute quand une jeune mère lui apparaît dans les champs doit-il, par un phénomène inconscient, y découvrir la silhouette ingénue de la Madone » (24).

Dans le sillage idéaliste de Jean Delville, on rencontre, entre autres, Constant Montald, Émile Fabry et Albert Ciamberlani. Montald se souvient souvent de Puvis de Chavannes ; des nymphes ou des nus participent de compositions végétales et y développent un climat hédoniste, bucolique et panthéiste. Le sens décoratif — Montald fut professeur de peinture décorative à l’Académie de Bruxelles où Paul Delvaux fut son élève — l’emporte fréquemment, même dans de petites œuvres tel *Le Nid*, où le visage humain se voit encadré de fleurs et de courbes familières à l’Art Nouveau. Fabry est plus dramatique et peint des êtres tragiques, dominés par le destin, aux visages fermés et comme déformés par une angoisse existentielle. Il devait aussi collaborer avec Paul Hankar et Victor Horta, maîtres de l’architecture nouvelle, et orner la demeure de son ami Philippe Wolvers.

Ciamberlani a traité, non sans talent, le thème symboliste d’Ophélie, mais le mur et la grandeur décorative devaient bien-tôt le requérir. De même que Montald peignit de vastes toiles destinées au Musée de Bruxelles, de même que Fabry participa à la décoration du Théâtre de la Monnaie, Ciamberlani conçut de larges ensembles pour l’architecture civile, palais de justice, hôtels de ville ou musées, mais, absence de sève, de mystère, ou loi du genre, ces grandes compositions versent dans l’allégorie.

Entre-temps, d’autres seront touchés, soit par le dessin symboliste, soit par son essence. Ainsi Georges Lemmen passe du pointillisme à l’Art Nouveau et gonfle de rêve une vision de la danseuse Loïe Fuller, bien plus surprenante que celle d’Emile Berchmans, que l’élégance du trait anime cependant. Georges Le Brun, quant à lui, médite sur les paysages et les choses de la vie ; tantôt un sentiment de mélancolie, tantôt un climat de sérénité, toujours une égale distinction, un subtil nuancement poétique se dégagent, qui l’apparentent souvent à Xavier Mellery et parfois aux paysages de Khnopff.

L’art de cette époque ne se limite pas aux peintres et aux dessinateurs, le Symbolisme eut aussi ses sculpteurs et ses orfèvres. Sculptures aux teintes et aux matières multiples, chryséléphantines, où se mêlent le bronze, l’argent et l’ivoire, œuvres de Julien Dillens, qui séjourna en Italie avec Léon Frédéric, ou d’Arthur Craco, également céramiste, qui fut l’élève de Constantin Meunier et participa aux expositions de La Libre Esthétique. Sa Méduse de 1898 fut justement célèbre comme devait l’être, la même année, Le Sphinx de Charles Van der Stappen. Quant à Philippe Wolfers, ce fut surtout l’orfèvrerie qui fit de lui l’un des grands maîtres de l’Art Nouveau. Le Symbolisme connut en Belgique bien d’autres figures entre ses frontières fluctuantes et, si une certaine charge de poésie en est souvent la composante essentielle, peut-on dire que ses images se sont figées ? Rarement tumultueuses, secrètes et fascinantes dans leurs meilleurs états, ouvrant leur domaine de l’éveil à l’angoisse, lourdes et légères comme les extrémités du silence, un certain parfum symboliste se perpétue dans la partie francophone du pays chez les Anto Carte, Victor Rousseau, Louis Buisseret, Léon Navez, Gustave Camus... et plus volontairement chez un Jean Ransy ou un Claude Lyr. Mais cette poésie du silence et du rêve éveillé ne mûrit-elle pas, avec génie, dans l’œuvre de Paul Delvaux ? « Tout est inattendu chez Paul Delvaux, tout est présence » (25). Ne pourrait-on, pour renouer avec le Symbolisme historique, citer ici Fernand Khnopff qui, évoquant les femmes de Burne-Jones, disait : « Comme nos souvenirs, fragiles et précieux, au cours de l’existence, ces idéales créatures de

(25) Ph. Roberts-Jones, La poétique de Paul Delvaux, in : L’alphabet..., op. cit., p. 163.
jeunesse et de beauté descendent, toutes, les marches inévita-
bles» et plus loin «Les songes sont des mensonges, dit-on; 
mais lorsque passe l’heure dernière et qu’il ne reste, devant les 
yeux que l’ombre lentement dévore, que de vagues lueurs de ce 
qui fut notre existence ; pourquoi vous séparer encore, ô souve-
nirs vécus, ô mirages rêvés ? » (26).

Souvenirs, rêves, sans doute, c’est le versant nocturne, cré-
pusculaire, où Hypnos rejoint Thanatos, sommeil et mort, mais 
le Symbolisme n’est-il pas aussi, dans ses moments les plus rete-
nus et les plus intenses, la recherche du premier matin du 
monde et que la Chanson d’Ève de Charles Van Lerberghe 
évoque :

« Tout s’y confond encore et tout s’y mêle, 
Frissons de feuilles, chants d’oiseaux, 
Glissement d’ailes, 
Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux, 
Murmure immense 
Et qui pourtant est du silence ».

(La Chanson d’Ève, 1904)

Du silence ? Certaines formes du silence...
ACCUEILS ET REJETS DES AVANT-GARDES CULTURELLES

La notion d'avant-garde, par ses termes mêmes, est curieusement liée à celle d'un combat. Pareilles à ces bataillons d'élite qui investissent un no man's land à partir de bases retranchées, les avant-gardes culturelles s'en vont sonder les frontières et conquérir avant d'autres, avant le gros des troupes, les terres inconnues de l'imagination. Non point héros ou mercenaires, mais francs-tireurs ; pas de patriotisme ici, mais une ivresse de liberté ; l'attaque est davantage une révolte qu'une conquête : la remise en question de l'acquis.

Toute innovation affronte, au départ, les conventions qu'elle assaille. Au plus fortement seront ancrés l'usage et la règle, au plus difficile sera l'écoute d'un nouveau langage. L'évidence même se heurte à la surdité de la foi. « Et cependant elle tourne », disait Galilée, tout comme aujourd'hui encore, en certains lieux, l'enseignement d'une théorie de l'évolution est contestée, cent ans après la mort de Darwin, non pour des raisons scientifiques mais par conviction religieuse.

L'innovation scientifique ou technique rencontre, par ailleurs, un accueil bienveillant ou rapide si son intégration, dans la société, lui trouve une utilité directe, fission nucléaire et centrale atomique, informatique et, déjà, ses générations d'ordinateurs. Mémoire d'une part, chaleur de l'autre, inépuisables sans doute, nécessaires peut-être au progrès de la planète, mais que le passage du pacifique au militaire, dans l'un ou l'autre cas, sous forme de missiles ou de fichiers, rend dangereusement accessible aux idéologies et aux nationalismes. Certes, l'homme est adulte depuis des millénaires, en va-t-il de même du bon sens ?

« L'Art est fait pour troubler, la Science rassure », déclarait
Georges Braque (1). Si les termes de cette comparaison peuvent être, comme toute affirmation, discutés à l’infini, y a-t-il entre la science et l’art une profonde divergence dans leur démarche et, dès lors, dans leurs innovations ? Apparemment oui, mais l’histoire des avant-gardes qui semble le confirmer, parfois le nie volontairement.

Peut-on définir les avant-gardes ? Le Centre d’Étude des avant-gardes littéraires, animé par Jean Weisgerber à l’Université de Bruxelles, propose celle-ci : « une série de mouvements, c’est-à-dire d’actions souvent collectives (parfois individuelles) groupant un nombre limité d’écrivains et d’artistes, s’exprimant notamment par manifestes, programmes et revues, et se signalant par un antagonisme radical vis-à-vis de l’ordre établi dans le domaine littéraire (formes, thèmes, etc.) comme — très généralement — sur le plan politique et social » (2). Il ne nous appartient pas de revenir ici sur l’historique du terme et son évolution ; ce qui importe est sa volonté de rupture avec le passé, fait qui le caractérise intimement. Phénomène de notre époque, ses racines plongent avec vigueur dans le siècle qui précède.

Baudelaire, rejetant toute doctrine du Beau, « l’aveuglante forteresse » de tout système, souhaitait que les doigts de l’artiste puissent « courir avec agilité sur l’immense clavier des correspondances », et relevait déjà que « dans les productions multiples de l’art quelque chose de toujours nouveau […] échappera éternellement à la règle et aux analyses de l’école ». Il ajoutait : « l’étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l’art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations ». Mais ce beau qui, selon Baudelaire, « est toujours bizarre », ne l’était pas de manière volontaire, mais inconsciente (3). Écartant, de plus, toute notion de progrès, la nouveauté devenait donc la condition vitale de l’œuvre, inhérente à celle-ci et spontanée.

Le problème se modifie quelque peu avec Rimbaud qui instaure la voyance et situe la poésie dans un devenir. « La Poésie,
écrit-il en 1871, ne rythmera plus l’action ; elle sera en avant » (4). Un des fondements de l’avant-garde, sinon l’essentiel, se voit ainsi clairement posé. La fin du siècle, dès les années 80, vit une intense fermentation. Des ruptures s’étaient déjà produites : l’exposition de Gustave Courbet en 1855, en marge de l’Exposition Universelle ; « C’est d’une audace incroyable, s’exclamera Champfleury, c’est le renversement de toutes institutions par voie du jury, c’est l’appel direct au public, c’est la liberté » (5). Scandale certes, mais non succès pour le chantre du Réalisme ; et l’on pourrait citer, dans une gamme identique d’effets et de conséquences, Manet et le Salon des Refusés en 1863 ou la première exposition des Impressionnistes en 1874.

À Bruxelles, devenue une des capitales des arts entre 1884 et 1894, le groupe des XX accueillait annuellement les Whistler, Monet, Seurat, Van Gogh, Ensor, Redon, Cézanne, Khnopff, tous ceux qui furent nommés alors « les apporteurs de neuf » (6). Novateurs ardents, ils sillonnaient en sens divers et librement des terres encore vierges, pionniers qu’ils étaient de l’art contemporain. Cette recherche spontanée, nécessaire, ardue, de voies nouvelles, souterraines ou excentriques à première vue, mais parfaitement accordées aux pulsions sensibles d’une époque, ne devait pas tarder à s’ériger en système.

Les avant-gardes allaient instaurer des démarches volontaires et se succéder les unes aux autres pour conquérir les pouvoirs de la création en détruisant les situations acquises, en dévoyant les uns, en insultant les autres. Fauvisme, Cubisme, Futurisme, Dadaïsme, Surréalisme, un fabuleux combat se livre en vagues renouvelées, avec ses flux, ses reflux, ses maelstrôms, ses lames de fond et ses courants contradictoires.

Le désir de la nouveauté anime certes ces mouvements, mais aussi un souci de remise en cause ab nihilo, voire de l’originalité.

pour elle-même. Ainsi Marinetti n’hésitera-t-il pas à déclarer :
« Futurisme veut dire avant tout originalité, c’est-à-dire inspiration originale, soutenue et développée par une volonté et par une manie d’originalité » (7). Si l’on peut discuter aujourd’hui de la radicalisation de certaines avant-gardes, leur raison d’être et leur utilité dans l’évolution de l’art ne peuvent plus être mises en doute. Leurs excès pamphlétaires visaient le conformisme bourgeois et le traditionalisme officiel. Le ver cependant était dans la pomme, si l’on peut s’exprimer ainsi, et cette « manie de l’originalité », qui chez les Futuristes était encore un élan, devait se transformer en une autre convention.

Si l’ère des avant-gardes se termine, pour certains, vers 1935, ou si elle se prolonge, pour d’autres, au-delà de la deuxième guerre mondiale, sous forme de néo-avant-garde, il n’en demeure pas moins que l’on assiste, dès la fin des années 60, à un maniérisme ou un académisme des avant-gardes, que nous avons, à maintes reprises, sinon dénoncé, tout au moins constaté. « Ainsi, écrivions-nous avant mai 68, s’instaure un culte de l’inattendu et un académisme du non-conformisme qui va de la recherche éperdue de la trouvaille à la volonté de choquer le bourgeois » (8).

Revenons cependant aux avant-gardes, à leurs apports et, quoique combattantes, à leurs ouvertures puisqu’elles obéissent à un besoin de changement. Il est exclu de se livrer ici à une étude systématique ; quelques exemples suffisent. Accueil tout d’abord, et qui est fondamental pour l’artiste, aux forces les plus secrètes du moi. Cette quête, que le Surréalisme officialise dans son action et sa théorie, se perd sans doute dans la nuit des temps, qu’elle incendie de fantastique et d’irréalisme ; fulgurante dans la Quinta del Sordo de Goya et dans ses Disparates, elle se précise au seuil du XXe siècle.

D’un Odilon Redon, qui œuvre « selon son rêve », d’un Jean Moréas, qui vêt « l’idée d’une forme sensible », à la volonté d’un Van Gogh de traiter par le rouge et le vert « les terribles passions humaines », toutes les gammes du symbolisme et de l’expressionnisme peuvent résonner. La voie est ouverte à cet « automatisme psychique pur » cher à André Breton, pierre de

touche de son Manifeste de 1924. Si les rapports de Freud et du Surréalisme peuvent être discutés, le parallélisme est évident, et la volonté de découvrir la partie cachée de l’iceberg est l’un des mobiles majeurs de la démarche scientifique et artistique, depuis près d’un siècle.

En fait, la sensibilité de l’art fut souvent accordée aux innovations des sciences et de la technique. Le chemin de fer, sa vitesse et sa vapeur, animent le ciel d’un Turner ou d’un Monet. La photographie renouvelle la mise en page et, au-delà du sujet, fixe l’instantané, avant d’accéder, non sans barrages, à être aujourd’hui un moyen d’expression en soi. Faut-il rappeler que l’étude des phénomènes optiques et chromatiques permet à Seurat et Signac d’objectiver, par la technique pointilliste, l’approche instinctive que les Impressionnistes avaient eue de l’incidence lumineuse ? Les Futuristes, malgré leur anticonformisme viscéral, revèrent la science. Boccioni constate que « l’analyse scientifique nous fait voir merveilleusement l’univers » (9), tandis que Marinetti déclare : « gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées directives, ses forces de compression, de dilatation, de cohésion et de disgrégation, ses ruées de molécules en masse ou ses tourbillons d’électrons » (10), et l’imagination est pour lui « sans fils » comme le télégraphe.

En août 1920, Naum Gabo et Antoine Pevsner, sculpteurs, placardent sur les murs de Moscou leur Manifeste des principes constructivistes. Au nom de « l’essor des connaissances humaines qui a pris naissance dès l’aube de notre siècle, essor qu’accompagne une pénétration irrésistible vers les profondeurs, hier encore mystérieuses, des lois universelles », rejettant l’art encore nourri d’impressions et d’aspects extérieurs, reniant le Cubisme et le Futurisme — un clou chasse l’autre —, soucieux de construire à partir d’une révolution accomplie, ces artistes proclament : « l’espace et le temps : les seules formes où s’édifie la vie, les seules formes donc où devrait s’édifier l’art » (11). On sait que

(10) F. T. MARINETTI, Manifeste technique de la littérature futuriste, in : Marinetti et le Futurisme (éd. par G. LISTA), Lausanne, 1977, s.p.
cet espoir d'un art nouveau, abstrait en l'occurrence, rendu possible aux yeux de ses promoteurs par la Révolution d'Octobre, sera stoppé net quelques années plus tard au profit du Réalisme socialiste. Ce sont là quelques exemples parmi d'autres.

Au niveau de l'accueil, les avant-gardes s'ouvrent — et le fait est important — aux diverses formes d'expression dans le temps et l'espace. Les arts primitifs ou archaïques retiennent leur attention, et l'objet ethnographique change ainsi de statut. Sans doute l'Orientalisme et l'influence de l'estampe japonaise avaient-ils déjà fait reculer, au XIXe siècle, les limites et les références de l'héritage gréco-romain ; sans doute Delacroix s'intéressait-il aux Femmes d'Alger et Gauguin à la poésie formelle des filles de Tahiti. La découverte de la statuaire nègre fut fondamentale, on le sait, pour les Fauves français, l'Expressionnisme allemand et le Cubisme. Derain, Vlaminck, Kirchner, Braque ou Picasso y furent profondément sensibles.

Pour Derain : « C'est pharamineux, affolant d'expression. Mais il y a un motif double à ce surcroît d'expression : ce sont des formes issues du plein air, de la pleine lumière et appelées à se manifester dans la pleine lumière » ; pour Juan Gris : « Les sculptures nègres nous donnent une preuve flagrante de la possibilité d'un art anti-idéaliste. Animées de l'esprit religieux, elles sont des manifestations diverses et précises de grands principes et d'idées générales. Comment peut-on ne pas admettre un art qui procédant de cette façon arrive à individualiser ce qui est général et chaque fois d'une manière différente ? Il est le contraire de l'art grec qui se basait sur l'individu pour essayer de suggérer un type idéal » (12).

La forme et le sens, le volume et l'esprit, l'expression et le contenu, trouvent donc dans ces témoignages de la création humaine, ignorés comme tels ou mésestimés jusqu'alors, de nouvelles sources de force et de fraîcheur. L'art des Cyclades ou la sculpture mexicaine prêtent aux mêmes réflexions, comme, en particulier, la figure allongée d'un dieu précolombien dans l'œuvre d'Henry Moore. L'exotisme n'est pas, en l'occurrence, une fuite ou un déguisement, mais l'approfondissement et le ressourcement, à la fois, d'un langage.

C'est ainsi que doivent être entendues, selon d'autres voies, les conquêtes de l'art abstrait dès 1910. Kandinsky passe à la non-figuration lorsqu'il réalise l'inutilité du sujet classique — après n'avoir pu lire, dit-on, un tableau de Monet — et lorsqu'il prend conscience que l'expression plastique est essentiellement une ordonnance de formes colorées. Mondrian accédera à l'abstraction, dite géométrique, par décantations successives. Ceci démontre, s'il le fallait, qu'il n'y a pas en art de cassure nette, de solution de continuité absolue, mais bien un réseau d'actions et de réactions, dont les filiations sont souvent difficiles à saisir dans l'immédiat, et dont les résurgences sont parfois surprenantes d'obscurité. On invente cependant à partir d'un réel, et l'on rend visible l'invisible, selon l'heureuse formule de Paul Klee. Une étincelle suffit.

Il est évident, par contre, que les ruptures apparentes, vouées ou sincères, de l'évolution artistique et littéraire devaient naturellement éveiller l'hostilité du public, même celle des amateurs et des initiés. Le fait n'est pas nouveau et remonte loin dans l'histoire. Faut-il rappeler les déboires du Corrège et de l'un de ses plafonds traité de « mare aux grenouilles » (13), les mésaventures du Caravage et de ses personnages jugés trop populaires ; faut-il évoquer les trois vertèbres que Jean Dominique Ingres avait ajoutées à son Odalisque, Courbet qualifié d'« Antéchrist de la Beauté » par la critique, l'Olympia de Manet vilipendée ? Que dire aussi de la Bataille d'Hernani, des Chants de Maldoror publiés sans échos et de Proust en mal d'éditeur, Le Sacre du Printemps transformé en chahut ? Impressionnisme, Fauves, Cubisme ne furent-ils pas autant de termes dérisoires forgés par la critique ?

L'art ne suscita pas que l'hostilité et le scandale, mais aussi, en régime démocratique, les interpellations parlementaires. Ainsi, en 1912, suite à la présence des Cubistes au Salon d'Automne, un député prit-il à partie le ministre coupable, selon lui, d'avoir permis « que nos palais puissent servir à des manifestations d'un caractère aussi anti-artistique et anti-national » (14). C'était au temps des avant-gardes, dira-t-on, à une époque où l'agressivité de celles-ci était volontaire, l'année même d'ailleurs

ACCUEILS ET REJETS DES AVANT-GARDES CULTURELLES

où Marinetti déclare : « être compris n’est pas nécessaire » (15). Le rejet cependant perdure.

En 1960, au Sénat belge cette fois, le ministre de l’Instruction publique se voit interpellé « sur la protection excessive et trop unilatérale que le département accorde à des œuvres qui n’ont qu’un lointain rapport avec l’art et ce au détriment d’œuvres d’un réel mérite qui ont, sans doute, le tort de s’inspirer d’un classicisme jugé désuet ». La querelle des anciens et des modernes est, on le sait, éternelle, et l’honorable sénateur pour étayer ses craintes, mieux son indignation, décrit une œuvre particulièrement répréhensible, où figuraient une femme et une vache : « cette vache est assez bizarre. Elle a un museau vert, ce qui est déjà de nature à surprendre » (16). Le tableau incriminé était de Chagall et le sénateur n’avait pas lu Baudelaire !

L’art et la politique, dira-t-on, ne peuvent faire bon ménage. L’avant-garde du XXe siècle, en particulier, charrie et affirme, sur le plan social et politique, des attitudes corrosives. Deux exemples suffisent : le Surréalisme et le Futurisme. Si le premier a flirté, pourrait-on dire, avec le communisme et le second avec le fascisme, ce ne furent que des liaisons passagères et tumultueuses, d’une part, ou des épousailles tardives et limitées, de l’autre. Art dégénéré ou décadentisme bourgeois, telles furent les formules venimeuses, décernées, à droite ou à gauche, à des conceptions artistiques trop anarchiques et individualistes pour être embargées ou manipulées dans leurs forces vives.

La rupture et le distanciement ne se limitent pas au niveau politique, ils touchent le public dans son ensemble. Les avant-gardes en portent une lourde responsabilité. Le Futurisme renonce de lui-même à être compris, le Surréalisme décrète que « la beauté sera convulsive ou ne sera pas ». L’aspect dérangeant de l’œuvre, qui en résulte, met en cause, non seulement les conventions, mais agresse le spectateur dans son intimité même. Toute innovation heurte par définition ; lorsque celle-ci y ajoute l’intention de heurter, elle provoque le refus. Il n’en va pas de même pour la science, sauf si une conception nouvelle s’en prend à des faits sociaux ou philosophiques établis, telle la contraception par exemple.

L'innovation scientifique a priori ne choque pas — sauf les initiés peut-être — puisqu'elle se formule hors de la place publique et, surtout, parce que le vulgum pecus, dans son ensemble, fait confiance, sait qu'il ne peut comprendre et en admet le fait. Einstein, qu'enfant j'ai rencontré, sur les bords de la mer du Nord, me paraissait bien un peu étrange avec sa masse de cheveux et son air absent, mais c'était son serviteur noir qui me faisait davantage. Avait-il un tel homme à son service qui me souriait de toutes ses dents ? Je n'oserais le jurer aujourd'hui, mais mon fantasme d'Einstein est tel. C'est un grand savant, m'avait-on dit ; il n'y avait aucune raison que je mette l'affirmation en doute. Lorsque, par contre, mes parents m'emmenaient dans une galerie d'avant-garde, et que j'entendais les gens discuter, je savais, moi, que j'aimais les tableaux pendus à la cimaise. Être pour ou contre, le temps arrange les choses comme il se doit. Au rejet succède la récupération. Si pour certains auteurs, l'avant-garde cesse d'exister dans les années 30, une esthétique de l'avant-garde se développera avec vigueur au lendemain de la seconde guerre mondiale. Elle étendra son champ d'action à un groupe souvent snob, mais quelquefois plus diversifié et sincère. Divers facteurs peuvent expliquer le phénomène. D'une part, l'histoire démontre que les critiques du XIXe siècle, à quelques exceptions près — Baudelaire pour le Romantisme, Champfleury pour Courbet ou Zola pour Manet —, sont toujours passés à côté des manifestations de l'art vivant et que le public a suivi docilement la critique dans ses erreurs. L'amateur, par réaction, acceptera dès lors la nouveauté en soi par crainte de se tromper encore.

Un sentiment de complicité aussi, une sorte de vision initiati­que qui transforme en une action positive la participation à l'es­prit d'avant-garde, fait partager les audaces du créateur, et le déroulement du spectateur rejoint celui de l'artiste. La notion même se conjugue : on fait de l'avant-garde, on est d'avant­garde. Enfin, la société de consommation, qui s'installe dans les golden sixties, répercute en art son perpétuel besoin de renou­vellement en produits et en sensations.

Cette volonté « d'en être » demeure, faut-il le dire, superficiellement dans la majorité des cas. L'aspect contestataire ou de dérision des débuts du Pop'Art et du Nouveau Réalisme sera gommé au profit de l'effet, de la répétition et de la trouvaille.
Très habilement les artistes vont amplifier des audaces anciennes ou peaufiner les artifices de l’insolite. On n’invente plus, on exploite ; sous le sigle de l’avant-garde, on fouillera jusqu’aux greniers du Dadaïsme pour bricoler de nouveaux ready-made ou des anti-images.

Cette esthétique de l’innovation conduit au maniérisme. Il y a plus de dix ans déjà, ce qui faisait la vitalité de l’expression artistique du XXᵉ siècle est mort pour faire place à la théorisation, au constat, au revival et à des néo divers. L’avant-garde se voit, par ailleurs, objet d’étude, se prête à des leçons d’anatomie et connaît ses historiens. La négation des valeurs acquises et la quête inlassable de nouveaux continents furent une aventure exaltante, mais peut-être épuisante ; la démarche s’érigant en système, l’alternance négatif-positif s’annule, la réaction et l’action se transforment en production routinière et obligée. « La négation éternelle implique la nouveauté éternelle », remarque un historien (17).

Peut-on éternellement surenchérir, tout en découvrant ? Le phénomène de superposition, celui d’une avant-garde qui submerge l’ancienne et qui cache la suivante, doit un jour s’arrêter pour que germent les sédiments. À partir du moment où cette succession n’est plus le fruit d’une génération spontanée, mais le fait d’une volonté mécanique, une recherche délibérée de ce qui n’a pas encore été fait, le phénomène cesse d’être vivant pour devenir un académisme forcément stérile. « Il en résulte, écrivions-nous, un présent fragmenté, dû à l’accélération d’un temps, objet de surenchère et de manipulation, qui supprime, ou menace pour le moins, toute possibilité d’incubation nécessaire à un art de la durée » (18).

Le bilan des avant-gardes n’en est pas moins positif, fertile dans les domaines investis, qu’ils soient formels ou imaginaires. Les cris ultimes sont vains, tout comme la volontaire marginalisation de l’artiste. L’histoire des arts passe par les styles, les mouvements, les avant-gardes, mais elle reste dans les œuvres novatrices ou accordées, ouvertes aux aventures, aux découvertes.

tes comme aux contemplations. L’œuvre profondément vécue échappe aux limites d’un mouvement, Picasso ou Pierre Reverdy au Cubisme, Paul Klee ou René Char au Surréalisme, mais l’œuvre se vit dans une alliance sans cesse renouvelée avec le présent, Xenakis ne sera pas sourd au possible des programmations, ni Nicolas Schöffer aveugle à la cybernétique. L’artiste doit nettoyer le site pour planter sa tente, on ne construit pas sur des vestiges, mais sur la connaissance de ceux-ci et le perpétuel questionnement de l’univers.

1982
LA PEINTURE SOUS LE RÈGNE D’ALBERT Iᵉʳ

L’histoire d’un règne ne se résume pas à l’enchaînement de faits politiques, mais se compose de divers miroirs où se réfléchissent les aspects multiples de l’activité humaine. Le monde, dirait-on aujourd’hui, est un environnement, moins dans le sens étiqué d’une certaine sociologie que dans l’espoir d’un équilibre vital, que l’homme ne cesse de rechercher avec angoisse et que, par ambition ou crédulité, il ne peut s’empêcher de toujours remettre en cause. De tout cela, le manuel d’histoire n’offre souvent qu’une sèche énumération. Le climat d’un temps se lit ailleurs. Les témoins, ou mieux les poètes au sens propre du terme, qui traduisent la clarté ou l’épaisseur des jours, les rayons et les ombres, ont laissé les marques profondes d’une époque dans l’accent d’un trait ou la résonance d’un ton.

Peintre, tout artiste digne de ce nom est toujours peintre de son temps. Il n’est pas seul toutefois à rendre compte : l’écrivain comme le musicien, l’architecte comme le sculpteur, dans leur registre particulier, témoignent avec une égale importance. Que reste-t-il aujourd’hui de Jules II ? Est-ce la Sainte Ligue ou le dessin de Raphaël et la forme de Michel-Ange ? Et de Louis XIV ? Est-ce la guerre de Dévolution ou Versailles, ou Racine, ou Molière ? Sans doute les princes, Renaissants ou Classiques, pouvaient-ils agir sur la vie des styles. Cette action devait s’éteindre avec la fin du pouvoir personnel, quoique l’absolutisme ne soit pas une condition nécessaire au génie créateur. Le monde contemporain ne fournit, à cet égard, que trop d’exemples négatifs ! Le XXᵉ siècle ne permet plus à un souverain occidental d’imposer une image de la vie et de ses fastes. Les Ménines d’Espagne ne retiennent plus le pinceau d’un Vélasquez, ni la cour d’Angleterre celui d’un Van Dyck.

Les monarchies constitutionnelles, si elles n’exercent qu’un pouvoir limité, peuvent néanmoins, par l’ouverture d’esprit, le
rayonnement personnel, favoriser la création. Est-il sans fonde-
ment de dire que l'exemple d'un homme, guidé dans son action
par le respect de la liberté et le courage de la défendre, peut
exercer sur ses contemporains une influence heureuse ? Octave
Maus, qui était, depuis 1884, l'animateur le plus fervent de l'art
belge, ne rappelait-il pas, dans une adresse au roi Albert lors de
son intronisation, les paroles mêmes du Souverain : « seules les
forces intellectuelles et morales d'une nation fécondent sa pros-
périté » ? Pensée qui permettait à Maus de déclamer : « les artis-
tes saluent avec confiance l'avènement de Votre Majesté et ten-
dent vers Elle leur espoir » (1).

Les parenthèses d'un règne exceptionnel, 1909-1934, devaient
être les jalons d'une brillante efflorescence de l'art. 1909 voit
Constant Permeke s'établir à Laethem et s'affirmer ensuite le
plus lyrique des Expressionnistes flamands ; 1934 verra Paul
Delvaux découvrir sa personnalité réelle et peupler l'univers de
figures et d'architectures poétiques.

Cette période est, d'ailleurs, l'une des plus fécondes de l'his-
toire de l'art, dans l'Europe entière : Cubisme en France, Futu-
risme et Art métaphysique en Italie, Avant-garde russe, Néo-
plasticisme en Hollande, Expressionnisme allemand, Abstrac-
tion et Dadaïsme sans frontières, triomphe du Surréalisme et
autres manifestations d'un art volontaire, déroutant parfois,
toujours foncièrement jeune. Ces tendances, ces écoles, ces cha-
pelles ont connu, en Belgique, des résonances indiscutables et
enrichissantes, mais elles n'ont pas fait dévier, pour autant, la
nécessité profonde de la création picturale.

On ne saurait assez souligner la permanence de la peinture
dans les provinces belges du XVᵉ siècle à aujourd'hui. Dès le
départ, le souci des réalités, du quotidien comme du spirituel,
de l'objet comme de l'étrange, se définissent, se complètent et
s'individualisent à travers le Gothique, la Renaissance, le Baro-
que, pour en occuper les sommets avec Van Eyck, Bruegel ou
Rubens. Le renouveau de la peinture belge au XIXᵉ siècle, après
le néo-classicisme d'un Navez et le romantisme des Wappers,
Gallait ou Wiertz, se situe sous le signe du Réalisme une fois
de plus original. L'individualité de ceux qui s'affirment dans ce

(1) O. MAUS, À S.M. Albert, Roi des Belges, in : L'Art Moderne, Bruxelles,
courant lui confère une importance, toujours remarquable, avec Alfred Stevens ou Hippolyte Boulenger, Félicien Rops ou Louis Artan, Guillaume Vogels ou Henri De Braekeleer. Ces noms évoquent une ample gamme qui va de l'impression au cri, de la nuance aux violences de l'image.

Le pionnier d'une sensibilité nouvelle était encore à venir, mais il est possible de déterminer, avec précision, la date de naissance de l'art moderne en Belgique. Le fait est à ce point exceptionnel dans l'histoire de la culture, où les frontières sont presque toujours floues, qu'il mérite d'être souligné. L'artiste se nommait James Ensor, la date 1887, année où il se révèle le créateur le plus audacieux de son temps, par la couleur qu'il libère, avant Van Gogh, de toute contingence réaliste, par une technique affranchie de toute convention, par une vision où le rêve, le fantastique, la douleur et le masque font irruption dans la rue et les lieux les plus quotidiens de la vie. Étrange destinée que celle de ce peintre qui, de 1880 à 1900, entre vingt et quarante ans, livre tout son message, créant un merveilleux et hallucinant carnaval de l'humanité, un poignant et sublime appel de l'homme, isolé dans une société sourde, et écartelé par les angoisses de son monde intérieur.

Ensor ne devait, malgré son génie ou peut-être à cause de lui, conquérir la gloire que bien des années plus tard. Anobli par le roi Albert en 1929, reconnu à l'étranger au lendemain de la seconde guerre mondiale seulement, il fut longtemps un solitaire. Non que la vie artistique n'ait pas été active. Bruxelles, avec le groupe des XX et La Libre Esthétique de 1884 à 1914, réunissait annuellement les apports de l'Oc­cident et faisait figure de capitale. Certains mouvements régnaient en maîtres : le Néo-impres­sionnisme qui devait inspirer Théo Van Rysselbergh, son meilleur portraitiste, et le Symbolisme qui, avec un Fernand Khnopff, découvrit des paysages intérieurs et des figures rêvées dont l'insolite éveille, aujourd'hui, d'étranges résonances.

En 1909, d'autres peintres offraient un visage souriant à la vie, libérés peut-être des tensions fin de siècle et des maniérismes de l'Art Nouveau. Ainsi Auguste Oleffe peint-il, En Août (fig. 35), son jardin d'Auderghem où se mêlent enfants, jeunes femmes et fleurs dans la joie des couleurs qui annonce le Fau­visme brabançon (ce même jardin est devenu celui du peintre Albert Crommelynck). Franz Courtens, quant à lui, continue de
(Copyright ACL, Bruxelles.)
peindre, d’une pâte généreuse, ses sous-bois ensoleillés dans le parc de Laeken, et une fillette qui se nomme Marie-José raconte : « Toujours au fond du parc, la maisonnette du peintre Courtens était souvent le but d’une promenade. Son accueil aimable m’encourageait à lui rendre visite. Je raffolais de l’odeur d’huile que dégageaient les grandes toiles représentant l’exubérante végétation des arbres et des étangs de Laeken. Aujourd’hui encore, ses tableaux ornent les murs du château. Parfois Courtens me laissait étaler les belles couleurs de ses tubes sur la palette. Avec un pinceau, j’essayais d’imiter le vert des plantes ou le bleu du ciel. Mais lorsque je voulus m’attaquer à ses propres tableaux, il défendit l’intégrité de ses chefs-d’œuvre avec énergie, m’arrachant la brosse des mains » (2).

Images donc d’un certain bonheur, reflets d’un monde qui, un peu partout, s’oriente vers un équilibre social, qui aspire à plus de justice ; expression d’un pays où l’accord de ses composantes est toujours possible, où la nature est généreuse, où l’homme travaille et mérite le repos que son effort a gagné. Les peintres traduisent, chacun selon leurs préoccupations, une sensibilité, un talent ou un génie propre, et ces qualités décernent alors, à chaque œuvre, une pérennité qui transcende l’incident d’un jour pour évoquer les constantes de la vie et des saisons.


La réalité du monde, quelle que soit la fidélité de l'image, dépasse la vérité tangible lorsque l'artiste la sonde intimentement. Elle devient sa réalité, elle peut être symbole, elle est toujours expression ou reflet, elle traduit une quête, un appel, une inquiétude. Jean-Jacques Gailliard, dont l'œuvre est multiple, mais que gouverne souvent un ésotérisme poétique, cherche une réponse au-delà ou en deçà des apparences, puisqu'il veut « peindre des réalités invisibles au moyen d'irréalités visibles » (1), et son *Jardin malade* prend place, en 1916, entre le Symbolisme et le Surréalisme. Un symbolisme aussi, mais mêlé cette fois d'expressionnisme retenu et d'une volonté monumentale, organise les évocations religieuses du peintre Anto Carte.

Ces artistes parmi d'autres, ces œuvres parmi d'autres, se situent certes dans le temps, et l'époque qui les a vu naître les conditionne dans le registre des préoccupations ou du style. Sous le règne d'Albert Ier, elles semblent pourtant échapper à ce qui en fut, à la fois, le drame et la lumière, la guerre 14-18, qui fit d'un être de bonne volonté et de droiture, un Roi-Chevalier. Le portrait du Souverain par Isidore Opsomer, postérieur faut-il le dire au conflit, montre l'homme de devoir, vêtu d'un uniforme qui évoque le courage, mais dénué de tous les signes extérieurs d'une gloire cependant acquise (fig. 36). Si les batailles et les victoires furent souvent des sujets de choix dans l'histoire de la peinture, sur le front de l'Yser des peintres combattaient avec courage.

À La Panne, capitale et hôpital du pays blessé, la reine Élisabeth se dévouait sans compter. « La Reine encouragea la pléiade de peintres qui retraçaient l'infinie désolation des champs de bataille » (2). Des concerts étaient donnés, des pièces jouées, des locaux décorés, « les arts devaient contribuer au soulagement de la grande détresse humaine » (3). Et parmi les artistes, il faut citer Alfred Bastien, lui-même grand blessé, Jacques Ochs qui fut, à sa manière, le chroniqueur d'un règne, bien d'autres encore... « Un grand ami de mes parents qui venait

---


(3) Ibid.
aussi très régulièrement à La Panne, était le peintre Émile Claus. Je le vois encore, assis dans le salon de la villa, narrant de savoureuses histoires sur la guerre et sur les habitants de ces régions» (6). Claus, qui fut l’incarnation du mouvement lumi­niste et, à ce titre, une référence pour la jeune génération des Permeke, De Smet et Van den Berghe, séjourna également à Londres pendant la guerre. Sa joie lumineuse devait se teinter alors des brumes mélancoliques de la Tamise et des circonstan­ces. Mais les œuvres de cette période méritent mieux qu’une référence ponctuelle, elles atteignent au plus haut niveau de la poésie des nuances.


« Ce n’est qu’un bout de sol dans l’infini du monde
  Le Nord
  Y déchaîne le vent qui mord
  Ce n’est qu’un peu de terre avec sa mer au bord
  Et le déroulement de sa dune inféconde
  Ce n’est qu’un bout de sol étroit
  Mais qui renferme encore et sa reine et son roi... »

Cette toile marque la rencontre du plus grand portraitiste de sa génération, qui s’inscrit avec originalité dans la tradition de Van der Weyden à Navez, et d’un écrivain dont le lyrisme abo­lira les frontières. Terre de lyrisme, en effet, celui des couleurs comme celui des mots. Un autre génie de la littérature d’alors

(6) Ibid., p. 251.
(8) MARIE JOSÉ, op. cit., pp. 252-253.
trouve ici sa place : Maurice Maeterlinck dont les *Serres chaudes*, peut-être, sont à la poésie ce que les notes chromatiques d'Ensor sont à la peinture. Une autre rencontre appelle le souvenir : les illustrations, mieux les équivalences merveilleuses, que Léon Spilliaert fit pour le recueil en 1917-1918. *Serres chaudes* est un poème visible qui unit, on le sait (*9*), des vers de *Serre d'ennui* « Les grandes végétations / Dans l'oubli nocturne s'allongent / Immobilement comme dans un songe » et une ligne de *Offrandes obscures*, une des plus belles images de la poésie française, porteuse de tout le Surréalisme : « Les serpents violets du rêve » (fig. 38).

« Je ne sais si Maeterlinck vint à La Panne, écrit la reine Marie-José, mais j'ai découvert la lettre suivante, adressée au roi des Belges, au moment du siège d'Anvers » (siège d'Anvers où, par ailleurs, Constant Permeke devait être blessé). Maeterlinck se porte volontaire : « Vous ferez de moi ce que vous voulez. Ce qui m'importe, c'est que je puisse prendre part aux dangers que vous allez courir et que l'on sache combien chacun de vos sujets vous aime et vous admire et voudrait vous donner sa vie » (*10*). Patriotisme désuet ? Cinquante ans après la mort d'Albert Ier, on mesure toute la vertu d'un exemple. Idéalisme dépassé ? Quarante ans après le débarquement de 1944, on ressent encore le nécessaire présent de la liberté.

L'histoire et l'art se rejoignent donc et, dans le flux de l'œuvre, le récif des circonstances peut arrêter ou modifier le tracé d'un parcours. La force du courant ne fut pas entravée pour autant. Dès le début du siècle, Rik Wouters allait traverser l'horizon artistique en météore, dans une soif de vivre faite de couleurs, de formes et de traits. Sa flamme picturale, ses sculptures qui appellent toujours le soleil, ses encre sonores portent témoignage — souvent à travers le visage et le corps d'une femme — de cette vitalité inhérente au climat d'un sol généreux. Pris dans ce feu de l'action que l'on nommera d'ailleurs le Fauvisme brabançon, d'autres artistes sont à citer : Ferdinand


Fig. 38. Léon Spilliaert, *Serres chaudes* 2 (1917). Encre de Chine et crayons de couleur. Collection privée.
Schirren qui fut sans doute le premier à pratiquer cette esthétique, Philibert Cockx, Charles Dehoy, Jean Vanden Eeckhoudt, Willem Paerels, Jean Brusselmans, Ramah, Jos Albert... Des expositions communes les réunissaient à Bruxelles, à la Galerie Georges Giroux entre 1912 et 1920 environ, mais ces artistes, unis par la joie forte des couleurs, gardaient leur personnalité, et tous, sauf Rik Wouters mort en 1916, allaient poursuivre l'approfondissement de leur destin artistique.

Pendant ce temps, sur les bords de la Lys, où régnait le Luminisme d'Émile Claus, s'élabore aussi, vers 1905, à Latem-Saint-Martin, une école dont la première phase baignée de mysticisme et de symbolisme, avec Gustave Van de Woestyne, George Minne et Valerius de Saedeleer, devait, à travers Albert Servaes, déclencher le puissant mouvement de l'Expressionnisme flamand. Celui-ci est l'aboutissement logique d'un tempérament pictural autochtone, dont les étapes s'expriment clairement dès les premiers signes originaux du Réalisme en Belgique. La santé d'une terre féconde, balayée par les grands vents, humectée par les embruns, ne tarde pas à faire mûrir les moissons d'un Constant Permeke, agite ses marines, équarrit ses personnages. La puissance créatrice s'exprime sans entrave dès 1916, avec une force tellurique et selon le rythme naturel des saisons. Cet Expressionnisme, dont Permeke fut l'interprète le plus généreux, ne devait pas présenter un visage uniforme. Ainsi Gustave De Smet confère-t-il à son œuvre, qui puise ses sujets aux mêmes sources paysannes, une vision disciplinée et claire ; Frits Van den Berghe, par contre, se laisse déborder par les pulsions de l'imaginaire et les impératifs de ses obsessions ; Hippolyte Daeye nimbe, d'un halo subtil, ses visages allongés.

La vague expressionniste submerge la peinture belge des années 1920 aux années 1940, touche un Liégeois, tel Marcel Caron, et emporte, comme une puissante lame de fond, des artistes remarquablement doués et qui trouvent, en elle, la pleine liberté de se nommer, à travers les signes puissants et fonciers d'un Jean Brusselmans, à travers les accords de la trouble ingénuité d'un Edgard Tytgat, à travers le flamboyant chromatisme d'un Ramah ou la richesse nuancée des empâtements d'un Paul Maas.

Cette ardeur devait comporter, comme toute chose, même éclatante, une part d'ombre, en éclipsant les premières recher-

Victor Servranckx fut incontestablement le grand champion de l’art abstrait, puisqu’il expose dès 1917 des œuvres non figuratives, créant un monde parfois austère — aux réminiscences mécaniques — mais nullement arbitraire ni coupé de la vie intérieure. Le rayonnement de son œuvre est accueilli dans tous les milieux internationaux d’avant-garde et, en 1939 encore, Moholy-Nagy devait proposer à l’artiste d’enseigner au Bauhaus de Chicago.

Le Surréalisme connut en Belgique, avec René Magritte, dès 1926, une affirmation qui se compte parmi les plus remarquables de ce mouvement international. Giorgio de Chirico en fut le facteur détonnant, mais l’artiste belge ne fut pas un suiveur ; il impose sa maîtrise, apportant à l’histoire du Surréalisme une vision particulière, une démarche personnelle, devant laquelle André Breton lui-même dut s’incliner. Magritte a mis volontairement les objets en déroute, a reconstruit consciemment des relations nouvelles, des images inattendues, incroyables mais vraies, a peuplé nos jours des fantômes de nos nuits, a démonté et remonté le processus associatif, a reconsideré avec clairvoyance le monde des apparences au point d’en avoir modifié profondément notre propre vision. Son acte devait largement dépasser ses objectifs poétiques et donner, par ses leçons de choses et sa conception de l’objet, des arguments aux créateurs du Pop’ Art.

Le mouvement surréaliste fut, chose étrange, en quelque sorte le contrepoids, en Wallonie et à Bruxelles, de l’Expressionnisme. Sa démarche plus intellectuelle ne le poussait à aucune
recherche fondamentalement plastique. Une technique conventionnelle au service, le plus souvent, d’une figuration réinventée, démontre, une fois encore, combien la Belgique, à travers toutes ses manifestations artistiques, a toujours su conjuguer les voies du cœur et de l’esprit, peut-être parce qu’elle se situe précisément à la croisée de deux civilisations.

S’il fut entravé à ses débuts, le Surréalisme se développa néanmoins avec intensité et s’affirme au plan international, aujourd’hui, comme l’aspect majeur du XXᵉ siècle belge. Après une période expressionniste, l’œuvre de Paul Delvaux trouve sa personnalité profonde à partir de 1934. Les paysages et les figures obsessionnelles, dont les thèmes récurrents, peuplés de temples, de femmes égarées, de trains, de squelettes agités et d’appels sans réponses, ont eux aussi marqué de leur image le musée imaginaire de notre temps et confirment le génie créatif de nos régions dans l’exploitation des zones secrètes du rêve et de l’inconscient, qui éveillèrent, en Wallonie surtout, de nombreux adeptes dès les années 1926-1930.


Un aperçu schématique des courants et des tendances, dans une période, fige souvent la production d’un artiste, tout comme il passe sous silence certains aspects marquants de l’œuvre ou, plus grave encore, écarte ceux qui restent en marge ou qui s’isolent volontairement. À titre d’exemple, un Léon Frédéric mêle la nature et le symbole dans une œuvre où l’étrange et la précision font de lui une figure clef au tournant du siècle ; un Armand Rassenfosse grave et peint la femme avec une sensualité évidente ; un Jos Albert, qui fut un Fauve brabançon, trouvera ensuite, dans la contemplation sélective du réel, une voie exigeante et solitaire.
Peinture diversifiée, on le voit, d’une exceptionnelle fécondité, mais nullement submergée par sa richesse. Les qualités artisanales, quels que soient les courants et les genres, en garantissent la qualité, et la personnalité de chaque regard confère aux œuvres une intensité de reflet et une originalité de vision. La grande tradition d’un art profondément ancré dans les provinces belges, au Sud comme au Nord, reste vivace et ouverte, par ailleurs, aux rencontres que la situation géographique de la Belgique favorise.

Le règne d’un Souverain, s’il n’a pas conditionné une telle récolte, n’y fut point hostile, bien au contraire. Émile Verhaeren ne fut-il pas un intime d’Albert Ier, et ce grand poète n’était-il pas aussi l’un des meilleurs critiques d’art de sa génération ? Le Roi fut, sa vie durant, le défenseur, non seulement des frontières de son pays mais aussi des forces intellectuelles de son peuple. Lors de la période héroïque de 14-18, dont il fut l’incarnation, Albert Ier fit appel à des peintres pour que cette image demeure, non pas la sienne, mais celle de ses soldats. Le peintre est toujours, par volonté ou inconsciemment, peintre de son temps et Albert Ier n’eût de cesse d’encourager cette insertion. Par l’anoblissement d’Ensor, de Courtens ou de Frédéric, ne voulait-il pas honorer, au-delà des individus, l’art de son époque ? Ces signes d’attention et d’intérêt, auxquels s’ajoutent, entre autres, la création de l’Académie royale de Langue et de Littérature françaises ou celle du Fonds National de la Recherche Scientifique, et auxquels s’accordait le souci de la reine Élisabeth, pour la musique en particulier, fournissent la preuve qu’Albert Ier, symbole de la Belgique par sa détermination, sut allier le courage de l’action à l’énergie de la réflexion et de la sensibilité. Cette tradition ne s’est pas perdue de nos jours.

Le roi Albert ne confiait-il pas à Jules Destrée, en octobre 1914, au siège d’Anvers : « Nous sommes aujourd’hui à l’honneur, mais la guerre sera longue et la succession des événements fera passer la Belgique à l’arrière-plan. Nos mérites ne sont d’ailleurs pas si exceptionnels, nous avons fait simplement notre devoir. Mais il ne faut pas qu’on nous oublie. Dites à Maeterlinck, dites à Verhaeren, à tous ceux qui savent écrire ou parler, qu’il y a aussi pour eux une manière de combattre et de se
dévouer » (11). Belle leçon de modestie et de force, à la fois, car la création n’est-elle pas aussi une lutte dans la connaissance de ses moyens ? Et, sans nul doute, le Souverain avait-il également à l’esprit : dites à tous ceux qui savent créer, de peindre et de donner au regard le meilleur d’eux-mêmes. Ceci aussi fut accompli avec éclat.

(11) J. DESTRÉE, in: Le Roi Albert et son temps, J. E. Buschmann-M. de Behogne, 1932, p. III.
LE MARBRE DANS LA SCULPTURE CONTEMPORAINE

La pierre et le bronze, et dans une moindre mesure le bois, ont dominé la sculpture occidentale jusque, et y compris, le XIXe siècle. Le marbre peut donc apparaître à l'artiste contemporain comme un témoin du passé, comme l'argument de convention. Ses liens avec Paros ou Carrare, Le Bernin ou Canova devaient susciter chez un novateur la question du rejet de l'antique que le Romantisme se posait déjà. D'où la découverte de l'objet brut, la sacralisation dérisoire du produit usiné, l'assemblage, la tôle, le plexi, la compression, le mobile, l'expansion, le spatio-dynamisme, les matières plastiques et j'en passe.

Des chiffres, sans être absolus, peuvent être indicatifs de ces recherches nouvelles et, par conséquence, de la désaffection des techniques traditionnelles. Michel Seuphor, dans le dictionnaire qui accompagne La sculpture de ce siècle, publié en 1959, cite 439 artistes dont 65 environ sont mentionnés comme tailleurs de pierre et dont 22 seulement travaillaient le marbre ; dans le Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne publié par Hazan en 1970, sur 473 artistes, 110 environ taillent la pierre et, parmi ces derniers, 42 le marbre (1).

On ne peut nier, pour autant, ce qui est sculpture par essence, le rocher, la montagne ou le galet, c'est-à-dire la pierre précisément. Le marbre, on le sait, ne fut pas totalement abandonné ; il survit tout d'abord dans la tradition même, soit de grâce et de charme qui échappe parfois à la mièvrerie chez des sculpteurs tel Paul Dubois ou Victor Rousseau, mais qui

(1) Ces chiffres sont ceux de mentions spécifiques dans les notices de ces dictionnaires. Le nombre des sculpteurs ayant travaillé la pierre est sans doute plus élevé, mais ce n'est pas à ce titre qu'ils ont été retenus et l'on peut en déduire, dès lors, que cet aspect de leur travail n'est qu'accessoire ou accidentel.
sombre par ailleurs dans la froideur académique et la mort, comme le prouvent nombre de monuments officiels.

Une vitalité créatrice se manifeste néanmoins, dont l'importance fut soulignée récemment par un quotidien sous le titre *Les marbriers de Pietrasanta*, « l'un des premiers centres de sculpture du monde » (2) ; s'y rendent les Arp, Moore, Noguchi, Penalba, Pomodoro, Poncet, etc., il est impossible de les recenser, ajoutait le journal, « venus de Belgique ou du Pérou, des États-Unis et du Japon, y a-t-il cinquante ou deux cents sculpteurs ? ». Toujours est-il que « la Versilia, province de la Tos­cane, a toujours possédé et exploité la plus grande concentration de marbre connue... » (3). Si l'article s'inquiétait, à juste titre, de la disparition des artisans capables de la mise au point et de la traduction du *modello* en une œuvre finie, l'important est la permanence et je dirais même le regain d'intérêt pour la taille directe, et celle du marbre en particulier. Une réflexion de Gilioli remonte alors à la mémoire : « D'accord pour les nouveaux matériaux, mais il ne faut pas oublier que le fer, le bronze, le marbre, le granit, etc. sont traditionnels et qu'il serait illogique de les nier. D'accord pour se révolter contre eux, mais pour les aimer davantage » (4).

Auguste Rodin, par qui l'on considère souvent que la sculpture moderne commence, attachait de l'intérêt au marbre, comme le prouve son œuvre. Était-ce par usage ? On sait qu'il confiait l'exécution à des praticiens, mais de nombreuses pièces ne trouvent-elles pas dans ce matériau leur plein accomplissement ? Que l'on songe, par exemple, à la *Danaïde* de 1885. Rodin le confirme d'ailleurs lorsque, parlant de l'art grec, il dit : « C'est que cette calme beauté pouvait s'exprimer tout entière dans la sérénité des marbres diaphanes : c'est qu'il y avait accord parfait de la pensée et de la matière qu'elle animait » (5).

On ne peut tenter, ici, une histoire du marbre contemporain, mais évoquer peut-être quelques jalons majeurs. Brancusi, un

(3) Ibid.
des grands maîtres du XXe siècle — et qui admirait Rodin au point d’écrire : « Rodin arrive et transforme tout. [...] Grâce à lui, la sculpture redevient humaine dans ses dimensions et dans la signification de son contenu » (6) — a donné au marbre un langage nouveau et sa noblesse contemporaine. *L’oiseau dans l’espace*, thème qu’il a travaillé de 1912 à 1940, en fournirait la preuve à lui seul.

Le sculpteur, à partir de *La Maiastra*, n’a cessé d’épurer la forme pour traduire l’idée de l’envol, du fuseau, et pourquoi pas de la fusée, offrant ainsi une des œuvres les plus parfaites de notre temps. Les recherches sont non seulement formelles, mais ont trait également à la matière : un marbre de tonalité jaune et c’est *L’Oiseau jaune*, des marbres blancs ou veinés, un marbre sombre et c’est *L’Oiseau noir*, puis, en 1940, le bronze poli et éclatant. « Le poli, affirmait Brancusi, c’est une nécessité que demandent les formes relativement absolues de certaines matières » (7). Le marbre peut être incontestablement une de ces matières et c’est ainsi que la majorité des sculpteurs le considéreront par la suite.

*Le Phoque* (1943) offre une autre démonstration de l’accord entre la forme, la matière et le sens (fig. 39). Le marbre est ici gris et veiné. La couleur et les stries claires collaborent à la vie même de la forme et la matérialisent, par association avec la fluidité et le mouvement de l’eau et de l’animal. D’ailleurs, une forme semblable, mais taillée en marbre blanc, se nomme *Le Miracle* (1936). L’essentiel et l’équilibre, chez Brancusi, résident dans un dégagement de l’apparence tangible d’une réalité, et dans une distanciation, au moins égale, de la non figuration. Le contact constant avec la matière explique peut-être, en partie tout au moins, son accomplissement génial. Exigeant vis-à-vis de lui-même, Brancusi l’était aussi à l’égard des autres : « La taille directe, c’est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher » (8), car pour marcher en art, et particulièrement en sculpture, il faut


connaitre toutes les ressources du métier, en posséder intimement l’artisanat.

Si le souci d’épuration domine chez Brancusi, celui de croissance l’emporte chez Arp. Venu du Dadaïsme, dont il sera un des fondateurs en 1916 à Zurich, nourri de Surréalisme, peintre, sculpteur et poète, il déclare en effet : « L’art est un fruit qui pousse dans l’homme, comme un fruit sur une plante ou l’enfant dans le sein de sa mère » (9). En ce disant, Arp exprime, de manière plus concrète, une idée proche de celle que Rodin formulait en ces termes : « Toute vie surgit d’un centre, puis elle germe et s’épanouit du dedans au dehors. De même, dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure » (10). Il se différencie, dans les faits, par la volonté de créer, ex nihilo, des formes naturelles, qu’il nomme, par exemple, *Concrétion humaine* (1933). « Nous ne voulons pas copier la nature », écrit-il, « Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire » (11). Le marbre est ici moins requis par la forme que pour sa matière. La sculpture est un objet en marbre, librement conçu par l’artiste dont la démarche procède du rêve plus que de la réflexion. Le titre de certaines pièces situe bien l’orientation de l’œuvre, tel *Berger des nuages, Figure sans nom*, ou encore *Sculpture à être perdue dans la forêt*.

L’usage du marbre chez Hajdu, né en Roumanie et établi en France dès l’âge de vingt ans, procède d’une intime connaissance de la matière ; le métier de marbrier lui permettra, en effet, de gagner sa vie dans les Pyrénées pendant l’occupation allemande. Mais il y a aussi le métal qu’il privilégie. Le matériau est important sans doute, il n’est cependant pour Hajdu que le support, le plus adéquat possible, pour exprimer l’incision, pour tracer la découpe de son émotion ; ses têtes, qui sont des profils à la fois souples et secrets — *La Tête au chignon* en marbre portugais de 1957 par exemple — traduisent le souci d’un choix raffiné, mais au service essentiellement d’une forme...
serrée. « L’art, dira-t-il, commence où la matière finit » (12) ; on pourrait ajouter, sans le trahir je crois, que l’art ne peut commencer que si la matière existe pour permettre à l’œuvre de s’accomplir, car cette double exigence chez Hajdu est certaine. Elle lui fait dire en parlant de Brancusi : « j’aime l’homme pour qui tout objet sur lequel son regard se pose devient aussitôt de cristal » (13).

La référence à Brancusi est tout aussi probante dans l’œuvre d’Émile Gilioli, et une égale attention au fini et à la plénitude témoigne de son amour du support : « La matière et l’esprit vont ensemble. Ils constituent un tout indissociable. C’est l’esprit comme la matière qui conditionnent la création, qui entraînent ce désir si évident dans la sculpture moderne de clarté, de pureté » (14). Lorsqu’un artiste exprime lucidement sa démarche et son but, y a-t-il de meilleur guide à écouter ? Le marbre blanc de La Dormeuse (1946-1961) concrétise les paroles du sculpteur. La clarté naît ici de la densité, la lumière de la forme ; la pierre matérialise le rêve, le marbre se prête au songe, mais le réfléchit à la fois. La dialectique du figuratif et de l’abstrait trouve, dans cette œuvre, un point d’équilibre. Si ce miracle sensible situe Gilioli dans la lignée de Brancusi, l’écho de Arp est présent lorsqu’il déclare : « La sculpture, c’est un fruit sur un arbre que la sève pousse de l’intérieur, et il éclate dans la lumière » (15).

Cette double référence, Brancusi-Arp, est présente chez le Cubain Augustin Cárdenas. Parisien dès 1955 et accueilli dans le milieu surréaliste, le sculpteur abandonnera vers 1959 la taille du bois pour celle du marbre (fig. 40) (16). Il semble bien que cette conversion à une nouvelle matière ait été favorisée par la participation de Cárdenas à des confrontations internationales de sculpture monumentale en plein air, où les artistes pratiquent la taille directe dans les carrières mêmes. Ce type d’activité, que l’on nomme symposium, me paraît déterminant dans un retour à la pierre, évident depuis les années 60 environ. Parmi les sym-

(14) E. GILIOLI, op. cit., p. 69.
(15) Ibid., p. 49.
posia importants il faut citer celui de Sankt Margareten en Autriche et ceux qui se sont tenus en Israël, au Japon et au Canada. En Belgique des sessions ont lieu chaque année aux Avins dans le Condroz.

La taille directe dans le site de la pierre elle-même doit être exaltant, pour Cárdenas « depuis qu'il a contracté la passion du marbre, son plus grand bonheur c'est de pouvoir, à partir de 1963, travailler chaque été à Carrare, où il a à sa disposition ce qu'il considère comme le plus beau matériau » (17). Son Hommage à Brancusi de 1966, évoquant le célèbre Phoque, traduit en même temps une liberté d'invention proche de Arp, et une sensualité profonde qui caractérise la personnalité et l'originalité de son auteur. L'hommage ici est un don et non une simple référence.

Si le marbre se prête aujourd'hui encore à la création d'œuvres libres, ayant leur finalité propre, parfaitement contemporaines et originales par leur part pris expressif et esthétique, ce matériau s'accorde tout autant à des entreprises apparemment plus ambitieuses, telles que l'intégration architecturale. La réalisation du sculpteur américain Isamu Noguchi, pour la Bibliothèque Beinecke de livres précieux et manuscrits de l'Université de Yale, en est un exemple remarquable. Ce que l'artiste a nommé Sunken Courtyard (1960-1964) évoque à la fois l'idée et le climat du cloître roman et du jardin Zen. Le marbre ici, dans sa pureté et la permanence qu'il évoque, implique le recueillement et la méditation du lieu que vient souligner le tracé non jointif des dalles. Trois éléments symboliques, par ailleurs, rythment l'ensemble de leur présence refléchée : la pyramide, signe de terre ou de la matière, le cercle, signe du soleil ou de l'énergie, et le cube, un dé en équilibre sur une de ses pointes, signe de la chance ou de la condition humaine (18). L'œuvre de Noguchi est donc l'étonnante explicitation d'un contenu.

Wolfgang Kubach et Anna-Maria Kubach-Wilmsen, couple de jeunes sculpteurs allemands, cherchent, quant à eux, une intégration dans la nature. Telles, par exemples, leurs Dalles de pierre (1975) en marbre de Carrare, où ils créent au sol une sorte de chemin, à la fois réel et symbolique, à la fois individuel

(17) Ibid., pp. 22-23 et illustration p. 16.
(chaque élément étant une chose en soi) et infini. L’œuvre recèle, parallèlement, la notion de mouvement physique et psychique. Les dalles, disposées de manière linéaire, comptent un nombre décroissant de raies incisées qui transmet, dans ce continuum, « une idée du passage du temps » (19). La terre, l’espace et le temps se trouvent ainsi réunis et exprimés. Ces mêmes artistes ont créé ce qu’ils appellent des Livres de pierre (1977), dalles de marbre à nouveau, où la structure, le grain, les couleurs, les accidents de la matière sont autant d’éléments qui peuvent être « lus » aussi bien « par les yeux que par les doigts » (20), forme nouvelle, me semble-t-il, des pierres de rêve chinoises (fig. 41). Ces artistes sont conscients de leur distanciation, très importante selon moi, par rapport à l’art conceptuel, où les notions recherchées sont moins fonction d’une réalisation que d’une existence. Ils tirent leur satisfaction, à juste titre, de l’accomplissement artisanal et déclarent que leur rythme cardiaque se voit répercuté dans les coups portés sur leur ciseau de sculpteur (21).

Est-ce là une attitude purement romantique ? Je ne le crois pas. Il y a dans l’art d’aujourd’hui les signes évidents d’un retour au savoir-faire, à la technique de l’expression ; certains diront qu’il s’agit là du besoin de se rassurer, d’un retour en arrière. « Accomplissez votre besogne comme d’honnêtes ouvriers », conseillait Rodin aux jeunes artistes (22). Ne s’agit-il pas, en effet, d’un réflexe sain, d’une réflexion de l’homme sur les moyens de son langage ; dans un univers abstrait et strictement technologique, le besoin du contact, le retour au mythe d’Antée, retrouver la terre, le monde, le tangible, n’est-il pas vitalement nécessaire ? Un jeune sculpteur en appelait récemment à « la renaissance du réel » et estimait que le bronze et le marbre étaient « de nobles substances » (23) dignes d’exprimer ce réel dans des formes plus étroitement liées au concret.

(20) Ibid.
(21) Ibid., p. 8.
(22) A. RODIN, op. cit., p. 208.
Ce terme «concret» peut prêter à équivoque ; chez Arp il couvre un vocabulaire apparemment non figuratif ou abstrait. La distinction, voire l'antagonisme que certains s'efforcent de stigmatiser, erronément me semble-t-il, entre ces deux approches de l'art contemporain, le figuratif et l'abstrait, est particulièrement dénuée de fondement en sculpture où la présence tangible de l'objet est l'évidence première. Seules les apparences et les conventions de l'image distinguent un *kouros* du VIe siècle grec de l'*Oiseau* de Brancusi. Le marbre demeure, à travers les temps, un matériau riche de potentiel expressif et formel qui peut toujours répondre et exhausser l'émotion qui se confie à lui.

1982
LIBERTÉ PLASTIQUE
ET DIALOGUE NORD-SUD

Faits et témoignages

Les civilisations croissent et décroissent, se dilatent ou se contractent, on le sait, comme des organismes vivants. La complexité de leur évolution est extrême, qui tient compte de multiples facteurs, tant économiques que démographiques, accidentels que politiques, qui relèvent du climat comme de l'intelligence, du hasard comme de la volonté. Le monde ne s'est jamais enrichi d'une telle somme de connaissances que depuis un demi-siècle, la planète n'a jamais été aussi petite par la relativité des distances, l'homme n'a jamais eu autant de moyens d'information et jamais, peut-être, la terre n'a-t-elle été aussi fragmentée. Politique, religion, langue, pigmentation divisent, malgré d'immenses efforts et beaucoup de bonnes volontés quotidiennes. Mais derrière ces nids de division, d'autres liens peuvent se nouer, des points de rencontre se marquer, des analogies se faire jour. L'art est, en ce domaine, un terrain fertile.

La fin du XIXe siècle, dans l'histoire des arts plastiques, vit un étrange et multiple questionnement. La fièvre impressionniste n'a nullement épuisé l'organisme créateur. Elle a, semble-t-il, aiguisé ses curiosités, ses recherches, ses réactions : symbolisme et pointillisme, esprit et forme, entre Van Gogh et Cézanne, Ensor et Gauguin, les voies partent d'un même besoin profond pour aboutir à des horizons diversifiés, ceux de l'aventure, de la découverte, de la révélation. Ouverture au monde extérieur comme intérieur, quête d'une réponse aux questions « d'où venons-nous ? que sommes-nous ? où allons-nous ? », interrogation perpétuelle mais qui ne demande plus sa lumière aux trésors du passé, mais bien à ceux d'un ailleurs, tant au dedans de soi-même qu'au-delà des frontières culturelles.
Ceci est-il nouveau ? Non sans doute. Le poids de l’héritage gêne et entrave depuis longtemps. Si l’organisme humain est fait de cellules qui sont elles-mêmes le siège d’une infinité de charges et d’effets, cette image n’est-elle pas comparable à celle de la forme dont le vocabulaire, toujours en mouvement, détermine les langages de la sensibilité ? Dans l’un et l’autre cas, s’il y a accroissement excessif, s’il y a prolifération, il y a maladie, grossissement stérile, il y a danger de mort. En art, le mal se nomme maniériste ou académisme.

« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? », s’écrie encore Baudelaire en 1857 (1), trouvant chez Honoré Daumier une vision personnelle de l’homme, une dimension réelle et non plus stéréotypée de celui-ci, et qui, par conséquent, délivre. Ce que Baudelaire ressent, c’est la manière originale et vraie de dire ce qu’il y a à dire. Ce qui importe, je crois, c’est la recherche d’un vocabulaire nouveau, qui sera juste parce que nouveau, d’une nouveauté accordée à la nécessité d’un temps, temps que cette expression transcende, si la liberté conquise est formellement créatrice. Car ce n’est pas le seul bourgeois ou la fausse antiquité que Daumier bouscule, il va plus loin, créant des angles de vue inédits, non seulement sur ses contemporains, mais avant tout par l’image qu’il transcrit de l’univers appréhendé. Il est, dès lors, plus novateur que ceux qui repoussent les frontières au-delà du bassin méditerranéen, captent des images touristiques et ne font de l’orientalisme qu’un exotisme traduit en langage conventionnel. Des exceptions existent bien sûr, dont celle, magistrale, des Femmes d’Alger de Delacroix, qui est un fait plastique avant d’être un sujet de genre et dont la postérité fut grande jusqu’à, et y compris, Picasso.


Lorsque Jean Cassou affirme en analysant la démarche de

(2) Ch. ESTIENNE, Van Gogh, Genève, 1953, p. 50.
Paul Gauguin : « Une recherche passionnée du primitif, et qu’il a finalement satisfaite dans ses chefs-d’œuvre océaniens, concourt, sur le plan technique, à ramener l’art de peindre à sa primordiale et essentielle fonction, qui est de tracer des signes plastiques sur un plan à deux dimensions » (1), n’est-ce pas le même besoin de s’affranchir des règles contraignantes de la représentation qu’il souligne ? Parlant lui-même de son désir, avant de rompre les amarres, Gauguin confie en 1890 : « J’espère là-bas le cultiver pour moi-même à l’état primitif et sauvage » (2). Que de prolongements, que de conclusions à tirer des termes « moi-même », « primitif », « sauvage », qui préfigurent et résument bien des aspects de l’art du XXe siècle et qui annoncent étrangement « l’œil sauvage » cher au Surréalisme (3).

Tel n’est pas mon propos qui, d’ailleurs, fut souvent traité. Mon but est de souligner, ici, l’impact des échanges de culture et l’importance d’un dialogue, déjà ancien et vigoureux, qui va s’engager davantage dans le sens Sud-Nord que Nord-Sud. Nous en trouverons les témoignages vibrants et, précision non négligeable, dénués de tout esprit de conquête et d’asservissement. Car, en l’occurrence, c’est l’Occident qui reçoit.

Le phénomène de l’échange n’est pas nouveau et si, dans d’autres domaines que l’art, le sang hélas accompagne, l’œuvre ou l’objet découvert garde sa charge d’esprit, sa vertu de sensibilité. Albert Dürer n’écrivit-il pas en 1520 déjà : « J’ai été frappé du génie étrange des hommes de ces pays étranges », à la vue d’objets venus des Amériques (4) ? Quatre siècles plus tard, le grand Henry Moore voit son art s’épanouir au contact de Chacmool, dieu de la pluie, rencontré au British Museum (5). Route de l’or qui devient monnaie de l’absolu, pour paraphraser

(1) J. Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains, Paris, 1960, p. 27.
Malraux, route de la soie, des épices, invasions ou croisades, il est peut-être réconfortant pour l’image de l’homme que ses actes les plus noirs, la cupidité et l’intolérance, connaissent malgré tout des instants d’éclaircie.

Ces clartés ne sont pas seulement celles de l’ouverture et de la curiosité, mais aussi celles, plus fondamentales, de la disponibilité individuelle. Ainsi Aristide Maillol n’hésite-t-il pas à affirmer : « L’art nègre renferme plus d’idées que l’art grec » (fig. 42), mais il ajoute : « Nous ne savons pas prendre ces libertés que les Nègres ont réussies. Nous sommes trop asservis au passé » (8). Il y a comme un regret dans sa voix. L’accueil est certain et la prise de conscience profonde ; le conditionnement, cependant, est trop ancré pour que se modifie le chemin poursuivi. Même ouverture chez Georges Braque, mais l’adhésion cette fois est possible : « ils m’ont permis de prendre contact avec des choses instinctives, des manifestations directes qui allaient contre la fausse tradition, dont j’avais horreur » (9).

La réciproque existe-t-elle ? C’est là un vaste problème, et une étude en soi, que je ne puis aborder ici. Dans bien des cas la question de l’identité s’est posée de manière aiguë, lorsqu’elle ne fut pas détruite au contact de l’Occident, et je n’évoque, en l’occurrence, que le domaine de la création artistique. Sans doute y a-t-il des exceptions, telles certaines œuvres que j’ai rencontrées, du Dahomey ou du Zaïre, mais le plus souvent l’enseignement des missionnaires eut pour conséquence de piètres caricatures de l’art saint-sulpicien, cependant que l’art des autochtones se sclérosait fréquemment, suite à la demande et à la consommation de ce que l’on nomme des fétiches.

De grandes réponses, néanmoins, s’affirment en littérature et, dans le domaine français seul, il suffit de citer Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire ou Édouard Glissant. Au Maroc, les travaux de l’Académie Royale se montrent exemplaires par des études qui unissent le monde arabe et le monde occidental. En peinture, l’Amérique du Sud se révèle généreuse et domine, en quelque sorte, la seconde génération du Surréalisme avec


Fig. 42. — Antilope Bambara. Bois. Collection privée. (Photo L. Schrobiltgen, Bruxelles.)
Wifredo Lam (fig. 43), Matta ou Gerardo Chavez, et apporte, à d’autres courants, des personnalités telles que Soto et Botero. Quant au Mexique, ses grands fresquistes ont ébloui le monde. Ces quelques exemples sont réconfortants.

Pour en revenir au phénomène précis, la rencontre en Occident, vers 1905, d’un art autre, considéré alors comme primitif, ce choc n’a pas créé, en réalité, une vision nouvelle à laquelle tous les esprits ouverts se rallient. On ne peut parler ni d’école, ni de mouvement spécifique, à une époque où, cependant, ceux-ci prolifèrent. L’existence même, au sein du Cubisme, d’une période nègre chez Picasso est discutée. La découverte de la statuaire non européenne ne produisit pas un effet semblable à celui de l’Orient et de l’orientalisme, du Japon et du japonisme. Il ne faut pas oublier, de plus, que cette sculpture africaine ou océanienne était connue, était présente dans les musées ethnographiques en tant que document et étudiée comme tel. Des artistes l’ont trouvée là, le peintre allemand Ernst-Ludwig Kirchner, par exemple, au Zwinger Museum de Dresde.

Soudainement alors, ces objets sont devenus des œuvres, ils ont changé de statut ; leur vertu artistique a réintégré les formes, mieux les formes ont, à nouveau, fait rayonner leur contenu et leurs rapports. Il n’y a donc pas eu découverte, mais redécouverte ou, plus précisément, révélation. Cette reconnaissance à laquelle Kandinsky sera sensible, dès 1910, réside selon lui, dans «l’affinité spirituelle» qui leur est commune₁⁰. Il s’agit donc d’un fait, plus essentiel que la simple influence formelle, et qui agira comme un révélateur ou une confirmation.

Le philosophe allemand Carl Einstein fut le premier à consacrer à la Negerplastik un ouvrage en 1915. On peut y lire entre autres : « Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé dans les plus récents efforts des sculpteurs sa signification. On a deviné que rarement ailleurs que chez les Noirs on avait posé avec autant de pureté des problèmes précis d’espace et formulé une manière propre de création artistique ». Et l’au-

₁⁰ W. Kandinsky, « Comme nous, ces artistes purs ne se sont attachés dans leurs œuvres qu’à l’essence intérieure, toute contingence étant par là même éliminée », in : Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier, Paris, 1969, p. 32. Dans sa préface à la seconde édition, Kandinsky précise (p. 21) : « Ce petit livre a été écrit en 1910 ». 
Fig. 43. — Wifredo Lam, *Les enfants sans âme* (1964), détail. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
teur ajoute : « Conséquence : le jugement jusqu’alors porté sur le Noir et son art a caractérisé davantage celui qui portait le jugement que l’objet de ce jugement » (11).

Cette dernière remarque me paraît essentielle. Si l’on interroge, en effet, les artistes, qu’ils soient sculpteurs, peintres ou écrivains, leur réponse révèle leur sensibilité, leur longueur d’onde, c’est-à-dire le dialogue particulier qu’ils vont entretenir avec l’art africain ou océanien. Ainsi peut-on citer, sans ordre précis et parmi d’autres, Tristan Tzara, poète et dadaïste, qui écrit en 1917 : « l’art, dans l’enfance du temps, fut prière. Bois et pierre furent vérité » (12); le sculpteur Jacques Lipchitz, parlant de « l’art des nègres » déclare en 1920 : « leur sens aigu de la réalité nous [a] fait entrevoir, oser même, beaucoup de choses » (13); le peintre Juan Gris, la même année, demande : « Comment peut-on ne pas admettre un art qui [...] arrive à individualiser ce qui est général et chaque fois de manière différente ? » (14); André Malraux, dans Les Voix du Silence, dit : « Le masque-antilope n’est pas une antilope, mais l’esprit Antilope, et c’est son style qui le fait esprit » (15); André Breton, quant à lui, avoue : « Océanie... de quel prestige ce mot n’aura-t-il pas joué dans le surréalisme. Il aura été un des grands éclusiers de notre cœur. Non seulement il aura suffi à précipiter notre rêverie dans le plus vertigineux des cours sans rives, mais encore tant de types d’objets qui portent sa marque d’origine auront-ils provoqué souverainement notre désir » (16).

Ce qui attire Alberto Magnelli « comme peintre, c’est avant tout la manière dont ces sculpteurs africains ou océaniens ont posé et résolu les problèmes puissamment plastiques » (17); pour Hans Hartung « l’essentiel [...] est plutôt dans l’expression

humaine inhérente à sa forme plastique» (18) ; Henry Moore déclare, quant à lui : « La qualité la plus frappante des arts primitifs, commune à tous, est leur intense vitalité » (19) ; un autre sculpteur, qui domine, lui aussi, le temps présent, Alberto Giacometti, avoue : « La sculpture des Nouvelles-Hébrides est vraie, et plus que vraie, parce qu'elle a un regard » (20) ; enfin ce qui retient le peintre espagnol contemporain Antonio Saura, « c'est l'aspect fantastique et convulsé, la liberté dans les réalisations, les solutions surprenantes inventées pour recréer l'image de l'homme, la transposition des formes et la présence de l'érotisme, de l'humour et de la mort » (21).

Tels sont quelques témoignages. Si l'on retient un mot-clé pour chacune de ces lectures, faites par des créateurs irrémissibles et occidentaux, d'un art autre, étranger à leur formation et à leurs traditions, on peut aligner, sans solliciter le discours, des termes et des notions tels que : prière, réalité, individualiser, style, désir, plastique, humain, vitalité, regard, liberté. L'addition de ces mots ne donne-t-elle pas une présence de l'homme ? Ses composantes ne débouchent-elles pas, de plus, sur sa pérennité, ne prouvent-elles pas, mieux encore, son universalité ? Le dialogue passe donc du Sud au Nord, du Nord au Sud, par tous les points de la boussole. L'art est délivrance, il naît du dialogue, il s'enrichit de rencontres.

1986

(18) H. Hartung, ibid.
(19) H. Moore, ibid.
(21) A. Saura, cité in : Arts primitifs dans les ateliers d'artistes, op. cit., s.p.
DE MYTHES ET DE FORMES

L'art fut, de tout temps, le lieu de rencontre de l'univers et du moi, et les arts plastiques s'efforcèrent, par les traits et les tons, les masses et les ombres, d'en traduire l'intensité des contacts, l'intimité des rapports, l'angoisse des questions. De la nécessité d'offrir à l'émotion de recevoir, l'artiste ne fait guère le partage, quant à lui, entre les forces de la création et les grâces de l'inspiration. Le temps qu'il vit tout comme son temps intérieur, lorsqu'il est sincère, sont l'espace qu'il doit occuper et, s'il les distingue, c'est qu'il a un compte à régler avec l'un et qu'il veut, par conséquent, rendre compte de l'autre. L'histoire dira s'il fut entendu, où, quand et comment. Rubens mieux écouté que Rembrandt dans son époque, Van Gogh mort sans les échos d'un accueil, Cabanel honoré mais sans grand lendemain. De tout temps aussi, l'accent fut tantôt bénéfique à la forme, tantôt au contenu. Il serait erroné de croire, cependant, que la forme n'est que vêtement et le contenu que chair vive. Le problème des idées et celui du langage sont étroitement unis et, si l'un peut précéder l'autre selon les époques, la domination d'une seule composante débouche, au mieux, sur la rhétorique ou la philosophie, au pire sur l'académisme ou le lieu commun.

« J'aime la règle qui corrige l'émotion », disait Braque, mais il corrigeait cette pensée en ajoutant : « J'aime l'émotion qui corrige la règle ». Cette leçon à la fois d'équilibre et de plénitude est celle dont l'humanité a soif — Matisse à sa manière l'a également exprimée — elle témoigne pour l'art, en un siècle déchiré. D'autres noms pourraient être cités qui, à travers le XXe siècle, s'efforcèrent de rechercher non pas une harmonie de surface, mais la dignité des profondeurs. Il n'empêche que les alternances entre ce que Michel Seuphor a nommé le style et le cri, ce que d'autres appellent apollinien et dionysiaque, devaient secouer, de leurs impératifs ou de leurs pulsions, la création contemporaine. Le
désir de construire, comme celui de détruire, se succèdent et souvent même cohabitent.

Il serait vain de vouloir énumérer les mouvements, qui se sont bousculés, depuis que le Fauvisme et le Cubisme, au début du siècle, ont formulé des exigences plastiques, que les grands pionniers de la génération précédente, les Cézanne, Gauguin, Redon, Monet, Ensor avaient mis au jour. De même ne peut-on suivre la diversité des parcours sans crainte de se perdre dans le dédale des propos. La multiplicité des démarches n’a cessé de croître, par la prolifération des centres créateurs aux quatre coins du monde et, aussi, par le nombre des individualités mêmes. De l’art métaphysique de Chirico à l’évocation des lieux de passage d’un Adami, de la formulation poétique d’un Paul Klee à la poésie de la forme d’un Ben Nicholson, du lyrisme concertant d’un Hartung aux agencements cinétiques d’un Soto, de l’expressionnisme du groupe Cobra aux recherches optiques du groupe Zéro, de Dali à César ou de Arp à Dubuffet, d’Henry Moore à Julius Bissier ou de Vasarely à Cárdenas, les noms et les tendances, les personnalités et les langages pourraient être sans cesse opposés ou nuancés. Originaires non seulement de leur géographie secrète, mais des nations les plus lointaines, la calligraphie japonaise rencontre l’onirisme de l’Amérique latine, l’espace méditerranéen alterne avec le fantastique germanique ou slave. Viennent s’ajouter des facteurs extérieurs à la création, mais qui peuvent la conditionner, à savoir la mode, le culte de l’originalité, le commerce de l’art. Les spéculations, on le voit, ne sont pas que d’ordre intellectuel et l’on ne doit pas s’étonner, dès lors, qu’elles débouchent parfois sur le maniérisme ou la redondance.

S’il fallait tracer néanmoins des lignes de force, l’Abstraction et le Surréalisme témoigneraient avec éloquence du temps présent. Ceci n’exclut en rien l’importance de l’Expressionnisme ou des différentes approches du monde de la figuration. Le Surréalisme peut être entendu aujourd’hui dans le sens le plus large. Cette investigation de l’univers inconscient, cette redistribution des faits de la réalité au-delà ou en deçà du raisonnable, cette mise en évidence d’objets ou de signes magiques, dépassent les manifestations d’André Breton pour éclairer les angoisses cruelles ou obsessionnelles des artistes d’aujourd’hui. L’Abstraction, ayant une fois pour toutes démontré que les arts plastiques pouvaient se passer d’un sujet identifiable, devait elle aussi permettre, en
tout point du globe, l'épanouissement de langages formels et
signifiants dont la gamme inépuisable va du geste à la géométrie,
du nuage au trait.

Les genres, eux aussi, ont perdu leurs frontières et des artistes
passent indistinctement du pictural au sculptural, allant jusqu'à
nier les techniques traditionnelles pour retenir, comme seul sup-
port au fait artistique, l'objet ou le concept. Les dangers de se
perdre ici dans les brumes du discours, ou dans la rédaction d'un
mode d'emploi, sont l'un des grands risques courus aujourd'hui,
mais il y a aussi, en échange, la dénonciation brutale du matéri-
alisme, chez ceux qui accumulent ou mettent en évidence, comme
il y a les options idéologiques et l'illustration des mythes moder-
nes. Univers riche, mouvementé, incertain, dangereux, mais aussi
poétique, à l'image donc du monde que nous vivons, si nous vou-
lons bien le regarder.

1977

* * *

Dénouer les liens a priori du sensible, ouvrir les vannes de l'in-
solite, du souterrain, des interdits, nettoyer à grande eau le maga-
sin aux accessoires, brûler par le désir le siège des idées reçues,
multiplier les angles du regard, tels sont les actes du Surréalisme.
Il instaure l'amour libre entre les objets. Il redistribue les cartes
d'un jeu étonnant dont l'atout est une intuition poétique. Il vivifie
le plaisir, densifie l'humour, parcourt les gammes et les gouffres
du vivant. Il est un point d'orgue sur le chemin des libertés, une
dimension autre de l'individu. II accueille, comme une veine
majeure, tous les courants du rêve ou de l'attente. Il assemble tous
ceux qui voient, hors quotidien, le vrai visage des instants. Le Sur-
réalisme est, de tout temps, en tous lieux, à saisir.

* * *

Parlant du Déjeuner sur l'herbe, Zola disait, en 1867 déjà, que
Manet voulait simplement obtenir « des oppositions vives et des
masses franches ». Recherche d'un langage pour se découvrir et
rejet des apparences, l'art est cela. Le sujet est prétexte, l'abstrac-
tion proche, par décantation ou rupture, référente ou radicale.
Non pas n’importe quoi, comme certains le pensent, mais une démarche : une poésie des formes, un lieu méditatif. « Pour réaliser la spiritualité, une forme spirituelle est nécessaire. Donc une forme abstraite », affirmait Vantongerloo ; nullement inhumaine, mais la chance, selon Manessier, d’aller « vers sa réalité et prendre conscience de ce qui est essentiel ». Le cri, le chant, une géographie, un univers maléable, toujours à libérer et toujours à construire. Ainsi se renouent sans cesse, à travers la multitude des approches, les noces d’un vécu et l’urgence du dire. À l’image des hommes, deux traits nécessaires ne sont jamais identiques.

*   *

La calligraphie orientale apprend que la diversité d’intention, tous les variables de la sensibilité, peuvent s’exprimer dans le flux d’une tradition, entre les berges d’une écriture et de ses signes, que des apports sans cesse renouvelés et toujours distincts, comme un individu d’un autre individu, rechargent de nuances, et par conséquent de vie, à travers les siècles. La modernité occidentale, par contre, dans sa volonté unique de changement, épuise rapidement ses écoles, ses mouvements, ses styles, animés qu’ils sont d’un rythme pendulaire d’action et de réaction, de découvertes et de rejets. Dans le premier cas, la connaissance et la reconnaissance dominent ; dans le second, la surprise et la lassitude alternent. D’une part un souci de permanence ; de l’autre, un besoin, presque maladif, de rupture.

*   *

Les tendances contemporaines qui s’attachent à une sorte d’investigation systématique des voies et moyens, qui interrogent les matériaux, analysent les gestes, retiennent l’objet élu dans le courant des choses, discutent sur l’acte, l’intention ou la conséquence, ne dressent en réalité qu’un inventaire ou ne se limitent, en fait, qu’à une gloire dont l’intérêt, dans l’un et l’autre cas, peut être réel, mais qui demeure en deçà, ou qui se projette au-delà, du cercle vif où tout se concentre, s’embrase et se cristallise. Créer s’élaboré en ce lieu ; la recette est toute individuelle, faite de sueur et de rencontre.
L'ANTIQUITÉ SELON GRANDVILLE ET DAUMIER

« La beauté antique a toujours tenté les grands artistes. David l'a entrevue, Ingres l'a cherchée, Daumier l'a trouvée » ('). Cette phrase, ironique faut-il le dire, souligne, dans le Charivari, l'importance de la série des lithographies publiée par le journal satirique de décembre 1841 à janvier 1843. Daumier s'en prenait aux sujets de l'Antiquité, aux dieux de l'Olympe comme aux héros d'Homère, aux personnages d'Ovide comme aux bergers de Virgile ; en cinquante planches, les monstres sacrés de l'Histoire ancienne sont actualisés, revus et sensiblement corrigés, Ménélas, Ulysse, Achille, Socrate, les Augures, Enée, Ariane, Alcibiade, Alexandre, Narcisse, Télémaque, Icare, Arion, Marius, Tantale, Calypso, Endymion, Apelle, Pygmalion, Sapho, Minos, bien d'autres encore.

Charles Baudelaire en fut enthousiaste : « C'est pour ainsi dire la meilleure paraphase du vers célèbre : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » (2). Ce jugement est fondé ; son auteur l'affirme par deux fois, en 1852 et en 1857, avec tout le recul nécessaire dès lors. La drôlerie et l'ampleur du dessin demeurent aujourd'hui tout aussi évidentes. John Grand-Carteret, un des pionniers de l'histoire de la caricature, fait preuve, quant à lui, de quelques réserves. S'il reconnaît la vivacité des personnages, il leur trouve une certaine monotonie, un caractère « solennel et pompeux », comme si Daumier « en touchant au classique, même pour le railler [...] a voulu rester quelque peu classique » (3). Ne faut-il pas souligner que le but de l'artiste n'est pas de dénoncer l'Antiquité en tant que telle, mais celle des sujets édulcorés et res-

sassés par les prix de Rome et ce que l'on nommera le style pom­pier ? Baudelaire en était conscient : « Daumier s'est abattu bruta­lement sur l'antiquité, sur la fausse antiquité, — car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes... » (4).

L'inspiration de l'artiste et le sujet choisi sont-ils imprévus ? Non, la démarche s'inscrit parfaitement dans l'évolution de l'œuvre et traduit la curiosité, sans cesse croissante, pour une réalité quotidienne qu'elle souligne et transcende à la fois. L'Histoire ancienne enchaîne, en effet, sur une série intitulée Physionomies tragico-classiques, comprenant quinze pièces publiées dans le Charivari entre janvier et novembre 1841. Ces œuvres s'attaquent aux tragédies de Corneille et de Racine, non point aux œuvres elles-mêmes, mais aux acteurs qui les interprè­tent. Présentant ses personnages à mi-corps, généralement deux par deux, dans le feu du dialogue, Daumier accentue le geste et la mimique dans le sens de l'affectation et de la charge. Sachant l'intérêt que l'artiste vouait au théâtre, qu'il fréquentait avec assiduité, on peut se demander si le grotesque d'une Antiquité, faite de déguisement et de décor, ne trouve pas là sa source. Certaines attitudes, certaines expressions, l'espace scénique et des effets d'éclairage, qui animent les héros de l'Histoire ancienne, ressemblent curieusement aux faits et gestes d'acteurs, peu ou trop convaincus de leur talent et des œuvres qu'ils incarnent.

Par ailleurs, le nu, héroïque ou non, que les sujets gréco­romains requièrent, et que Daumier évoque avec humour, rappelle le naturel et les tristes réalités de l'anatomie que l'on voit dans la célèbre suite des Baigneurs, publiée entre juin 1839 et septembre 1842. La majesté ventripotente de Ménélas vainqueur (fig. 27) est-elle très différente de celle, moins glorieuse sans doute, de l'avocat baigneur auquel on a dérobé les vête­ments (?) ? Jean Adhémar avait raison d'affirmer dans son étude, qui demeure l'une des plus pénétrantes : « Pour Daumier, les dieux antiques ont le visage des bourgeois de son temps et leurs attitudes ; d'autre part, dans leurs costumes sommaires, ils

(*) Ch. BAUDELAIRE, Ibid.
(?) Ménélas vainqueur (1841, L. DELTEIL, op. cit. n°925) et Un abus de con­fiance (1842, L. D. 788).
avouent ces anatomies ridicules que lui a révélées le bain de Seine» (6).


On a maintes fois affirmé qu‘il faisait ici œuvre de précurseur (8). C‘est exact quant à l‘esprit, mais non dans les faits. Inutile de rappeler les œuvres antérieures à l‘*Histoire ancienne* qui se livrent, exceptionnellement ou de manière sporadique, à la satire des sujets antiques ; on pourrait en trouver des exemples chez Daumier lui-même, comme chez d‘autres, tels Vernet ou Traviès, en se limitant à la France (6). L‘ensemble de l‘*Histoire ancienne* forme un tout éloquent, traduit une pensée, poursuit un objectif et fait date. Une tentative antérieure existe cependant : celle de Grandville, autre dessinateur de génie. L‘œuvre est peu connue, rarement citée (10), l‘essai est d‘ailleurs bien moins convaincant.

Grandville publia en 1830 une *Galerie mythologique*, compre-

---


(7) On sait que Daumier se vit obligé par la censure d‘abandonner en 1835 la caricature politique, suite à l‘interdiction de celle-ci, pour la satire de mœurs.


Les Grâces sont trois jeunes filles que la Nature n’a pas gâtées et dont les vêtements, « à la mode » romantique, ne dissimulent guère, malgré l’abondance des nœuds et du tissu, l’absence de charme. Caricature de mode plus qu’autre chose. La Mort d’Adonis montre une gardeuse d’oies pleurant son galant étendu dans une mare. Le Jugement de Pâris présente un militaire malingre confronté à trois commères de rang social distinct, bourgeoise, grisette et gouvernante ; quant à Jupiter et Junon, les traits physionomiques du dieu évoquent ceux de Louis-Philippe, on y trouve donc une allusion politique (12).

Comique de situation, humour sans grande profondeur, ce Grandville-ci est loin du génie analogique des Métamorphoses du Jour et des inventions fantastiques qui éclairent Un autre Monde. L’artiste, on le sait, n’aimait guère la satire de mœurs telle que la pratiquaient ses contemporains, mais sa vocation pour l’irréalisme, qu’il affirme déjà dans son Voyage pour l’éternité en 1830, ne connaît guère de succès (13).

Dans la Galerie mythologique de Grandville et dans l’Histoire ancienne de Daumier, il y a, curieusement, deux thèmes communs : Mars et Vénus surpris par Vulcain et Hercule et Omphale. Mais il ne peut s’agir que d’une coïncidence. Pour illustrer le premier thème, Grandville met en scène un fringant militaire enlaçant une jeune femme et surpris par un forgeron et ses aides (fig. 44). L’histoire se passe dans un intérieur sché-


12) Cette planche permettrait de situer plus précisément dans le temps la suite de Grandville, puisque Louis-Philippe accède à la royauté le 7 août 1830.

FIG. 44. — Grandville. Mars et Vénus surpris par Vaulcain (1830). Lithographie (Photo B.N., Paris.)
matiquement évoqué et dont quelques détails précisent le sens : le dessin d'un cerf, image de l'infortuné propriétaire du lieu, un flacon d'« eau de Vénus » et un broc de « bonne bière de Mars » ; une porte ouverte laisse apercevoir un soufflet de forge. On ne peut être plus explicite. La légende : « Enfoncé... ».

Daumier, par contre, évoque Vulcain vu de dos, identifiable à une chaussure orthopédique, et lançant un filet qui va emprisonner Mars et Vénus, surpris dans le creux d'une colline où ils cachaient leurs amours ; la scène se passe dans un site vallonné, non loin d'un petit temple rond, surmonté d'une girouette (fig. 45). En légende à ses Filets de Vulcain :

« Ce vilain serrurier sachant que son épouse
Parlait à Mars d'un peu trop près,
Forgea d'impitoyables rets,
Et les pinça tous deux jasant sur la pelouse ».

Une autre lithographie de Daumier, dans la même série, exhibe, au premier plan, Mars habillé en légionnaire romain et Vénus en chemise, prisonniers du même filet, avec Vulcain, au fond, prenant à témoin les autres dieux de l'Olympe. Légende :

« Dans ce traquenard érotique
En voyant les amans, tous les dieux furent pris
De ce fameux rire homérique
Réservé depuis lors aux malheureux maris ».

Quant aux amours d'Hercule et d'Omphale, Grandville montre le dieu asservi dans une chambrette, réduit à tricoter, cependant qu'Omphale essaie sur la tête de son amant un chapeau de femme dont elle ajuste les nœuds. Au mur, un oiseau en cage et une estampe représentant un maigre lion tenu en laisse par un amour. La légende est prononcée par une femme, la concierge peut-être, qui s'exclame : « Ah ! faut-il qu’un homme soit... cornichon... ». Daumier, quant à lui, représente également Hercule dompté par l’Amour, mais où le dieu est parfaitement identifiable, caricaturé, faut-il le dire, massif, le front bas, vêtu de la peau du lion de Némée ; un petit amour ailé, et portant la massue, le même littéralement par le nez vers une Omphale filiforme, cachée dans l'ombre et filant de la laine. Un petit quatrain en légende chante les pouvoirs de l'amour qui
Fig. 45. — Honoré Daumier, *Les filets de Vulcain* (1842).
Lithographie. (Photo B.N., Paris.)

Grandville a, par ailleurs, évoqué l’Antiquité dans deux planches lithographiées au moins, publiées dans La Caricature en 1832 et 1835 (15). Dans Un autre Monde, chef-d’œuvre de l’artiste publié en 1844 — étonnant ouvrage qui fait sa gloire, par la vision inventive et étrange qui annonce par moments le Surréalisme —, des allusions sont faites et des paraphrases dessinées ayant trait à l’époque gréco-romaine, Une journée à Rhéculeanum et L’Enfer de Krackq (16). Mais c’est là une autre histoire...

Quant aux suites initiales de Grandville et de Daumier, volontairement satiriques de l’Antiquité, l’intérêt de la première n’est, finalement, qu’historique par rapport à la seconde. Grandville choisit un prétexte, curieux et nouveau, pour réaliser en fait de la satire de mœurs, la mythologie se voyant réduite à n’être qu’un support. Daumier, par contre, revoit l’Antiquité et s’en prend aux faux-semblants que son siècle propose. Il fait œuvre de critique et de créateur, en y mêlant sa vision de l’homme contemporain, mieux en y insufflant une constante humaine et atteint, dès lors, à une réelle universalité.

1988

(14) J. Grand-Carteret, Les mœurs... en France, op. cit., p. 258. Albéric Second (1816-1887) était, on le sait, romancier, auteur dramatique et de vaudevilles.


(16) Cette série comporte une planche évoquant le mythe de Sisyphe mais aussi le supplice de Tantale où l’on voit un personnage, la langue pendante, ressemblant à un dogue, immergé jusqu’au cou et attaché à un poteau. Cette dernière représentation est à rapprocher (y a-t-il influence ?) de celle, de même esprit, que nous trouvons chez Daumier en 1842 déjà, dans son Histoire ancienne (L.D. 961).
Les Couleurs de Monsieur Rops

Peintre de son temps, Félicien Rops le fut et bien plus qu’on a coutume de le croire ('). Des images érotiques, voire perverses, une réputation de satanisme, célébrée par le Sâr Péladan et J.-K. Huysmans, ont gommé d’autres aspects de l’œuvre et peut-être même la réelle importance de celle-ci. La sensualité, la gauloisierie et l’enfer des bibliothèques que Rops a enrichis, non sans complaisance, ont frappé l’œil de ses contemporains et occupé dans la mémoire l’espace qui lui était réservé. Le talent du peintre se vit occulté par les scandales du graveur. N’était-ce cependant pas son époque qu’il illustrait alors ? Cette fin de siècle, dont on admire l’audace et les ferments novateurs, connut en effet d’autres libertés conquises que celles de la couleur, des sons et des formes. Les mœurs, elles aussi, s’affranchissent. L’an 1882 est nommé, par certains, l’année pornographique (2). Mœurs du temps ou rejet de l’hypocrisie et, dès lors, mœurs de tous les temps ?

Dans ce domaine encore, il faut, chez Rops, faire la part des choses. Une planche libertine se limite souvent à son seul sujet provocateur, mais il en est d’autres, telles les compositions de 1879 pour les Diaboliques de Barbey d’Aurevilly — le plus beau livre illustré de cette période —, où le Symbolisme affirme déjà un langage plastique éloquent, que la suite des Sataniques développera trois ans plus tard. Si Rops n’avait pas été, à sa manière, précurseur en ce domaine, aurait-il éveillé l’attention des écrivains, de Baudelaire à Mallarmé, de Verlaine ou de Villiers de l’Isle-Adam ?

À l’avant-garde aussi, mais en peinture cette fois, la Mort au

Certes, les squelettes animés et les danses macabres hantent l'iconographie médiévale, comme ils triomphent chez Dürer ou Bruegel, mais la résurgence, vers les années 1870, de cette grande figure déhanchée, drapée sous quelles fourrures tachées d'écarlate, et provoquant un personnage que le fond sombre du tableau rend à peine distinct, cette vision est forte d'une résonance baudelairienne. « Nous nous sommes rencontrés dans un amour étrange, avait écrit Rops en parlant du poète, l'amour de la forme cristallographique première : la passion du squelette » (3). Et Baudelaire semble lui répondre lorsqu'il confie à Manet que le peintre est « le seul véritable artiste (dans le sens où j'entends, moi, et moi tout seul peut-être, le mot artiste), que j'ai trouvé en Belgique » (4). Le jugement est d'autant plus notable que le poète ne fut pas tendre pour ce pays, on le sait.

D'esprit symbolique également, Satan semant l'ivraie, nocturne que Rops peignit en 1867. Cette œuvre, déjà puissante et qu'un traitement en camaïeu renforce, montre que Rops portait en lui, picturalement si l'on peut dire, des thèmes qu'il exploitera ensuite en gravure. Le sujet se voit repris en tête des Sataniques de 1882 et, si Rops en précise le sens — l'ivraie est ici la femme et le champ ensemencé est Paris — le caractère se modifie également. La vision irréaliste l'emporte. Le thème était déjà insolite, mais la facture du tableau relevait d'une autre tradition, celle qui incarne le renouveau de la peinture en Belgique dès 1848, le réalisme, et qui, avec les frères Stevens et Joseph en particulier, est foncière au pays des Van Eyck et des Bruegel. Cette conquête du réel réside moins dans le choix du sujet que dans la liberté du langage plastique, la richesse de la matière picturale et la franchise de son expression. Telles sont d'ailleurs les qualités qui frappent dans les deux tableaux cités, telles sont aussi les accents qui vont réunir, en 1868, sous l'appellation de La Société Libre des Beaux-Arts, les meilleurs représentants du réalisme belge dont Louis Dubois, Constantin Meunier ou Louis Artan, avec, comme vice-président du groupe, Félicien Rops en personne.


Qu’il y ait encore, chez ce dernier, des relents de romantisme ou des références à Courbet — un Enterrement au pays wallon en témoigne —, l’authenticité et la diversité de sa peinture méritent que l’on s’y attarde d’autant plus que celle-ci ne fut pas, de son vivant, la raison de sa gloire. Il ne la pratiquait, dès lors, que pour répondre à un besoin intérieur et par plaisir. Le réel est donc la ligne de force de cette expression qui peut avoir des saveurs diverses, du naturalisme à l’expressionnisme, à travers la synthèse comme à travers les nuances.

La modernité, chère à Baudelaire, trouve en Rops une écoute attentive lorsqu’il écrit à son ami Edmond Picard : « quand je dis qu’un peintre doit être de son temps, je crois qu’il doit peindre surtout le caractère, le sentiment moral, les passions et l’impression psychologique de ce temps, avant d’en peindre les costumes et les accessoires » (5). Les bas-fonds (ca 1868) et La buveuse d’absinthe (1876) illustrent cette conviction (fig. 46). Sujets relevant du même registre, celui de la déchéance, de l’alcoolisme et de la prostitution, ce qui les rapproche aussi, quoique les techniques divergent, c’est une vision synthétique. La vérité humaine, saisie dans l’attitude, dans la simplification de la mise en page et même de la figure, traduit à la fois la vivacité du coup d’œil et le caractère a-temporel du thème. Dans l’un et l’autre cas, l’opacité de l’huile ou la transparence de l’aquarelle renforce ou aiguise l’intensité du problème évoqué. Le trait qui souligne, l’anonymat d’un visage, la vigueur d’un geste, le refus du détail, tous ces choix, lorsqu’ils interviennent, donnent vie et concentrent leurs effets. La figure féminine également, cet éternel féminin qui fut un souci constant de l’artiste, s’exprime non seulement dans l’évidence charnelle de ses gravures, mais de manière tout aussi présente lorsqu’il peint l’attitude ou le mouvement plus allusif, et dès lors, plus évocateur d’une Femme à sa toilette (1868) ou de La femme au canapé (ca 1883).

Ce réalisme synthétique, ce don expressif, ont pour base sans doute le dessin. Et l’on est tenté de remonter le courant pour retrouver les dessins satiriques que Rops publiait, à ses débuts, au journal Uylenspiegel. Son maître alors était Daumier, plus que Gavarni comme on a tendance à le dire, et bien des choses

Fig. 46. Félicien Rops, *Les bas-fonds* (ca 1868). Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL. Bruxelles.)
s’expliquent. Rops n’est pas, pour autant, un suiveur. Plusieurs planches du disciple valent celles du maître, que l’on songe à *L’ordre règne à Varsovie* ou au portrait-charge de Nadar. Mais cette justesse de vue, ce goû de l’essentiel, ne trouvent-ils pas, là, leur origine ? (Au même titre d’ailleurs que Degas sera redevable à Daumier de certaines audaces de mise en page ou d’effets lumineux). Si la source est identifiée, la personnalité n’en demeure pas moins profonde, et ces scènes de la vie moderne, sans jugement conventionnel ou moral, n’annoncent-elles pas, à leur tour, l’œil incisif d’un Lautrec ?

Quelquefois le regard s’attarde et la main se veut explicite, l’œuvre se fait alors descriptive, voire déclamation, telle *L’atrapade* (1877), où deux femmes s’insultent, groupant autour d’elles des personnages ébahis ou amusés. L’image se borne ici à traduire un passage naturaliste à la Zola. Ainsi l’illustrateur se bagarre-t-il parfois avec le peintre.

Ce dernier n’est vaincu que rarement et domine presque toujours dans ses paysages. Œuvres de petit format, enlevées avec rapidité, créées en plein accord avec le motif choisi, elles expriment tout simplement l’heure et l’humeur. Elles sont une pure respiration, témoignent d’un remarquable sentiment des nuances, d’un raffinement extrême des tonalités. Lumineuses et expressives, elles sont typiques du meilleur savoir-faire des paysagistes belges d’alors, d’Artan et Boulenger à Vogels. Il ne faudrait pas y voir, comme on le prétend souvent, une influence de l’Impressionnisme français. Les affinités, s’il fallait en trouver pour Rops, s’orienteraient davantage vers Boudin que vers Monet. Rops précise d’ailleurs : « Il y aura peut-être à espérer beaucoup d’un mouvement de peinture bizarre qui commence maintenant sous le nom d’école des Impressionnistes et a pour caractéristique une peinture claire dans le genre de celle qu’on fait beaucoup maintenant en Belgique, mais plus heurtée » (6).

Rops excelle dans les marines et, particulièrement, lorsqu’il peint les plages de la mer du Nord où les variations climatiques retiennent son attention et affinent son pinceau. Si l’on compare *La plage* (ca 1877) et *La digue à Blankenberghe sous la pluie* (1878), on passe, sous le même angle de vue, de l’or à l’étain, de l’éclat au reflet, des cris joyeux au chuintement de la pluie.

Les notations sont parfaitement accordées et expriment, plus qu'elles ne reproduisent, les valeurs du jour. « Ah ! la mer du Nord ! celle qui vient d’Islande enroulant dans les sables moirés les changeants satins de sa robe ! Celle-là est un peu ma maitresse aimée ! Quand j'arrive, après de longs départs, j’ouvre les narines au vent pour aspirer ses senteurs à Elle ! Ses « dessous de bras » tout pimentés par les varechs, le sel, les coquillages et les fucus de ses grèves ! Il me semble et c'est alors que de mystérieux atavismes me font exulter le cœur, qu’elle m'a aimé et caressé tout enfant... » (7).

L’artiste à beau vivre en France depuis 1874, ce qu’il confie, vingt ans plus tard, montre à suffisance où se trouvent les racines de sa sensibilité. Mais il peint avec autant de joie Bougival et les barques sur la Seine qu’Anseremme et les bords de la Meuse, la Norvège ou l’Espagne : « Les voyages ont toujours été ma passion [...] et toujours ma boîte à couleurs ! J'ai peint en bateau, à cheval, à mulet, en voiture, en gondole, en radeau... » (8).

Si Félicien Rops fut pleinement peintre de la modernité, comme le fut un Constantin Guys par exemple, mais d’une manière plus volontaire et plus aiguë, ou comme allait le devenir Toulouse-Lautrec, si sa vision l’engage sur les voies de l’avant-garde symboliste, au point de l'emprisonner ensuite dans des formules parfois faciles, la vitalité du peintre lui a évité tout asservissement. La nature et la richesse de ses spectacles le retinrent sa vie durant, artiste divers et diversement sollicité, curieux, avide de la vie, on le redécouvre aujourd’hui étrangement accordé à la diversité de son présent. « Je tâche tout bêtement et tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux » (9). Nulle théorie, on le voit, nulle vanité apparente, son métier où il connut notoriété et argent était la gravure, l’œil du peintre, moins asservi au goût du jour, sut garder sa fraîcheur, son humanité, son émerveillement.

1985

(7) Lettre à Eugène Demolder, 9 août 1893, in : La Plume, 1896, p. 496.
Fig. 47. - Félicien Rops, *La plage*. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Si l'on regarde, aujourd'hui, certaines œuvres de Khnopff, on peut songer, devant Memories, aux femmes de Paul Delvaux. Si les unes sont habillées et les autres souvent dévêtues, le film du vêtement ne change rien à nos désirs, ni aux leurs ; elles nous interpellent dans une égale absence d’elles-mêmes, les yeux au loin, sans signe de vie pour les identifier, sans lien aucun pour les rendre complices ; secrètes, répétitives, elles apppellent peut-être, elles évoquent sans doute, elles ne communiquent point.

Si l'on considère La ville abandonnée (fig. 48), où le solide et le liquide s'affrontent, mieux glissent l’un sous l’autre, où l'oubli submerge lentement la mémoire, le jeu des analogies éveille le mariage magrittiens du jour et de la nuit, cet Empire des lumières. Confrontation des états, d’une part, interrogation du temps, de l’autre, mise en question fondamentale dans chacun des cas ; le tracé des frontières chez Magritte tranche cependant sur le mouvement insidieux de Khnopff.

Le regard contemporain nourrit-il de résonances nouvelles les images symbolistes ou éveille-t-il des échos latents ? C’est selon. Quoi qu’il en soit, le Surréalisme a forgé une sensibilité accordée à l’insolite, tout comme les correspondances et les affinités secrètes ont grossi le courant irréaliste au XIXe siècle. Cette potentialité de l’image khnopfféenne explique sa fortune critique : la gloire du vivant de l’artiste, un long purgatoire dès la mort de celui-ci en 1921, sa résurrection, pourrait-on presque dire, cinquante ans plus tard (').

Pourquoi un tel oubli ? Le Surréalisme ne date-t-il pas des années 20 ? Mais le mouvement d’André Breton est axé, au départ, sur l’irruption libre de l’inconscient et son Manifeste

Fig. 48. Fernand Khnopff, *La ville abandonnée* (1904). Fusain, crayon noir et pastel. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
prône « l’automatisme psychique pur ». La période militante ne pouvait que rejeter celui qui cherchait à vivre « l'espoir et la vision d'un charme prolongé et d'une grâce infinie » (2). Il aura fallu que le Surréalisme oublie ses ukases et ses bannissements, qu'il devienne historique et rejoigne le vaste océan de l'imaginaire pour que la géographie des affluents redevienne apparente et s'enrichisse, à son contact, d'horizons inconnus.

Vienne, à la fin du siècle dernier, admire, faut-il le dire, un autre Khnopff. Il est au sommet de son art, la Sécession de 1898 lui consacre une salle entière. La critique relève les affinités de son époque, Gustave Moreau ou Burne-Jones, contemple les œuvres avec le regard du temps, qui s'attache davantage aux détails du discours qu'à l'image globale. La presse autrichienne fait état du succès remporté et se pose des questions, cherche des comparaisons et pense forcément à Gustav Klimt qui, affirme Hermann Bahr, « partage avec Khnopff cette élégance de l'âme qui préfère rester incomprise plutôt que d'élever la voix et de se faire tapageur » (3).

Les rapprochements existent, par l'époque et l'esprit, par le Symbolisme et son esthétique, et si nul ne se veut démonstratif, ce qu'ils ont à dire et ce qu'ils laissent sous-entendre, par contre, diffèrent sensiblement. Au niveau du dessin, ils excellent tous deux ; mais, dans le registre des couleurs, la divergence est profonde. Klimt a la vigueur du peintre, Khnopff exploite les nuances du pastel et la légèreté de l'aquarelle ; l'un hausse le ton et affirme sa résonance, l'autre estompe les effets. Ces contrastes ne se limitent pas à l'expression, ils sont notables dans la vision même du sujet traité.

La figure féminine, par exemple, que les deux artistes privilégient, appartient à deux univers distincts. « En prenant possession d'elle par sa peinture, remarque Werner Hofmann, Klimt fait de la disponibilité de la femme une métaphore esthétique et érotique : son corps est capable de tout, mais il est aussi objet modelable [...] c'est justement cette plasticité de la femme qui séduisit Klimt et guide sa main d'artiste dans la découverte de


(3) H. BAHR, Secession, Wiener Verlag, 1900, p. 74.
formes perpétuellement nouvelles du désir sexuel» (4). Il est important de mentionner ici la sexualité de Klimt, et même de souligner la santé de son affirmation. Cette qualité est rare, et, dans l'école viennoise, voire exceptionnelle. La comparaison d'un dessin de Klimt, où une femme merveilleusement se caresses, avec celui d'un Egon Schiele, où provocante, elle s'exhube, en fournirait la démonstration et proposerait des aspects, presque opposés, de l'érotisme (5).

Et la femme chez Khnopff? Elle est aussi présente, non point plurielle comme chez Klimt, mais en quelque sorte récurrente et souvent fractionnée. Il y a des femmes chez l'un, un type féminin chez l'autre. Certes, l'héroïne de Memories connaît des variantes, mais jamais l'artiste n'en «prend possession». La sensualité de Khnopff, son érotisme diront certains, est plus ambiguë, elle oscille entre le narcissisme et le voyeurisme, l'inceste — le sororale, dira-t-on (6) — et l'androgynie. Le problème relève plus de l'imaginaire que du sexuel, du psychologique que du vécu.

En simplifiant, pourrait-on dire que le réel sollicite Klimt, alors que le rêvé hypnotise Khnopff? Un critique viennois, Ludwig Hevesi, devant un marbre polychrome ou un dessin, Les lèvres rouges, trouve, quant à lui, que la «sensualité khnopfféenne a quelque chose de vampirique» (7)... La sensualité est un domaine trouble et profond, son approche forcément subjective. L'œuvre d'art joue souvent le rôle du test de Rorschach et révèle davantage le spectateur analyste que l'artiste créateur; la richesse de l'image s'accroît d'autant plus, à cette époque et en ce lieu, que Sigmund Freud y bâtit son empire.

Hevesi, qui s'est livré à une étude sensible, intelligente, précise, des œuvres exposées à la Sécession, qualifie, dans le même


ordre de sentiment, la sculpture polychrome Vivien (fig. 49) de « démon pur-sang » (8). Ce beau torse de rousse, aux plis mouillés, est-il vampirique ou démoniaque? Certes le diable peut prendre toutes les apparences, mais Vivien est femme avant tout, flamboyante par ses cheveux, et cependant insaisisable et vue au bord du rêve. Cette Vivien, au prénom si curieusement masculin (serait-ce un anglicisme? Il s’écrirait alors Vivian), est en réalité Viviane que Khnopff connaît bien, qu’il nomme tel et décrit dans L’enchantement de Merlin, parlant avec chaleur du tableau de Burne-Jones (9). Viviane séduira l’enchanteur par son « charme cadencé ». Avec Vivien, nous ne sommes pas de ce monde, mais dans la légende et l’irréel encore. Qui dit charme, sous-entend envoûtement, mystère et bien d’autres nuances; Paul Valéry écrit d’ailleurs Charmes au pluriel! Si la Vivien de Khnopff est connue et admirée, l’autre Viviane l’est moins. La voici :

Viviane.

« Sous l’ombre verte de Brocéliande, pâle
Et dure, Viviane en silence a dansé.
Merlin le Sage est pris. Le charme cadencé
Fait s’empourprer de sang ses deux tempes d’opale.

D’un long regard, il suit l’attirante spirale
Et l’ondulation du beau corps balancé.
Elle voit l’Enchanteur — au savoir condensé
Cèder à sa puissance et se perdre en un râle.

Sur le mage vaincu dont la volonté dort,
Par le mince iris bleu, par le haut genêt d’or,
Par la ronce multiple et tenace qui rampe,
Par le chêne rugueux et tors comme un forêt,
Par le hêtre droit et lisse comme une hampe,
Lentement, à jamais, s’agrandit la forêt ».

Sans doute le poète de l’image n’est-il pas aussi parfaitement maître du langage, et il est évident que Vivien surclasse Viviane.

(8) Loc. cit.
Fig. 49. Fernand Khnopff, *Vivien* (1896). Plâtre polychrome. Vienne, Kunsthistorisches Museum.
Mais cette dernière ne manque pas d'intérêt. Si les deux quatrains du sonnet peuvent évoquer la *Salomé* de Gustave Moreau, les deux tercets portent en eux un climat proche de Maeterlinck. Or ce rapprochement de l'auteur *Des Caresses* avec celui des *Serres chaudes* a frappé la critique viennoise qui s'interroge sur l'hermétisme du peintre.

« Khnopff peint ce qu'écrit Maeterlinck » (10), affirme Hermann Bahr, faisant écho à Ludwig Hevesi : « ses rébus plastiques font penser aux logogryphes lyriques » (11). Fernand Khnopff était sensible à la littérature, on le sait, et plusieurs auteurs l'ont d'ailleurs souligné, à juste titre (12). On lui doit des illustrations, souvent remarquables, de Georges Rodenbach ou Grégoire Le Roy, de Joséphin Péladan ou Stéphane Mallarmé, d'autres encore... Mais ces liens ne sont pas que professionnels, ils relèvent d'une sorte d'engagement. On ne souligne guère que Fernand Khnopff fit campagne en faveur des écrivains belges et fut l'auteur d'une motion préconisant leur élection à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique — fondée par Marie-Thérèse d'Autriche — et dont il fut un membre actif (13).

Le rapport Maeterlinck-Khnopff, cependant, se situe davantage, je crois, au niveau des correspondances qu'à celui de l'illustration, de l'influence ou d'une démarche parallèle. Lorsque Hevesi déclare : « Maeterlinck serait-il capable de dire pourquoi une certaine atmosphère lui suggère l'image d'une vieille femme écossant des petits pois au seuil de l'hôpital ? Ou pourquoi il réunit, dans un même poème, deux douzaines de ces associations qui, pour le lecteur, n'ont aucun rapport les unes avec les autres ? Plus d'une fois, Khnopff fait penser à lui par des rapprochements qui refusent toute interprétation explicite » (14), le critique viennois ressent la parenté profonde, mais choisit des exemples qui, à la réflexion, me paraissent peu convainquants.

---

Il s’attache, en effet, à des aspects de discontinuité volontaire, de juxtaposition irrationnelle d’images poétiques, pour compiler le procédé à la réunion étrange d’objets plastiques.

Dans l’exemple retenu chez Maeterlinck, à savoir « la vieille femme écoissant des petits pois » (il s’agit en réalité : « Ou une sœur épluchant des légumes au pied du lit d’un incurable », dans Ame), le caractère surprenant des images ou leur accumulation, sans lien logique, relèvent de la démarche pré-surréaliste du poète que l’on retrouve dans certains textes précis où il fait usage du vers libre (Ame, Attouchements, Regards, Cloche à plongeur, Hôpital, Cloches de verre...). Par exemple :

« Il y a une ambulance au milieu de la moisson »
(Cloches de verre)

« Un troupeau de brebis traverse un pont de fer »
(Hôpital)

« Attention ! L’ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des forêts sous-marines »
(Cloche à plongeur)

« Il y avait des figures de cire dans une forêt d’été,
Ailleurs la lune avait fauché tout l’oasis,
Et parfois je trouvais une vierge en sueur au fond d’une grotte de glace »
(Attouchements)

Cette vision surréalisante, et sa technique de rupture et de juxtaposition, ne se retrouvent pas chez Khnopff où l’étrangeté apparente des situations, la proximité inattendue des objets (par ailleurs souvent récurrents et signes dès lors) répondent à une élaboration concertée, composée par l’artiste, et peut-être même volontairement hermétique pour autrui. L’esprit des vers libres de Maeterlinck ne se retrouve pas chez Khnopff ; par contre, le climat du peintre correspond souvent à celui des poèmes plus typiquement symbolistes de l’auteur des Serres chaudes. Ces rapprochements, s’ils sont fondés, restent forcément subjectifs lorsqu’on les choisit. Cependant, si l’on regarde I lock my door upon myself et la présence d’Hypnos, tableau connu aussi sous le titre de La recluse, ne pourrait-on entendre :
« Mon âme a joint ses mains étranges  
À l’horizon de mes regards ;  
Exaucez mes rêves épars  
Entre les lèvres de vos anges ! »  

(Attente)

L’offrande n’accompagnerait-elle pas cette prière :

« Ayez pitié de mon absence  
Au seuil de mes intentions !  
Mon âme est pâle d’impuissance  
Et de blanches inactions. »

(Oraison)

Des paysages mêmes, souvenirs de Fosset ou de Bruges, ne sont-ils pas également :

« Végétations de symboles  
Nénuphars mornes des plaisirs,  
Palmes lentes de mes désirs,  
Mousses froides, lianes molles. »

(Feuillage du cœur)

Les images et les textes pourraient s’enchaîner, se superposer et se répondre. Le jeu est fascinant, est-il gratuit ? Pas vraiment, il est une grammaire symboliste avec ses règles et son vocabulaire.

Ces échos, parmi d’autres, que suscite Khnopff à la Sécession, ces regards viennois portés sur son œuvre incitent heureusement à retourner aux sources. Au fond, il ne faut jamais cesser de revoir les œuvres que l’on s’imagine bien connaître (15), tout comme il faut relire les poèmes que l’on croit avoir en mémoire. C’est faire appel aux ressources inépuisables de la sensibilité, à cet autre moi-même toujours disponible ou à celui qui toujours se renouvelle, qu’il soit phénix d’une beauté ou de l’imaginaire. L’un et l’autre peuvent être le fruit d’une voie unique et neuve, ils peuvent être aussi la conséquence des carrefours.

Khnopff s’est nourri aux divers sucs de la sensibilité occidentale, Mellery en Belgique, Moreau en France, Burne-Jones en

Angleterre, la *Rose et Croix* et le Préraphaelisme, il en fit un miel étrange, et non une liqueur à la mode, goûtée de tous, et Vienne y trouva des saveurs particulières. Ainsi Khnopff fut-il cosmopolite, le témoin, en son temps, au temps du Symbolisme, d'un grand songe européen. Et Khnopff d'évoquer ce rêve et son œuvre peut-être : « Les songes sont des mensonges, dit-on, mais lorsque passe l'heure dernière et qu'il ne reste, devant les yeux, que l'ombre lentement dévore, que de vagues lueurs de ce que fut notre existence ; pourquoi vous séparer encore, ô souvenirs vécus, ô mirages rêvés » (16). Les songes, on le sait, sont récurrents, ceux de l'Europe nous poursuivent, pourquoi ne deviendraient-ils pas réalité ?

1987

HUBERT VAN DEN BOSSCHE

Il est des artistes qui traversent la vie en plein accord avec le souci de traduire, par les mots, les sons ou les couleurs, la charge des émotions ressenties, et dont l’œuvre, accordée à ce désir, semble s’éteindre avec celui qui l’a créée. Est-ce l’ingratitude du temps, la versatilité des hommes ou l’insuffisance du témoignage ? Les facteurs de l’oubli sont multiples, les sollicitations si nombreuses qu’elles viennent estomper bien des visages. Le phénomène est plus fréquent encore en ces lieux — les provinces belges en particulier — où la peinture, depuis un demi-millénaire, connaît une richesse sans doute inégalée. À cela s’ajoute l’époque, ce monde contemporain, qui ne cesse, décade après décade, année après année, de se livrer en art à des recherches, des expériences, de se remettre en question de manière inquiétante.

Au milieu de ces courants essentiels et profonds, comme dans le tourbillon des modes souvent passagères, mais tout aussi bruyantes, peut-on espérer tout mémoriser, tout engranger ? La notoriété d’une vie suffit-elle d’ailleurs à être le garant d’une survie ? Que de gloires passées qui ne reviennent pas, que de purgatoires surchargés ! Soudain, le hasard, un changement de sensibilité ou le recul du temps font resurgir ce qui était perdu ou n’était plus regardé. L’histoire de l’art connaît ces voyageurs de l’ombre, et qui prennent parfois d’étonnantes revanches sur les astres familiers, tels Georges de La Tour ou Fernand Khnopff. C’est le sort de maints anonymes, de ces maîtres dont il ne reste qu’une initiale ou le titre d’un tableau, mais qui rejoignent notre présent par leur spontanéité, leur charme, leur savoir-faire, ou même leur génie, Maître du Feuillage en broderie, Maître au Perron, Maître d’Aix... Redécouverts ainsi dans les sables du passé, ils retrouvent dans les salles des musées leurs contemporains dont ils furent les disciples ou, qui sait, les initiateurs.
Hasard donc? Partiellement, mais le hasard n’offre aucune chance de rachat si la qualité fait défaut à l’œuvre.

*  *


La vie artistique s’ouvre, des amitiés se nouent, et, cinq ans plus tard, il est membre fondateur du cercle *Labeur* avec Auguste Oleffe. Établi à Vlesenbeek, au nord de Bruxelles, ses sujets se diversifient : portraits, intérieurs, paysages se disputent son attention. Avec Henri Roidot, il plante son chevalet à Beersel, d’où il domine la vallée de la Senne, mais il rencontre aussi, à la kermesse du village, la sœur de son ami et la vie s’enrichit d’une compagne.

Quelques années plus tard, le couple s’installe à Leeuw-Saint-Pierre dans une ferme belle et typique, au milieu d’un grand verger qui devient le lieu de travail privilégié et aussi le point de rencontre des Thévenet, Bastien, Wansart, Roidot, bien d’autres encore. En 1910, le talent d’Hubert Van den Bossche se voit confirmé par la place d’honneur qui lui est octroyée à la Triennale de Gand et, à cette occasion, pour savourer le succès, le peintre et sa femme se rendent en bicyclette à l’exposition, accomplissant ainsi 140 km dans la journée. Le léger malaise que ressentit alors Charlotte Van den Bossche ne fut pas dû seulement à la fatigue et à l’émotion, c’était le signe avant-coureur d’une naissance, celle de Jean, un fils qui devait suivre l’exemple du père sur la route de l’art et aussi du cyclisme ! Linkebeek devint le port d’attache en

(’) Les renseignements biographiques et critiques nous ont été communiqués par le fils de l’artiste.
1920 et le cercle d’ami s s’élargit entre autres à Juliette et Rodolphe Wytsman, Dolf Ledel, Georges Gaudy, Jehan Frison.

L’art d’Hubert Van den Bossche se développe, le peintre approfondit l’analyse de la lumière et cherche à en restituer la diversité des apparences dans le clair-obscur vibrant d’une salle à manger ou dans le nuancement intense d’un matin clair. Univers intérieur et monde extérieur se répondent ainsi dans l’accord d’une pâte nourrie et généreuse et la richesse étonnante du chromatisme (fig. 50).

Les expositions du peintre connaissent le succès aux cimaises des Galeries du Studio, rue des Petits Carmes à Bruxelles, que dirige Isy Brachot vers les années 1925, tout comme au Cercle Artistique et Littéraire, où Léon Frédéric lui témoigne son admiration, tout comme à Anvers, Spa, Gand ou La Louvière.

Lors d’une exposition à laquelle il avait associé son fils Jean, alors âgé de dix-sept ans, la critique notait : « Hubert Van den Bossche est un magicien, il fait des couleurs ce qu’il veut, tout ce qu’il lui plaît et les compose, avec une habileté qui tient du prodige, en des symphonies suprêmement belles et touchantes ». Le ton de l’article fait sourire aujourd’hui, mais l’esprit du texte demeure. Ce qui frappe en effet, dans les toiles accomplies, c’est l’éclat et la saveur des tons, un art qui affirme un lyrisme certain, une réponse heureuse à la nature, mais un lyrisme qui n’est pas qu’un simple réflexe.

La sensibilité de la matière et son expression reposent sur une parfaite connaissance du métier, mais aussi, et avant tout, sur une profonde symbiose avec le phénomène lumineux. Le peintre traduit l’exaltation de l’impression reçue par des moyens picturaux qui ne rejettent ni la division, ni l’empâtement, ni la vivacité tonale. Qu’il s’agisse d’une pièce de mobilier luisant ou de la barrière d’un pré, l’objet a été longuement observé, médité, étudié dans sa nature avant d’être évoqué dans une lumière choisie.

Peinture donc d’une grande probité et aussi, dans ses meilleurs moments, d’une réelle présence. Si Hubert Van den Bossche a longtemps œuvré devant la nature et les saisons, il est temps que son œuvre soit revue et extraite de son sommeil. Rendre hommage à un peintre sincère n’est jamais inutile. Peindre, n’est-ce pas un peu partager le monde ?
Fig. 50. Hubert Van den Bossche, *La table ronde et la cafetière en cuivre* (1920). Huile sur toile. Collection J.P. Van den Bossche.
SPILLIAERT OU LES CARREFOURS DU TEMPS

Quoique l'époque ait tendance à privilégier l'invention, à isoler les éléments d'avant-garde, à ne retenir que ce qui distingue, l'original, le jamais vu, elle est, comme toujours, le fruit ambitieux ou l'enfant révolté de ce qui fut, des sédiments, des alluvions. La réceptivité d'ailleurs est preuve de vie, de présence, d'un accord avec l'air du temps. L'aube du XXe siècle fut le creuset de la diversité, le point de convergence des possibles, le berceau des recherches multiples et divergentes, serre chaude où tout se cultive et s'élabora. La charnière 1885-1925 est l'une des plus fortes de l'histoire des arts, tendue de la lumière au cri, d'une quête de l'absolu à celle du rêve, elle résume le passé, tous les passés du monde dans le temps et l'espace, élague les formalismes, vit intensément son présent et dynamise l'avenir, car rien ne sera récolté après qu'ne fut semé alors. Léon Spilliaert s'inscrit en ce temps, à la fois par son originalité et son éclectisme.

La peinture en Belgique avait longtemps vécu dans le souvenir et le sillage de son XVIIe siècle, et davantage, sans doute, dans celui de la peinture de genre d'un Teniers que dans la vigueur du baroque. Puis ces régions avaient écouté, à travers François-Joseph Navez, la leçon de Louis David qui vint s'étendre à Bruxelles en 1825, avant qu'elles ne ressuscitent Rubens au moment de leur indépendance. Mais les flammes du Romanticisme belge furent plus anecdotiques que picturales, à l'exception de celles, teintées d'orgueil, d'angoisse ou d'étrangeté, qui éclairent par moments l'œuvre d'Antoine Wiertz. Chez les peintres qui, à la suite de Gustave Wappers, faisaient œuvre de piété en évoquant les grandes heures d'un passé devenu national, le souci du beau métier et de la fidélité au réel l'emportait cependant, chez un Louis Gallait par exemple, sur la fougue du pinceau et de la couleur. Son tableau évoquant le martyr des comtes d'Egmont et de Hornes sous l'occupation
espagnole, connu sous le titre éloquent des *Têtes coupées*, ne devait-il pas retenter l'attention à Paris, voire éveiller la critique au Salon de 1852, pour ces raisons mêmes ?

Le réalisme avait déjà fait irruption dans la peinture belge dès 1848, avec un contenu social moins évident à première vue que chez Courbet, parce que le peintre Joseph Stevens s'exprimait en animalier et prenait les chiens comme témoins. Baudelaire les avait identifiés : « Comme nous, ils se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie ou courent à leurs plaisirs » (1). L'autre Stevens, Alfred, allait séduire, quant à lui, le Second Empire par le raffinement et la richesse de son métier, qui renoue avec la tradition de la peinture flamande, et offrir l'image de la parisienne d'alors, image qui demeure aussi celle d'une époque.

La peinture en France et en Belgique évoluait parallèlement, avec des influences ou des prêts réciproques, mais aussi des distances dues à la nature et au tempérament. Ainsi l'inclination belge sera-t-elle plus expressive qu'impressionniste, tendance qui s'affirme nettement, dès 1870 environ, chez les paysagistes Hippolyte Boulenger et Louis Artan (2), avec vigueur ensuite dans *Temps de chien* de Guillaume Vogels en 1885 ou *Soir de grève* d'Éugène Laermans en 1893. Cette peinture retrouve et garde son identité ; Félicien Rops, s'il annonce, par la morsure de ses traits, l'âpreté d'un Lautrec, accompagne, par ailleurs, Baudelaire aux avant-postes des symboles. L'expression nouvelle, chère à Mallarmé et à Redon, éveille en Belgique plus qu'un écho ; l'école symboliste s'y révèle majeure. Elle trouve en Maurice Maeterlinck son prix Nobel de littérature et à ses côtés — et non point en retrait — les Grégoire Le Roy, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe ou Émile Verhaeren, le poète des *Villages illusoires* ou de *Multiple splendeur*, mais aussi le critique d'art pénétrant, parmi les meilleurs, qui défend avec Edmond Picard et Octave Maus l'art moderne, dans une revue portant ce nom.

Le Symbolisme n'est pas que littéraire ; Xavier Mellery l'enri-

---


(2) Ph. ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1969, pp. 36 ss.

Spilliaert est le récepteur sensible de toute cette fièvre créatrice et, très rapidement gagné par elle, il deviendra à son tour l’émetteur d’images fortes, à la fois charpentées et mystérieuses, présentes et insolites. C’est à Ostende, la ville de James Ensor, qu’il naît en 1881. La cité balnéaire est très courue en cette fin de siècle ; Léopold II y a construit une villa royale et assure sa notoriété, l’élite et les audacieuses baigneuses tiennent à s’y faire voir. Le dessinateur humoriste Mars, belge d’origine, en souligne les charmes, la joie de vivre, l’insouciance dans les illustrés parisiens ; mais la reine des plages connaît aussi les lendemains, les saisons mortes, les aubes grises, les grèves désertes où seuls les souvenirs demeurent et les structures essentielles des digues, des estacades, et le rythme des marées.

Le climat et le site devaient requérir toute l’attention du

jeune Spilliaert, fils d'un parfumeur, artiste dès le plus jeune âge, et inspirer ses meilleures œuvres. Autodidacte, un bref passage à l'Académie de Bruges ne devait rien lui apprendre ; ce sont les ricochets du réel sur le miroir de son imagination ou les traces du rêve dans les dédales du quotidien qu'il s'efforcera de saisir, de cadrer, de cerner, dès 1900 et au long d'une vie apparemment sans drame extérieur (4), mais ponctuée par les éclairs de la création. Ostende restera le point sensible de son univers, le centre de référence de sa poétique avec en partage, par la suite, le thème des arbres.

En un premier temps, qui est sans doute la période la plus étonnante de l'artiste, le combat avec l'expression, avec la chose à dire, à délivrer et à imposer, relève d'une exigence profonde et affirme un langage assuré, de l'aigu à l'intense. Marié en 1916, père un an plus tard, l'angoisse, sinon la difficulté d'être, semble se dénouer ; naissent l'intimisme et le charme, le dialogue ouvert sur la nature ; la mer émerveille, la mélancolie est lavée du souvenir, les plages sont parfois visitées par les dieux ou s'illuminent en jaune et mauve. En 1937, Spilliaert découvre la Fagne, la forêt et son mystère, puis il liera intimement connaissance avec les troncs et les branches. L'œuvre connaît, dès lors, des densités variables, des nécessités diverses ; la technique ne cesse, par contre, d'être brillante, se fait plus vive et plus légère ; l'aquarelle, l'encre, le pastel, les crayons de couleur, sur papier ou carton, alternent profondeur et transparence, écriture nerveuse ou forte, notations et rythmes, couleurs hautes ou nuances, forme et poésie. Les huiles sont peu nombreuses ; les formats réduits dépassent rarement le mètre, mais offrent cependant le meilleur d'un monde.

Si le peintre, au départ, questionne la mer en solitaire, il ne se retranche pas dans sa ville natale, mais fréquente à Bruxelles les milieux littéraires, tout comme il suit l'actualité artistique parisienne. Il exprime et regarde, donne et reçoit. Un Français, en 1909 déjà, lui prédit la gloire et note que « son art communique surtout le vertige des infinis » (5). Le pluriel mérite ici d'être

relevé car une œuvre de Spilliaert recèle à cette époque, en deçà de l'image étonnamment concise, tout un réseau d'écoute et d'orientation. Que ce soit au niveau du style, du sujet ou de l'émotion traduite, le peintre est enraciné au plein centre de son temps, auquel il apporte, néanmoins, sa vision personnelle, son langage propre ; il est tout à la fois carrefour, synthèse, échappée.

Le symbole, l'intensité graphique, la déformation, le cerne, le signe, la volonté d'abstraction, la ligne décorative, l'inquiétude, la nuit, le dépouillement, l'étrangeté ou l'insolite, évoquent de multiples apports, le japonisme et les Nabis, Gauguin, Munch ou Lautrec pour n'ajouter que quelques noms à ceux déjà cités, ces caractéristiques éveillent aussi d'autres horizons, tels Chirico, les rigueurs de la composition ou les climats surrealistes. Le poète Henri Vandeputte s'exclame d'ailleurs en 1922 : « Spilliaert pense et rêve ! Spilliaert voit et dessine ! Merci à son œil miraculeux, à son cerveau sauvage et très instruit, à sa main aussi adroite que libre ! » (6). Les contrastes entre réflexion et inconscient, entre le volontaire et le spontané, sont soulignés avec justesse, mais ils se compensent, se répondent, arc-boutent l'édifice de l'œuvre.

Ainsi le rapport à Munch est-il évident dans la dialectique serrée qui unit le Symbolisme et l'Expressionnisme, dans la solitude et l'angoisse où un relais supplémentaire vient s'ajouter à tous ceux qui, depuis Goya et Friedrich, ponctuent le courant irréaliste du XIXe siècle (7). Si l'on compare Le retour du bain (1907) de Spilliaert à L'île ou Nuit d'été sur le fjord d'Oslo (vers 1900) de Munch, une volonté identique de projeter une vision intérieure sur la nature les unit. Chez l'un comme chez l'autre, l'homme seul — l'artiste peut-être — réduit à un signe, marque d'un trait sombre la plage, entre terre et mer. Chez Munch, la courbe règne et se fait tentation, lorsque l'île et son reflet imposent l'image sensuelle d'une bouche ; chez Spilliaert par contre, l'homme fuit l'arabesque des vagues pour rejoindre la frontière droite d'une digue qui présente une étrange ouverture rectangulaire. Le fantastique domine également les deux œuvres, mais les

(6) H. Vandeputte, Léon Spilliaert, Bruxelles, Galerie Le Centaure, 1922.
arguments et leurs conséquences peuvent être entendus de façon distincte.

Des rapprochements avec Chirico ont été évoqués à juste titre (8). Avant que le maître de l'Art Métaphysique n'invente l'espace inquiétant de ses places et de ses arcades, Spilliaert propose, dès 1908, la quintessence formelle et émotionnelle de certaines vues d'Ostende et de sa plage. Parenté sans doute et non point filiation. Il ne s'agit pas de villes énigmatiques reconstruites par l'esprit, mais d'un site réduit à son squelette, à sa vérité profonde, à sa nudité poétique. L'apparence les réunit, l'insolite les confond, leurs perspectives se rejoignent, mais les éléments fonda- ciers de leur langage diffèrent. La proximité et l'écart procèdent d'un même mouvement.

Le contraste régit d'ailleurs l'œuvre de ces années d'intense production. La tache sensuelle qui ancre une femme agenouillée (1913) répond à la silhouette entraînée dans la fuite abstraite et vertigineuse d'une digue (1908); de même a-t-on pu dire « dans les grandes teintes plates de son coloris, soudain un ton strident éclate comme une note sarcastique et mordante » (9). Ainsi la force ou l'étrange viennent-ils investir les domaines de l'expression et de la surréalité, mais évitent le piège des leçons démonstratives.

La droite s'oppose à la courbe, le diffus au solide ; la femme est-elle médiatrice de ces royaumes ? La baigneuse de 1910 semble s'y prêter (fig. 51). Assise sur l'oblique rigoureuse d'un escalier, que renforcent les marches rectangulaires, une femme se penche sur les miroitements d'une eau ondoyante. Par ailleurs, la courbe peut être Vertige (1910) et la mer, pour tous ceux qu'elle fascine, n'est jamais dominée. La femme l'est-elle davantage par l'artiste ? On peut en douter et ne pas s'étonner, dès lors, que Spilliaert les associe, la femme et la mer, les courbes et la tentation. Dans Ève et le Serpent (1913), ce dernier ne prend-il pas, précisément, la forme et le rythme d'une vague déferlante ? Courbe devant laquelle un baigneur s'enfuit, masse diffuse qui suscite l'angoisse dans Le coup de vent (1904), la vague ou la mer sont imprévisibles et mouvantes. La femme, en

Fig. 51. Leon Spilliaert, *La baigneuse* (1910). Aquarelle, encre de Chine et crayon. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Baigneuse debout (1910), signifie cet élément ; parfois en Femme de pêcheur il se peut qu'elle intercède. Faut-il, pour autant, réduire la droite et la courbe à la symbolique de l'élément masculin et féminin ? Une vision telle Les pieux (1910) pourrait le suggérer par la présence simultanée d'une verticalité éloquente et de textures entrelacées que domine une silhouette vive.

Extrapoler serait détruire la richesse complexe et allusive de l'œuvre, le dialogue doit être élargi à l'opposition et à la complémentarité de la rigueur et du rêve, du fluant et du fixe, du graphisme et du songe, car Spilliaert oscille sans cesse entre ces deux pôles. Un paysage comme les Galeries royales d'Ostende (1908) en est un surprenant exemple (fig. 52). Il n'y a pas âme qui vive, mais, d'un côté, une théorie de colonnes dresse ses fûts pour former un écran qui file à l'infini ; de l'autre, la mer rejoint l'horizon sous une double courbe de nuages. Ce paysage vide est lourd d'existence, d'attente et de refus ; mais ce nocturne n'est-il pas aussi une vision d'insomniaque, saisie entre le garde-fou et l'instable ? L'immobilité de l'heure, l'opacité des éléments que rehausse quelques sources d'éclairage et leur reflet, les formes simplifiées et mystérieuses par perte d'identité, telles sont les chroniques que Spilliaert trace de ses nuits de promeneur solitaire (10). Il ne s'émerveille pas, comme Whistler, de raffinements subtils ; anxieux, il se prend peut-être à murmurer comme Maeterlinck :

« J'entends s'élever dans mes moëllés
Des désirs aux horizons verts,
Et sous des cieux toujours couverts,
Je souffre une soif sans étoiles ! » (11)

Les effets de mise en page, leur originalité, renforcent la présence des arguments plastiques et donnent aux objets leur possible aura de réalisme magique. Des boîtes s'étagent, en tonalités fines et franches, et basculent simultanément dans le jeu des miroirs qui reflètent une pendule floue, un temps fantomatique (vers 1904) ; des tables dressées attendent des convives, lustre et

(10) Spilliaert souffrait d'un ulcère à l'estomac qui le tenait éveillé. Cf. F.-C. Legrand, Notes pour une biographie, op. cit.
Fig. 52. Léon Spilliaert, *Galeries royales d’Ostende* (1908). Lavis à l’encre de Chine, aquarelle et crayons de couleur. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL. Bruxelles.)
appliques allumées (1904), on ne sait qui viendra, ni quand, mais les choses respirent en l’absence des hommes (fig. 53). Le visage parfois vient perdre, à l’avant-plan, l’anonymat des figures souvent détournées ou schématiques. Spilliaert recherche alors l’expressivité, souligne, modèle par l’éclairage, simplifie s’il le faut, extrait l’architecture foncière et le drame intérieur. Il se livre lui-même à cette fouille des ombres et les autoportraits rejoignent en force de tous les artistes qui s’interrogent (12). Lorsqu’il s’encadre d’un miroir (1908), il évoque sans aucun doute le Portrait squelettisé d’Ensor, mais c’est l’esprit et non le vocabulaire qui porte le symbole.

Lorsque, plus tard, beaucoup plus tard, son attention lissera le tronc des hêtres pour se divertir, ensuite, dans le mouvement des branches et dessiner des racines au ciel, il deviendra, dans l’équilibre, celui qui fut nommé avec bonheur « le Maître des Ramures » (13). L’arbre et son faîte, c’est la droite et la courbe. Ainsi il reste lui-même, mais la courbe, ici, naît et demeure attachée au fût vertical. Plus d’opposition ou de tentation, l’ambiguïté trouble disparaît. Le calme vient avec la sérénité et l’accord. L’écriture unit le dionysiaque et l’apollinien. Les anxiétés font place à un climat bucolique, non point uniforme et fixe, car la sève et la vie ne cessent de vibrer. Les variations du jour et des humeurs, l’éloignement, une présence trop proche, la chute d’un arbre ou sa jeunesse tremblante, tout cela module le fluxissement et l’assurance du trait, la poésie ascendante du végétal.

Spilliaert n’offre pas qu’un seul visage ; l’étiquette, comme aux grands artistes, ne lui convient pas ; s’il est un, c’est dans sa richesse. Tout chez lui se donne rendez-vous, il a bâti sur ces offrandes. Il a jeté son pont entre le Symbolisme et l’Expressionnisme, entre cette double constante de l’art belge, qui se noue avec Eugène Laermans et Jakob Smits, qui se marque dans la première école de Laethem-Saint-Martin chez Gustave Van de Woestyne ou Albert Servaes, mais en images moins universelles, et que l’on retrouve, ensuite, chez Constant Permeke, Gustave De Smet mais surtout, chez le plus poignant d’entre

Fig. 53. Léon Spilliaert, *Boîtes devant une glace* (ca 1904).
Pastel sur papier. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL. Bruxelles.)
eux, Frits Van den Berghe. Par ailleurs, Spilliaert a su marier l'abstrait et l'insolite, opérer une rencontre, aux plus hauts niveaux, de ces larges courants du XXe siècle.

Peintre et dessinateur, la couleur et la forme s'épousent ou s'épaulent, la ligne informe ou invente, le sujet est réduit à ses données signifiantes. La simplification, cependant, n'est qu'en surface; le sombre et l'éclat dialoguent, le son est souvent assourdi, enrobé dans un lointain, une note d'humour tantôt surgit, un climat feutré annonce parfois «l'année dernière à Marienbad»... L'image percute le présent et résonne dans l'intemporel.

1981
Jos Albert, peintre de la réalité, des objets quotidiens, des paysages familiers, peintre de la vie journalière aux faits tangibles ? Autant de qualifications justes, autant de limites réductrices. C’est dans la foulée, néanmoins, d’une fidélité au jeu des apparences, et à leurs questions, que l’œuvre se situe. Le Réalisme fut, vers 1850, l’affirmation d’un besoin de liberté, une réaction nécessaire à la froideur académique, comme au lyrisme essoufflé. En France, il s’identifiait à Gustave Courbet, qui en fut le héros alors incompris ; en Belgique, où l’attirance du concret n’avait jamais été totalement évincée, le réalisme correspond même à une renaissance de la peinture (1).

Les exemples sont nombreux et connus. Lorsque de jeunes artistes fondent, en 1868, une Société Libre des Beaux-Arts, ils affirment : « Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d’appui, elle [ladite Société] 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 » (2). Cette vision exclut donc tout dogmatisme social ou esthétique, que certains voudraient lui voir assumer, et que d’autres réalismes exploiteront un jour en images publicitaires. Si une orientation, une façon de faire, une tendance, s’avèrent dominantes en art, seule la personnalité du créateur peut assurer à l’œuvre une chance de durée. L’histoire de la sensibilité est marquée par des individus, chefs de file ou indépendants, qui, dans l’invention ou la synthèse, jalonnent en fait l’horizon de l’humanité. Ainsi ne parle-t-on plus, aujourd’hui, d’un réalisme, mais on évoque, au contraire, les réalismes.

(1) Ph. ROBERTS-JONES, Du réalisme au surréalisme, Bruxelles, 1969, pp. 3-38.  
À Paris, se tint, récemment, et sous ce titre, une importante exposition étudiant le problème, tel qu’il peut se poser entre 1919 et 1939 (3). L’idée était bonne, la question intéressante, mais difficile à traiter, de par son ampleur et le caractère flou de ses frontières. Le contenu de cette manifestation, s’il fut très diversifié, se révélait souvent subjectif et ambigü, par ailleurs. Une large place était réservée au réalisme magique, celui des Valori Plastici italiens, la Neue Sachlichkeit germanique ou hollandaise, un certain réalisme anglo-saxon des années trente; pour d’autres pays, telle la France, le choix se portait sur un aspect, plus ou moins conforme ou sollicité, des artistes retenus.

Réagissant aux recherches essentiellement plastiques des débuts du siècle, du Cubisme à l’Abstraction, on s’efforçait de retracer, ici, la permanence figurative, naviguant, non sans maladresse, entre les récifs de l’expressionnisme et de la surréalité, car le réalisme magique, de même que la nouvelle objectivité, sont façonnés souvent, par l’une ou l’autre de ces forces. De là, pour ne parler que peinture, la présence surprenante, dans ce contexte, de Chirico ou d’Otto Dix, de Morandi ou de Balthus. Si l’on conçoit le but poursuivi, l’éloquence des arguments n’était pas d’une absolue clarté, tant il est vrai que la manipulation de faits artistiques, en vue d’une démonstration théorique, relève davantage de la prestidigitation que de la logique.

Jos Albert, seul, représentait la Belgique, avec un tableau. Sa présence était parfaitement justifiée, et bien plus probante que d’autres. Sa solitude, quant à elle, témoignait d’une méconnaissance totale de l’art de nos régions. Il y avait place, non pour un, mais pour dix artistes, puisque nous possédons, depuis Van Eyck, la tradition réaliste la plus féconde qui soit, et, pour l’époque considérée, le groupe Nervia eût été un exemple probant. Si Jos Albert apparaît, aux yeux de certains, comme un « exemple isolé » (4), ne retenons pas ici l’ignorance mais bien la présence, qui s’affirmait pleine et rayonnante.

Long préambule, semble-t-il, mais ce point d’actualité rend, en fait, curieusement hommage au peintre. Le tableau exposé à Beaubourg — Portrait de famille de 1928 (fig. 54) — est une œuvre exemplaire. De profil, tourné vers le spectateur, la palette

Fig. 54. Jos Albert, *Portrait de famille* (1928). Huile sur toile. Collection privée. (Copyright ACL. Bruxelles.)
à la main, Jos Albert se situe au centre d’une réalité qu’il domine, et dont les quatre points cardinaux sont les éléments fonciers de son univers. Au nord, sa femme assise et lisant, signe de permanence et de référence, modèle toujours présent et disponible ; au sud, le fils perdu dans le rêve inquiet de l’adolescence et de l’avenir ; à l’ouest, la fenêtre qui s’ouvre sur le monde extérieur et sur l’arbre, expression de la nature ; à l’est, sur une table, des pommes et une coupe, symboles plastiques du monde des objets. L’œuvre affirme un remarquable esprit de synthèse, dans une composition rigoureuse, mais nullement figée, où le jeu des proportions et des obliques crée un réseau, à la fois clair et complexe, qui unit le monde des formes à celui des sentiments. À trente-sept ans, le peintre démontre ainsi sa maîtrise et son savoir-faire, par un des très beaux autoportraits de l’histoire de l’art.

Jos Albert naît donc en 1886, à Bruxelles, et fut baptisé en l’église de la Chapelle où, quelque trois cents ans plus tôt, Bruegel avait été inhumé. Devenir artiste-peintre fut, dès l’enfance, son seul désir, mais son père, qui dirigeait une entreprise de décoration, exige l’aide de son fils et ne l’autorise à suivre que le soir les cours de l’académie de Saint-Josse, où il obtiendra une médaille d’or en 1912. La formation d’artisan, parallèle à celle de l’artiste, ne sera pas une entrave et explique, sans doute, la précision du métier, le goût du détail et le sens des textures. Le peintre s’éveille rapidement, fréquente le groupe de L’Effort, qui se réunissait Grand’Place au café du Cygne, s’éveille à la lumière qui baigne la peinture post-impressionniste, dont Auguste Oleffe est, en Belgique, l’un des promoteurs. Jos Albert développe son talent dès les années 1909 ; Verger en fleurs en témoigne l’année suivante. La pâte est généreuse, et le lyrisme coloré se voit porté par le graphisme nerveux des troncs et des branches.

Ce dernier point est important. Le peintre ne se laissera jamais dominer par l’ivresse du lyrisme, ni par la dilution impressionniste, ni par la fougue chromatique. La fenêtre à la cage (1913) en fournit la preuve par la recherche de la mise en page, le contrôle de celle-ci et la puissance de la plage colorée utilisée comme plan formel, et non comme seule expression subjective. Le thème de la fenêtre est donc privilégié dès le départ. À l’instar d’Henri De Brakkeleer ou de Rik Wouters, et comme
René Magritte plus tard, le sujet retient l’attention de l’artiste. Le sens donné à cette thématique diffère cependant. Nasse à lumière ou piège à reflets, d’une part, lieu à dissertation, de l’autre, chez Jos Albert, la fenêtre est essentiellement l’ouverture et l’écran, le médiateur entre l’intérieur — ce cœur de la maison qui est l’atelier ou la pièce de séjour — et l’extérieur aux relations multiples ; elle est donc doublement un cadre de vie, par lequel passe la lumière ou le regard.

La vie ruisselle, dès 1914, avec les tonalités fortes de la joie, dans une toile remarquable, Intérieur, une des plus belles pages du Fauvisme brabançon et, par son format, l’une des plus grandes. Le peintre, que l’on a parfois traité de rétrograde par la suite, est à l’avant-garde de la peinture de nos régions, et milite avec les Wouters, Schirren, Brusselmans, Cockx, Dehoy, Pacrels, que les couleurs exaltent. Chacun les utilise selon son tempérament, répandues en taches lumineuses chez Rik Wouters, en surfaces plus denses chez Schirren, en touches construites chez Brusselmans, elles obéissent, chez Jos Albert, au souci de composition et d’ordonnance des éléments.

Dans Intérieur, aussi connu sous le titre Le Déjeuner, le peintre maîtrise parfaitement les dimensions de sa toile. Il accorde formes et tons, jouant de la richesse des teintes et des matières, disposant les objets selon une perspective accélérée qui, par ses termes — chat et personnages, chaises et table servie —, ainsi que par la loi des complémentaires, orientent le regard vers la fenêtre, dont un battant ouvert auréole la tête de l’enfant. Louise, épousée en 1908, et Émile, né l’année suivante, sont et restent les modèles du cœur. L’histoire matérielle du tableau connaît une origine amusante. Jos Albert, comme plusieurs de ses contemporains — le peintre Frédéric ou le sculpteur Lagae —, avait participé à l’exposition de la Zwanze qui, le nom en témoigne, était un événement aux limites de la caricature (5). Il y présenta une Suzanne et les vieillards de style cubiste et, pour ce faire, avait reçu une toile de belle qualité, mesurant deux mètres sur un mètre quarante-sept, qu’il n’aurait jamais pu s’offrir. Elle fut réutilisée pour exécuter un des chefs-d’œuvre du Fauvisme !

L’année 1914 est une date importante. Déjà reçu au Salon de Liège et aux Indépendants à Bruxelles (1912), puis à la Galerie Georges Giroux (1913) avec les autres jeunes Fauves, Jos Albert participe à ce qui devait être le dernier Salon de La Libre Esthétique. De plus, une invitation venue de Paris le convie, au nom de l’Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres que patronnaient les grands de l’époque — de Rodin à Renoir, d’Anatole France à Léon Tolstoï, de Monet à Degas et de Vincent d’Indy à Rudyard Kipling — à exposer aux Champs-Élysées. C’était le début d’une notoriété internationale, que la guerre devait hélas annuler. L’artiste en garda, sa vie durant, une certaine nostalgie et ce n’est qu’à la veille de sa mort, au Centre Georges Pompidou, qu’un semblable rendez-vous fut renouvelé.

L’apport de Jos Albert au Fauvisme brabançon est loin d’être négligeable ; il témoigne d’un tempérament vigoureux où la santé, l’équilibre et une certaine joie de vivre, s’expriment en œuvres qui traduisent, entre autres dans plusieurs compositions ayant son fils pour modèle, une recherche de synthèse à la fois chromatique et formelle. Lorsque la Galerie Giroux lui consacre, en 1917, sa première exposition individuelle majeure, le catalogue compte cent et quatre numéros.

Au lendemain de la guerre, le peintre voulut tenter l’aventure parisienne, mais des difficultés de logement et l’absence d’un accueil chaleureux lui feront rebrousser chemin, au bout de trois mois. À Bruxelles, il enseigne « marbre et bois » à l’école de Pierre Logelain, technique que lui avait appris son père ; en 1920, il acquiert une petite maison à Uccle, rue Langeveld, où il passera toute sa vie. À cette époque, l’art de Jos Albert traverse une nouvelle période de recherches. Il « atténue le chant de ses voyelles pour gonfler le volume de ses phrases », ai-je écrit par ailleurs (6). Les joies de la couleur disparaissent au profit de l’éloquence des formes. Les leçons d’un cubisme cézanien analysent le sujet, en affirment les composantes, simplifient les volumes et, à la fois, les multiplient en les subdivisant. Cette démarche que l’on retrouve chez d’autres, en particulier chez Ramah et Paul Maas, est souvent nommée constructivisme en Belgique. Elle reflète une réaction contre la dominante chroma-

tique et se situe peut-être dans le prolongement de l’exposition de Cubistes français au Salon des Indépendants de 1911, à Bruxelles, préfacée par Guillaume Apollinaire (7).

L’impact, on le voit, est tardif, plus lent à se manifester chez les Bruxellois que chez un Gust De Smet par exemple, ce qui pourrait s’expliquer par la césure de la guerre et le fait que De Smet ou Van den Berghe subiront pendant ce temps, en Hollande, l’influence d’Henri Le Fauconnier. L’expérience est de courte durée, elle se termine vers 1923 chez Jos Albert ; des œuvres de qualité la joncent, telles le Grand Nu (1920) et La Dame en rouge (1922) : « son art s’est transformé, écrit Marie-Jeanne Chartrain, c’est d’une palette assombrie composée de terres, de noirs, de verts et de bleus foncés, d’un carmin passé, qu’il peint des formes monumentales construites par larges plans simplifiés » (8).

Les couleurs et les formes étant choses acquises, tant dans leur vocabulaire que dans leur syntaxe, le peintre part à la conquête du réel, de son monde, de sa réalité, de ce qui l’entoure jusqu’au lointain, de la maison à la ligne d’horizon, de la chambre au paysage, par la fenêtre franchie.

La Ménagère, de 1926, est une nouvelle version, mieux une nouvelle vision, de l’Intérieur de 1914. Même univers, mais où le parti pris des choses l’emporte sur le règne des couleurs, et la relation des objets entre eux sur l’agencement des formes. Les éléments de son décor sont présents, sans hiérarchie a priori : figure, intérieur, extérieur, sujets de la nature morte et signes du paysage. Il va partager sa vie de peintre à les chanter, les étudier, en faire des tableaux, bref à réfléchir, au propre et au


figuré, une réalité, la sienne. Paul Colin, à l’occasion d’une exposition personnelle à la Galerie Giroux en 1929, écrit : « Son art traduit un souci d’éloquence, un désir d’atteindre sous l’écorce des apparences, la réalité sensible, la vérité du sujet » (9). Cette remarque, juste dans son ensemble, appelle, je crois, une rectification : il s’agit de la vérité du peintre et non celle de l’objet en tant que tel. Jos Albert, comme tout artiste figuratif et créateur, n’exprime pas la réalité, mais bien une réalité qu’il se choisit et nous propose.

Paysages et natures mortes vont dominer, dès lors, l’œuvre du peintre. L’arbre, perçu par la fenêtre, devient le système nerveux du paysage, inscrit sur la terre et dans le ciel ; il est présent, à côté de la ferme ou dans les champs, de la maison ou de la rue, en toute saison et, de préférence, à celle qui offre, au graphisme, une lecture où la précision du trait accroche l’attention et entraîne au rêve (Tombée du jour en Brabant, 1939, fig. 55, Arbre dans la neige, ca 1960). Les paysages sont, eux aussi, familiers : « Le Brabant lui suffit comme horizon, écrira Charles Conrardy, il en donne de savoureuses interprétations » (10). Si tel est le paysage d’élection, en effet, Jos Albert n’est pas aveugle à d’autres sites, comme le prouvent des vues du Midi de la France ou de Bretagne, saisies en cours de voyages.

La permanence du regard s’attache ainsi au spectacle quotidien, que seuls le temps, la réflexion et l’âge modifient en profondeur. Elle aboutit, en 1963-1964, au Mur. Le peintre, âgé de septante-sept ans, accordait une grande importance à cette œuvre. L’ayant montrée au musée de Bruxelles en 1973, à l’occasion de l’exposition de deux centième anniversaire de l’Académie royale de Belgique — dont il venait d’être nommé membre correspondant de la Classe des Beaux-Arts —, elle y fut remarquée — je m’en souviens — par René Huyghe qui lui écrivit : « j’aurai sans doute l’occasion de parler de votre tableau ». Quatre ans plus tard, il précisait : « j’ai montré que l’inconscient d’une époque s’exprime à travers les peintres les plus intuitifs. Ainsi, un thème révélateur est celui de l’obstacle fermant l’es-


Fig. 55. — Jos Albert, *Tombée du jour en Brabant* (1939), détail. Huile sur toile. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL. Bruxelles.)
pace et par lequel notre temps traduit son angoisse devant un avenir qui semble plus qu'incertain. Votre tableau me semblait une excellente illustration de cette hantise qu'on retrouve dans tant d'écoles, du Surréalisme jusqu'à l'art abstrait» (11). Jos Albert était heureux et fier de ce témoignage.

L'analyse de René Huyghe est parfaitement fondée quant au sens profond du thème. Mais n'y a-t-il pas, ici, ce que l'on pourrait nommer l'au-delà du mur, ces arbres encore prisonniers de l'hiver ? Et sur l'arbre de droite, ne voit-on pas un oiseau, c'est-à-dire une promesse de vie renouvelée qui fleurira peut-être, tout comme l'œuvre même de l'artiste se réveille toujours dans le regard de celui qui la contemple ?

Entre le réel et l'œuvre, puis entre le tableau et son écho, il est difficile de mesurer les distances. Le poète Grégoire Le Roy en était conscient lorsqu'il écrivait en 1937 : «Je me suis trouvé devant une toile du maître, en présence du paysage qu'il était en train de reproduire. J'ai dû chercher pour reconnaître leur ressemblance. Comment, cette pauvre masure, ce chemin quelconque, cette absence de tout pittoresque, c'était cela que je voyais sur la toile ! Par un sortilège inexplicable, tout en restant à la vérité objective du sujet, l'artiste avait dégagé de toute cette pauvreté, une grandeur et une beauté que nul autre n'y eut trouvées. C'est là le secret des œuvres qui traversent les siècles : simplicité des moyens, adaptation rigoureuse du métier à la vision, suppression de tout détail qui nuirait à la grandeur, restitution de celui qui peut y contribuer » (12). Les mêmes réflexions pourraient s'appliquer aux natures mortes. La fidélité aux objets n'implique en rien un asservissement ou une répétition ; il s'agit de variations sur un thème, dont l'artiste retient et dispose les éléments suivant son humeur, ses joies ou ses inquiétudes et qui, dans le choix même, n'exclut peut-être pas les intentions. Ainsi la présence ou la référence au Pays de Cocagne de Pierre Bruegel, dans une Nature morte de 1923, indique, certes, une fidélité à la grande tradition de la

---


peinture flamande et permet de rêver aux résonances de l'univers bruegeliens, mais elle se voit modifiée aussi par les sonorités nouvelles que Jos Albert puise dans son monde à lui. Quoi qu’il en soit, « si la représentation est scrupuleuse jusqu’à la minutie, la vision est personnelle et singulièrement libre et hardie », remarquait avec justesse René Lyr (13).


Il y a chez Jos Albert, dans son réalisme, dans sa réalité, plus qu’un simple constat ou qu’un rapport ; il y a aussi l’esprit des choses, une signification, parfois même un symbole. Celui des Souvenirs est indéniable dans une œuvre où se voient réunis les objets personnels de sa femme, au lendemain de sa mort (1963), comme une sorte de vanitas. L’humour est-il absent chez ce Lecteur de journal (vers 1966), dont le chapeau melon semble un clin d’œil à un surréaliste bien connu ? La ferveur ne s’exprime-t-elle pas, par ailleurs, dans La Bible (1961) où l’artiste, non point par religiosité, je crois, ou par convention, unit le livre et la lumière ? D’autres objets quotidiens lui enlèvent, en effet, toute volonté déclamatoire ou édifiante.

Les choses renaissent, sans nul doute, chez Jos Albert, de la contemplation, de la familiarité, du dialogue. Elles vont jusqu’à l’extrême ascèse et l’apparent dénuement, dans une œuvre telle que La cage, peinte à quatre-vingt-huit ans, mais qui, par ses légères barreaux, leur ombre fine qui se projette sur la typographie d’un journal, tresse un réseau semblable à une toile d’araignée, que vient animer une seule forme de couleur rouge. Devant cet exemple qui prouve, à la fois, la fidélité à une vision

du monde, la continuité et l’approfondissement d’une recherche, la déclaration faite, en 1937, par Grégoire Le Roy, au cours d’un banquet, est toujours actuelle : « vous êtes de tous les temps, de toutes les époques, où la virtuosité n’était qu’accessoire, où le métier devait être adéquat à la vision, et où la vision elle-même devait être empreinte de grandeur et de la poésie des choses — de leur âme comme on dit aujourd’hui, peut-être avec raison. Vous n’êtes pas plus académique que révolutionnaire, vous êtes « Vous », c’est-à-dire sincère, véridique et fidèle aux lois que vous vous êtes fixées » (14).

Jos Albert est resté debout à son chevalet jusqu’à la veille de sa mort, le 8 octobre 1981. L’image que l’on pourrait en tracer serait proche de celle de 1928, même lieu, même attention, mais elle serait aussi très différente. L’homme n’interpelle plus, avec l’assurance de la maturité, le spectateur qui passe ; il est courbé sur son œuvre et le souvenir. Le temps s’est écoulé, souvent tragique. On le verrait sans doute seul sur cette nouvelle image, il a perdu femme et enfant ; mais non point seul dans la vie, car entouré de quelques amis fidèles et d’une compagne attentive. La notoriété, elle aussi, est venue, avec ses rétrospectives et ses fêtes, la reconnaissance, avec la Croix de Grand Officier de l’Ordre de Léopold. Mais ces faits n’ont rien changé à la modestie de l’homme et à la certitude de l’artiste. À nonante-cinq ans, il peignait, il dessinait, il travaillait toujours, et ses mains qui, à cet âge, étaient atteintes de tremblements, retrouvaient, dès qu’il reprenait crayons ou pinceaux, leur assurance. C’est peut-être ce que l’on appelle le miracle de l’art.

1984

GEORGES VANTONGERLOO

D’aucuns considèrent encore l’art abstrait comme un jeu, voire une spéculation gratuite, alors qu’il s’agit, dans ses meilleurs moments, d’un exercice spirituel. Kandinsky et Mondrian l’affirment avec clarté ; de même, Vantongerloo lorsqu’il écrit en 1919 : « Pour réaliser la spiritualité une forme spirituelle est nécessaire. Donc une forme abstraite » (1).

La quête ne se situe pas au niveau du divertissement, mais aux étages les plus nobles de la conscience humaine ; elle n’est désincarnée que dans le monde des apparences et ne rejette en rien l’exaltante beauté de l’univers. L’ambition de l’artiste écarte le désir de restitution et vise à s’exprimer selon un langage propre : « La réalisation d’un objet naturel n’est pas la matérialisation de l’esprit. C’est du fétichisme parce que c’est vouloir donner un esprit à la matière et être incapable de trouver un moyen de matérialiser l’esprit » (2). Déclaration hautaine sans doute, elle n’est pas orgueilleuse pour autant, et se révèle exigente chez celui qui crée.

Vantongerloo fut fidèle à cet engagement, sondant, en sculpteur et en peintre, le rapport des volumes, des couleurs et des lignes, à travers l’aventure du Stijl, de Cercle et Carré, d’Abstraction-Création, et selon la courbe de sa vie. Au-delà de recherches complexes et mathématiques, il affirme d’admirables géométries chargées d’une tension sensible. La spéculation philosophique tout comme l’empirisme scientifique l’attirent, et si, par moments, la théorie le séduît, il trouve dans le dialogue épuré de ses plages formelles, dans l’évidence d’un arc, le dynamisme des segments ou la brillance des matières, à la fois une focalisation du regard et un support qui accueille et réfléchit une possible méditation.

(1) G. VANTONGERLOO, in : L’art et son avenir, Anvers, 1924, p. 10.
(2) Ibid., p. 41.
Il y a, chez Vantongerloo, la claire volonté d’un accord entre l’univers et l’homme, l’art et la vie : « La création est riche et ne se répète jamais. Elle contient tous les possibles (...). L’espace n’a plus de dimensions. Il n’est plus notre espace terrestre, il est l’univers. Et toute cette beauté peut être exprimée par les moyens de l’art. La science en est également consciente. Elle aussi essaie d’approcher le problème à travers l’incommensurable. Et c’est toujours notre sensibilité qui nous tient en éveil. Ce n’est pas une méthode, c’est un état d’esprit ; c’est un art. Il en va de même de la vie. Il y a peu de choses que nous puissions comprendre mais beaucoup, ou tout, peut être senti » (3).

L’artiste s’exprime ainsi, en 1961, dans l’ignorance de l’orientation de la pensée scientifique à venir ; mais, peut-être, pouvait-il la pressentir ? En 1979, Ilya Prigogine écrit : « les sciences de la nature décrivent désormais un univers fragmenté, riche de diversités qualitatives et de surprises potentielles. Nous découvrons que le dialogue rationnel avec la nature ne constitue plus le survol désenchanté d’un monde lunaire, mais l’exploration, toujours locale et élective, d’une nature complexe et multiple (...). Le temps aujourd’hui retrouvé, c’est aussi le temps qui ne parle plus de solitude, mais de l’alliance de l’homme avec la nature qu’il décrit » (4). N’y a-t-il pas entre l’artiste et le physicien, comme une certaine et secrète connivence ?

1981

---


FÉLIX DE BOECK

Seul un contact méditatif de la nature permet de percevoir la ligne essentielle de l’horizon, le réseau vital des sèves et les saisons de l’âme. Telle semble être la leçon que Félix De Boeck nous propose. Ancré dans sa terre natale, par le travail des champs, par les quatre murs d’une ferme, où le quotidien souligne les heures de tonalités et de cernes, de joie ou de lassitude, la main s’ouvre pour semer, se ferme sur la récolte, puis se tend vers l’ami et le divin. Un être fier et droit. Il cherchera sa vie durant le style, un moyen de rendre visible une poétique qui se veut non point narrative ou expressive de l’univers, mais éclairante de la vision qu’il en ressent. L’œuvre est sans doute, pour lui, une ascèse et une prière. Elle se charge dès lors, pour autrui, d’un intense pouvoir dont la répétition des formes, comme les rimes rythmiques d’un poème, renforce l’éloquence. Les thèmes sans cesse repris, jusqu’à la série, fondent la durée, tout comme les notes d’un oiseau marquent l’allongement des jours. L’œuvre appelle une adhésion plus qu’un jugement critique. La ligne et la couleur s’affrontent ou composent dès le départ : masques violents ou mers infiniment transposées. La genèse, la maternité et la mort sont des formes accordées au mouvement spirituel, retenu par le peintre, pour en traduire l’essence, sous le tracé d’un visage ou le signe de la pluie. D’une certaine permanence au fugitif certain, l’attention d’un artiste peut ainsi rectifier et distribuer le monde des apparences. Et l’espace lumineux, de même que les ponctuations accidentelles, s’accordent au chant d’une clarté intérieure.

1981
La peinture surréaliste peut-elle se répartir entre ceux qui, faisant appel à des novations techniques, s'en servent pour donner jour à l'inconscient et débrider l'automatisme et ceux qui, utilisant l'art de peindre comme moyen d'expression, cherchent à figurer les rencontres insolites de leur imaginaire ? Simplification outrancière, diront certains. Sans doute. Il y a autant de surréalistes qu'il y a de tempéraments originaux qui pratiquent le genre. Et cependant. Ne distingue-t-on pas l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique, avec tout ce que cette dualité implique de jugements abusifs et de marginalité ? La simplification clarifie néanmoins et fonctionne, non pour expliquer le phénomène créatif, mais pour en faciliter la réception.

Pourquoi refuser un certain arbitraire lorsque le surréel intervient ? On pourrait ainsi comparer — non opposer bien sûr — Max Ernst, Miró, et jusqu'à Pollock (on rejoint ainsi curieusement, à travers l'Action painting, quelques traits fondamentaux du lyrisme et de l'informel) et une filière qui part de Dada et de Chirico, s'épanouit avec Magritte, et sans doute Dali, et se continue dans une forme du fantastique contemporain. L'un, par la recherche et l'invention picturale, surprend, suggère et prête au rêve ; l'autre, par distorsion et juxtaposition étonnantes d'éléments proches du familier, ou tout au moins identifiables, crée également un sentiment de découverte. Les domaines ne sont pas hermétiquement clos, ils restent communicants ; Ernst avant et après le frottage en fournit la preuve. Restent les inclassables, tels Paul Klee, ce qui est gênant pour la démonstration et réconfortant pour la liberté.

Magritte est un maître et sa maîtrise réside dans l'évidence de celle-ci (affirmation subtile et parfaite redondance, peut-on objecter !). Le tableau existe en soi, il possède son autonomie, il ne peut être autrement qu'il n'est. Des variantes sont possi-
bles, qui viendront préciser ou enrichir le thème — _La Condition humaine_ (1933), _L’Empire des lumières_ (1954, fig. 59) — ou qui vont éveiller des notions connexes, telle la porte de _La Réponse imprévue_ (1933, fig. 56) et celle de _La Perspective amoureuse_ (1935). La mention d’un thème n’est-elle pas une hérésie pour le Surréalisme qui se veut, selon Breton, un « automatisme psychique pur », sans contrôle de la pensée ? On sait la distance qui sépare l’écrivain du peintre, Breton ne reconnaissant le génie de Magritte que vers 1941, sous forme d’une « démarche délibérée » (1). La divergence nous semble fondamentale et se situe au niveau même de la conception de l’image, qui n’est pas, chez Magritte, le fruit du hasard mais la conséquence d’une lointaine et obscure affinité (2). À nouveau, nous simplifions puisque l’artiste parle lui-même du « dépaysement des objets » et de « la table Louis-Philippe sur la banquise », mais il précise plus tard qu’il existe une « chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet » (3). Quelle que soit l’approche, il y a toujours un niveau de conscience. La maîtrise de sa démarche, de sa poétique, est sans doute là.

_L’Aube à Cayenne_ (1926) provoque les épousailles des doigts diaphanes et d’une araignée sang ; la pipe qui est peinte n’est pas une pipe, on le sait, mais encore... _Les Vacances de Hegel_ (1958) — le verre d’eau sur un parapluie — on voit, mais encore ; et _Les Marches de l’été_ (1938), parmi d’autres, où mènent-elles ? On cherche, on dissèque, on pèse les éléments, on évoque des rencontres et puis, plus rien, le château de cartes d’une analyse s’effondre, mais les marches de l’été demeurent intactes, irréductibles. Certes on peut classer, étiqueter, mais définir ? L’explication réside dans la maîtrise du propos, qui échappe à l’intelligence d’une étude réductionnelle, qui devient toujours autre chose : l’heureuse réunion, l’étonnant rapport, l’essentielle confrontation.

« Ce qui doit être peint », déclarait Magritte (4) ; il y a donc

---

Fig. 56. - René Magritte, *La réponse imprévue* (1933). Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
un choix, non pas entièrement délibéré sans doute, le hasard et la nécessité peut-être. Un choix qui reflète, de toute évidence, une attention. Elle se porte sur l’objet que le peintre isole, amplifie, dont il modifie l’apparence ou la texture, qu’il redéfinit par une association étrangère au bon fonctionnement naturel des choses. Y a-t-il des éléments élus ? Le grelot et le nuage en sont témoins, dans leur identité propre comme dans leur valeur d’opposition, tels les points extrêmes de la gamme, à l’image de la nuit et du jour. Leur récurrence est certaine et importante, mais ne s’impose pas en idée fixe. Ce sont les familiers qui participent d’un contexte ; ils s’y intègrent, le précisent, font office de référence ; ils sont une signature.


Ces choses, cette leçon de choses cachent-elles autre chose ? Elles affirment et dissimulent, du fait même, tous les pouvoirs. Magritte extrait de la nature, la nature des choses, écrivions-nous un jour (1). L’objet est mis à la puissance X, mais il ne représente pas autre chose que lui-même. Sa résonance est magnétique, elle attire ou repousse. L’objet a ses compagnons comme ses contrepoints ; pas ceux de l’usage courant, mais ceux de la poésie magrittienne. On est loin des symboles, d’un sens travesti ; le propos se situe au niveau du constat et de ses conséquences. Il ne s’agit pas, face à une sirène, d’en évoquer le chant et les pièges, il s’agit devant une vitre brisée de sentir le mouvement de l’air et de compter les reflets du paysage.

---

Le Symbolisme intègre une réalité aménagée, supplémentaire et signifiante, dans un contexte connu ou culturellement assimilé, le Surréalisme bouleverse toutes les habitudes et les liaisons admises. S'il y a un lointain cousinage, s'il existe un héritage irréaliste et, pour rester dans le domaine belge, s'il y a parenté entre telle maison de Degouve de Nuncques et telle autre chez Magritte, s'il existe de communes amours tel Edgar Poe, la ressemblance n'est qu'apparente et non foncière. Si l'on compare, par ailleurs, L'Éloge de la dialectique de Magritte et La Fenêtre de Delvaux, œuvres contemporaines dans le temps (1936-1937) et semblables par le thème — deux fenêtres ouvertes que l'on voit de l'extérieur, qui ne plongent pas dans l'intérieur d'une chambre mais qui encadrent, en quelque sorte, un autre paysage — la similitude n'est que de surface. Magritte énonce le problème de l'extérieur et de l'intérieur, leur questionnement, tout comme il pose celui de la situation du peintre, de la chose représentée et du spectateur ; Delvaux évoque, au-delà du plancher quotidien, l'existence du jardin secret, le rêve d'une femme et d'un site lumineux. Les deux œuvres exercent un impact poétique, mais leur essence diffère, l'une relève de l'aphorisme métaphysique et l'autre d'un courant romantique.

La leçon de choses suit, chez Magritte, le temps des propositions globales, où la complexité des éléments, telle La Traversée difficile (1926), l'emporte souvent sur l'évidence de l'image. Celle-ci, par contre, est déjà présente dans L'Esprit comique (1927) entre autres. La densité des premières œuvres ou leur caractère touffu — au sens forestier du terme — dissimule la route ou l'éclair bouleversant de la vérité du tableau. Non pas vérité quotidienne ou cartésienne bien sûr, mais lumière nouvelle sur des motifs anciens, éclairages originaux d'images intemporelles — figure humaine, arbre, nu, objets — révélation des profondeurs... Période riche et, semble-t-il, d'une inépuisable fécondité.

Il ne faudrait pas omettre, à ce moment, vers 1927-28, une démarche plus intellectuelle, plus abstraite, celle des formes et des mots, de la déroute des uns par les autres, de la sollicitation des fantasmes ou de la simple intervention du spectateur convié à une sorte d'invention collective avec le peintre comme maître de jeu. Si l'on songe aux Traces vivantes (1927), avec l'inscription « femme nue » sur le tronc d'un arbre (seul objet par ail-
leurs identifiable dans l’univers du tableau), combien existe-t-il de possibilités de modifier, de rêver, de projeter cette femme — et laquelle ? — dans l’espace ouvert à toutes les errances ? L’arbre devient femme avec le feuillage pour chevelure, la femme se couche sous l’arbre et rêve l’arbre comme un phallus, l’arbre pénètre une autre frondaison, ils sont amoureux, chargés de désir, distincts, menacés, l’arbre et la femme etc. Le Masque vide (1928), faux rectangle divisé en quatre parts apparemment égales et qui ne le sont pas, chacune remplit de propositions précises et imprécises, sans autre commun dénominateur que la langue française, que l’on peut associer en tout sens, haut, bas, gauche, droite et oblique, ces formes fermées, cloisonnées, mais que le langage fait éclater, débouchent sur la liberté totale et, par conséquent, le vertige.

Le vertige est conduit, contrôlé, Magritte l’instaure, non point comme une morale, une philosophie ou un quelconque ordre nouveau, mais bien comme une autre manière de voir, par l’usage de ce que Paul Nougé nomme, pour lui-même, « la subversion des images ». Magritte se choisit une syntaxe et réduit son vocabulaire à des éléments dont il aiguise l’efficacité. Le hasard ne l’instruit pas, sans doute l’intuition ; il reste maître de ses révélations, de son questionnement, de ses leçons. Chacun reste libre de l’écouter et si, après un temps plus ou moins long d’incrédulité, après une réaction plus ou moins hostile, nombreux sont ceux qui le suivent, c’est que, en toute liberté précisément, certains verront en lui un thérapeute ou un prince des lumières. Il ne s’exhile, ni se répand, il ne moleste, ni ne détruit, son terrorisme ne mine que les conventions ; il ne sème pas un doute systématique, il pluralise les manières de voir.

Vers 1933, Magritte découvre et renforce, entre les arguments de son univers, de nouveaux liens de connaissance, des filiations secrètes. La rencontre heureuse ou étonnante fait place à des affinités, l’oiseau et l’œuf qui fut le premier déclencheur (6), l’oiseau et la feuille, l’aigle et la montagne, la porte traversée, la fenêtre et la double image, etc. Ce qui n’est plus un choc fortuit, mais une démarche associative, se situe au niveau de la pré-conscience — état de vacuité et de fébrilité de l’esprit à la fois — où une intelligence sensible attend que se condense,

que se précipite ce qui, lointainement, se souvient ou se prés­
ent. Est-ce là, ce que Magritte nomme la pensée inspirée, que d'autres appellent le don des dieux, l'état de grâce ou la décharge d'adrénaline ? Sans doute et qu'importe les noms, c'est l'instant qui crée et qui va déclencher le travail, l'élaboration, mettre en route les mécanismes de formulation, faire appel au savoir-faire, permettre d'accomplir, c'est-à-dire de rendre possible la prise de conscience de l'œuvre par l'artiste lui-même. Ce premier filtre qui recueille dans la banque infinie des données la pulsion essentielle, mieux ce premier révélateur qui saisit dans l'éternelle succession des chocs-images celui qui peut incendier l'imagination, Magritte va y brancher son extrême attention, exploiter non une trouvaille, exploiter, comme le paysan son champ, un trésor de moisson. Avec la même santé aussi.

Si l'œuvre exprime, à elle seule, un moment capital de la sensibilité moderne, dont les retombées sont loin d'être réduites en cendre mais continuent de féconder les regards et la création artistique, si l'œuvre de Magritte est l'une des plus importantes du XXe siècle, elle ne se prend pas au sérieux. L'artiste ne pontifie pas. Certaines toiles, certaines attitudes, sont peut-être conditionnées par la mode du temps — il est trop tôt encore pour opérer un quelconque partage en dehors de la projection d'un goût personnel — d'autres, par contre, sont d'ores et déjà inscrites parmi les témoins-clefs de la sensibilité des hommes. Il y a toujours dans les œuvres majeures de Magritte la marge de mystère — *Le Regard intérieur* (1942), *La Folie des grandeurs* (1961) — qui exclut tout dogmatisme. À la sagesse énoncée (qu'il faut entendre dans son sens ancien) s'ajoutent presque toujours un sourire, de l'humour, du mordant, ou une tendresse émue selon les cas, qui donne à la leçon sa récompense émotive.

Le côté gamin du Surréalisme ne doit pas être sous-estimé chez Magritte. L'artiste s'est, sans nul doute, franchement amusé dans la vie, comme il s'est, tout aussi sincèrement, indigné. Son œuvre est pleine de calembours visuels, de cocasseries et d'une verve satirique indéniable. Le jeu surréaliste sait pratiquer sans contrainte l'ironie. Mais cette vertu, souvent défensive chez l'individu qui s'en sert, peut impliquer d'autres résonances dans l'œuvre magrittienne. Ainsi la période « impressionniste » ou « plein soleil », qui fleurit vers 1943 au cœur du conflit mondial, ne traduit pas, on le sait, une simple inclination pour
Renoir, mais bien une volonté de couleur violente, qui devient, à son tour, objet de la peinture et non moyen. Si Magritte renoue peut-être avec certaines recherches picturales de ses débuts, il pose, par la virulence du chromatisme et de l’érotisme qui souvent l’accompagne, un acte surréaliste qu’il oppose au drame contemporain (7). Ne peut-on ajouter que cette révision de l’univers magrittien à la lumière dite impressionniste relève également d’une démarche très actuelle, celle de la paraphrase, et que le peintre serait alors un des premiers à pratiquer ? Elle se prolonge de plus, vers 1950, par la série des « perspectives », telles Le Balcon de Manet ou Madame Récamier de David ; sans oublier la période « vache », tantôt décrite, tantôt excessivement louée (8), et qui est, sans doute, un acte contestataire à l’égard de la peinture même et de sa débauche par les circuits commerciaux, ceux de la mode et de la critique. Son humour n’est pas négligeable, d’ailleurs, lorsque Magritte se livre à d’étonnantes auto-parodies. Mystification pour gens trop sérieux, il y a du Dada là-dessous et du meilleur ! Il y a également, dans Le Galet (1948), une intense poésie (fig. 57).

Richesse donc de l’œuvre, diversité apparente, mais unité foncière de la démarche ; il devait y avoir rayonnement. Et l’on parlera sans doute un jour de l’école de Magritte comme on parle de celle de Van der Weyden ou de Raphaël, non sur le plan formel ou stylistique mais en fonction de la démarche créatrice. Les artistes du XXe siècle ne sont pas pléthore qui peuvent y prétendre. La conjonction poésie-peinture est ici essentielle, qui éveille les résonances sensibles à travers l’image plastique. Dès 1928 « les complices de René Magritte » sont nombreux (9) : Nougé, Goemans, Mesens, Lecomte, Scutenaire, Souris, Dehoy, Eemans, poètes pour la plupart et parmi les meilleurs, le cercle ne cessera de s’agrandir de Paul Colinet à Pol Bury, d’Achille Chavée à Marcel Mariën. La réputation ne devait échapper à la

(7) Ph. Roberts-Jones, op. cit., pp. 82-83.
(8) L’exposition Westkunst à Cologne en 1981 lui accordait, selon nous, une part trop importante.
(Copyright ACL, Bruxelles.)
notoriété locale, comme aux querelles de clochers surréalistes, qu’au lendemain des années 50 environ, fuir toute frontière pour devenir internationale et se ramifier bien au-delà de la peinture proprement dite, dans le domaine vaste de la signalisation car, jusque dans l’affiche, l’effet Magritte est perceptible.

L’art du peintre s’appuie moins, en fait, sur une esthétique ou sur un style, au sens traditionnel du terme, que sur un langage. Le tableau articule un monde qui est le sien, fruit d’un choix et d’associations nouvelles, et qui peut devenir nôtre par l’enchaînement magique que l’artiste lui découvre. La poétique se fonde sur l’esprit du collage, d’un collage auquel Aragon pouvait faire dire en 1930 — tout en le limitant à la pratique d’alors — qu’il substituait « à un art avili un mode d’expression d’une force et d’une portée inconnues » (10). Par avili, il faut entendre traditionnel, en opposition à la recherche d’un merveilleux qui, situé dans la foulée de Rimbaud et de Lautréamont, « nait du refus d’une réalité, mais aussi du développement d’un nouveau rapport, d’une réalité nouvelle que ce refus a libéré » (11). Aragon n’indiquerait-il pas la voie lorsqu’il remarque, dans une note en bas de page, « Y a-t-il un lien entre le collage et l’emploi de l’écriture dans le tableau comme Magritte le pratique ? Je ne vois pas le moyen de le nier » (12).

La question peut s’ouvrir à l’horizon même de l’œuvre magrittienne. Ce monde n’est-il pas fondé sur la juxtaposition de fragments puisés dans la réalité, mais non nommés par elle — ceci n’est pas une pipe, — et dont la réunion, le collage crée, précisément, le merveilleux, la nouvelle et surprenante réalité poétique ? Et c’est peut-être par cette utilisation du fragment que l’œuvre de Magritte est si moderne, si fondamentalement unie à la poésie contemporaine. Un grelot, une tête en plâtre, une tache de sang, une feuille printanière ou automnale, un rideau, la mer et c’est La Mémoire (1948) et mille associations possibles ; éléments distincts, en un certain ordre assemblés, mais qui rebondissent ailleurs, dans l’écho d’autres œuvres ou de nouvelles rencontres, les rechargent d’autres résonances, d’autres conquêtes, fondent d’autres souvenirs (fig. 58). Les

(11) Ibid., pp. 36-37.
(12) Ibid., p. 64.
Fig. 58. - René Magritte, *La mémoire* (1948). Huile sur toile. Communauté Française de Belgique. (Photo Dulière, Bruxelles.)
inflexions secrètes d'un langage, le rythme d'une scansion les assemblent ; un éclair de reconnaissance les fixe, fragments épars doués d'affinités électorives, en deçà de toute grammaire, au-delà de tout contexte.

Les images de Magritte trouvent ainsi leurs gravitations internes et leur point d'équilibre visible et magique. Fragmentation donc, mais non éclatement du réel ; l'artiste reconsidère la réalité au travers d'autres fenêtres, brise les carreaux de l'habitude, enfonce les portes du formalisme et des conventions. Il compose d'autres schémas, alimente d'autres circuits. Ni défiguration, ni déstructuration, il y a une composition magrittienne basée sur une syntaxe propre, d'une étonnante économie, d'une redoutable efficacité, visant le fulgurant et non le discursif.

1982
DE L'EMPIRE DES LUMIÈRES AUX DOMAINES DU SENS

L'art de Magritte est un art de confrontations volontaires et d'affinités secrètes qu'orientent, animent et ponctuent des éléments récurrents et des objets privilégiés, qui sont images et signes de la pensée de l'artiste. Ce vocabulaire peut avoir un sens ou des échos variables, selon l'usage qui en est fait ; il ne s'agit donc point de symboles, mais d'une sorte d'étalonnage de l'univers porté à dimension poétique.

Ainsi *L'Empire des lumières* (fig. 59), œuvre particulièrement admirée, d'un parfait accomplissement pour certains, trop évidente pour d'autres, n'est-elle pas le seul fruit d'une heureuse trouvaille. Elle retient l'attention par la charge du contenu, au départ, et par l'excellence de la forme, dans l'une de ses versions en particulier. René Magritte lui accorde sa réflexion et s'explique :

« Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture.

Il est entendu que toutes les idées ne sont pas des conceptions de tableaux. Il faut, bien entendu, qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre fidèlement la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée.

La conception d'un tableau, c'est-à-dire l'idée, n'est pas visible dans le tableau : une idée ne saurait être vue par les yeux.

Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible pour les yeux, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée.

Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau « L'Empire des Lumières », ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour.

Cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pou-
Fig. 59. René Magritte, *L'empire des lumières* (1954). Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
voir de nous surprendre et de nous enchanter. J’appelle ce pouvoir : la poésie.

Si je crois que cette évocation a un tel pouvoir — poétique, c’est entre autres raisons, parce que j’ai toujours éprouvé le plus grand intérêt pour la nuit et pour le jour, sans jamais ressentir, cependant, de préférence pour l’un ou pour l’autre.

Ce grand intérêt personnel pour la nuit et pour le jour, est un sentiment d’admiration et d’étonnement » (1).

Le texte éclaire la démarche : d’une idée initiale à la réalisation du tableau, il y a le passage de la conception au visible. L’idée d’une chose convoque sur la toile les éléments qui vont la révéler. Ici, la présence conjuguée du jour et de la nuit ; l’impossible devient possible. Mais pourquoi et comment ? Interviennent alors la poétique magrittiennne, son élaboration, ses choix ; et l’aboutissement d’une recherche se cristallise dans l’efficacité d’une image.

Il existe plusieurs versions de L’Empire des lumières ; celle de 1954 est la meilleure parce qu’elle associe, de manière à la fois plus évidente et plus subtile, un ciel de jour et un paysage de nuit. Le format vertical cadre et sous-tend, avec efficacité, et la confrontation et l’échange ; il amplifie, par ailleurs, l’élément de liaison, à savoir l’arbre, qui unit le nocturne et le diurne, qui devient trait d’union entre les deux empires, assurant en quelque sorte le rôle d’une « corde sensible ».

L’orchestration de l’image se veut sobre, Magritte élague les éléments figurants pour les doter chacun d’une plus forte résonance. La maison est solitaire, deux fenêtres éclairées au premier étage, presqu’au ras de la frontière entre le jour et la nuit, renforcent l’opposition et la complémentarité de la lumière naturelle et artificielle. Le réverbère est un argument majeur qui souligne le caractère d’obscurité, puisqu’il ne s’allume que dans l’ombre. Sa lumière révèle, à l’avant plan, un autre élément d’une rare importance, une nappe d’eau. Celle-ci reflète la partie nocturne comme le rêve peut réfléchir la réalité ; par ailleurs, sans forme apparente, encore voilée d’inconscient, elle répond, dans le registre du mystère, à la clarté du ciel doté de nuages. La formulation du sujet, ses articulations poétiques, déplacent

ainsi la frontière des domaines affrontés pour les unir sous un autre règne, celui des lumières.

Si l’on compare cette version pleinement aboutie à celle de 1950, son ampleur de poème visible est incontestable. La composition horizontale du tableau antérieur disperse le regard au long d’un fragment de rue, où les maisons multiplient leurs fenêtres éclairées ; le réverbère devient anecdotique ; la liaison entre le paysage et le ciel se fait par une tour massive, et l’absence d’un point d’eau accentue la notion d’opposition au détriment de celle d’une coexistence et d’un possible accord merveilleux.

Or cette alliance surprenante entre la nuit et le jour, « qui n’est pas un instant du crépuscule ni de l’aube, mais l’existence d’un temps privilégié que seul un poète peut appréhender » (2), soulève à l’évidence d’autres dualités, telles le ciel et la terre, la matière et le nuage, la clarté et le mystère, le fluide et le solide, jusqu’à l’infini du noir et du blanc. Ces notions antithétiques, toujours voisines, toujours provoquantes, que le monde des appartenances affirme, sont aussi la matière mouvante de l’univers poétique.

Magritte s’en saisit, se livre à des variations, selon le temps et l’humeur, et suscite l’aléatoire des rencontres. Il ne s’agit pas d’exploiter une trouvaille mais d’approfondir un problème, de sonder une pensée, de la vérifier, d’en extraire visuellement les diverses ressources. Le ciel peut être utilisé comme élément mais devenir également l’objet même d’une représentation dont les variantes sont multiples.

*Le Palais des rideaux* (1928-29) juxtapose dans deux encadrements heptagonaux, irréguliers et identiques, tableaux dans le tableau, un fragment d’azur que voilent à peine quelques traînées de nuages et une surface plus laiteuse, dotée du mot ciel écrit en noir. Le même motif est ainsi doublement évoqué, mais il y a une profonde divergence entre la restitution de la chose vue et la signification de la chose écrite ; les surfaces égales se modifient, en résonance et en dimension, selon que l’idée est nommée ou représentée, selon que l’effet plastique ou le signe graphique indiquent la présence du ciel.

L’opposition *Grelots roses, ciel en lambeaux* (1929-30) fonde,

(2) Ph. Roberts-Jones, Magritte poète visible, Bruxelles, 1972, p. 57.
par contre, une dialectique visible et crée un rapprochement intime entre des objets sans comparaison réelle, mais ayant des affinités poétiques au niveau du vocabulaire magrittien. Le nuage et le grelot sont des compagnons familiers, sans signification absolue ou précise ; ils ne sont pas symboles aux yeux du peintre (3). Matière naturelle d’une part, objet fabriqué de l’autre, chose instable et volume métallique, légèreté et poids, tout les rend antithétiques.

Leur confrontation en diptyque provoque donc une prise de conscience au niveau du concret et de l’éthéré ; Magritte cependant densifie le ciel par l’accumulation des nuées, allège les grelots par une tonalité rose et de fins nuages en négatif ; les éléments, étrangers à l’origine, se voient doués d’une affinité nouvelle et opèrent une étonnante rencontre. Rencontre qui cesse d’être fortuite comme celle du parapluie et de la machine à coudre, chère à Lautréamont, parce que, si le processus est identique à la base, le phénomène associatif se voit aménagé au niveau du rendu de l’image.

Ces modifications sont un aspect important de la démarche magrittienne ; elles se propagent dans l’esprit, prennent racine dans l’imaginaire, se développent dans le quotidien, car elles sont dotées d’un potentiel de vie qui sera propre à chacun de ceux qui les considèrent. Les rapports entre le ciel et la terre peuvent être le fait d’un intercesseur magique.

Ainsi, dans *La Corde sensible* (1955), un merveilleux nuage semble-t-il se poser dans une coupe de cristal géante. Cet objet inattendu s’élève dans une vaste plaine bordée de montagnes, et la coupe peut soit recueillir le nuage qui la remplira de son eau ou, inversément, voir la vapeur s’y cristalliser en une intense clarté matérielle. Arrière-arrière cousine légère de Thomas

---

(3) Dans une lettre à l’auteur le 26 avril 1964, Magritte précise : « Il s’agit d’objets (grelots, ciels, arbres, etc…) et non de « symboles ». Les symboles dans les arts de la représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d’une habitude de penser : celle de doter d’une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu’objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu’elle pourrait avoir de symbolique, d’allégorique, etc…) », repris in : R. Magritte, *op. cit.*, p. 596.
Cole (*), le poème visible est à la fois un filtre de bonheur et l'antidote à l'éclatement vénéneux d'un champignon atomique. Par la vertu des correspondances, une notion de limpidité unit, d'autre part, le cristal au grelot et à l'étang secret de L'Empire des lumières ; limpidité de la matière, du son, de l'ambiance, de l'état ou du sens, limpidité réelle ou potentielle, il y a entre les œuvres des échos familiers, des caractéristiques familiales, qui apprivoisent le spectateur.

Le tableau de Magritte prend soudainement forme d'une réalité, au même titre qu'un paysage, vu d'une fenêtre, est saisi tout à coup par une coloration particulière, par une incidence lumineuse, où se conjuguent le jeu des nuages et l'émotion d'un regard. La liaison entre deux éléments distincts est parfois moins surprenante et plus subversive.

Dans L'Ile au trésor (1943), l'intercesseur entre la terre et le ciel est l'oiseau-feuille, dont Magritte fait un étonnant et fréquent usage. Ces plantes qui naissent pour conquérir l'espace sont ici feuille-oiseaux puisque l'une est proche de l'envol. Messagère du sol, elle informera le nuage, comme l'arbre reliait la nuit et le jour, tout comme l'intermédiaire était le torse d'une femme sur Les Marches de l'été (1938), idéal ou rêve, ciel ou chair...

La lumière, que la logique veut évidente, et l'ombre, qui est son pendant dans le registre du mystère, dialectique même de la peinture, dont le discours oscille sans cesse entre ces deux termes et qui en modèle l'histoire, Magritte en propose des images à la fois interrogatives et chargées de réminiscences. Les Mémoires d'un saint (1960), par exemple, embrassent circulairement, dans une sorte de théâtre en rond, une lumière interne, qu'elles opposent aux ténèbres extérieures.

Proche de L'Empire des lumières par le contenu, l'œuvre s'en distingue par son caractère abstrait, sorte de chambre cylindrique cernée d'un rideau qui, intérieurement, est la paroi d'une marine en plein soleil et qui, par ailleurs, dissimule une nuit opaque, il y a ici théâtre. Mais alors que la scène est, normalement, le lieu de la fiction et ne s'allume qu'au lever du rideau,

Magritte semble offrir un théâtre qui détient la réalité et qui dispense la lumière. Il procède ainsi à une sorte d'inversion dont le Surréalisme est friand.

Magritte n'affirme pas, pour autant, une vérité autre et absolue, il laisse planer un doute, une ambiguïté subsiste ; la source lumineuse est-elle seulement intérieure ? Si oui, pourquoi l'ombre portée du rideau et cette plage qui, à droite, rejoint la nuit au-delà du ciel ? Ainsi échappe-t-on à la démonstration, ainsi le peintre impose-t-il la poésie ! La coexistence du jour et de la nuit est tout aussi inattendue et tout aussi réelle que dans L'Empire des lumières, mais elle se joue sur un autre plan, vu l'artificialité des éléments choisis.

Un autre rideau s'ouvre, partiellement, et La Mémoire (1948), espace mental, surgit de l'horizon du ciel, de la mer et des nuages, pour éclairer un visage clos, blême et cependant sanglant, un grelot de même essence et la feuille d'un arbre d'une autre saison (fig. 58). Que les souvenirs reviennent avec la vie ou que la lumière se fasse sur le passé, l'ombre demeure. Le rideau dissimule un autre aspect du monde et le secret baignera toujours un angle du visage, celui des souvenirs voilés, des réminiscences interdites, la partie immergée que l'inconscient occulte, les choses que l'on ne peut plus ou ne veut plus savoir de soi-même. Il y a donc là un domaine, un empire également aux frontières instables, mais intérieur cette fois, où des choses accèdent à la clarté et où d'autres restent engrangées dans l'ombre, sans que cesse pour autant leur coexistence.

La Voix du sang (1961) est peut-être ce lieu caché de l'échange. Matière avant tout, la terre et son émanation, l'arbre, occupent l'avant-scène. De la nuit du sol, de sa fertilité, le fût se dresse à la recherche du ciel et la sève monte dans les branches et jusqu'aux feuilles, qui recevront la lumière pour que le cercle se noue infiniment. Ce mystère, puisque la clarté et l'opacité s'opposent ici également, cette « voix du sang », qui est aussi la voie de la vie, dissimule dans le tronc de son cheminement une maison éclairée de l'intérieur et une sphère que le jour illumine. Les échos, les rapports sont toujours présents, traversent l'œuvre de Magritte d'évocations qui ne peuvent tromper, lui donnent cette extraordinaire unité dans la richesse de ses rythmes. Si le ciel est garant de liberté, le poids du sol témoigne de la densité du mystère.

Certaines présences, qui agissent comme des ambassadeurs de l’imaginaire, font accéder, par leur génie propre, à ce monde du merveilleux qui est au-delà de la réalité, qui n’est pas son contraire ni son supérieur, mais qui est une réalité plus essentielle, parce qu’elle permet d’appréhender l’univers dans une totalité et non dans son fractionnement — comme peut le faire, non sans beauté, un monde impressionniste — tout en laissant à chacun le libre arbitre de ses alliances.

L’oiseau prisonnier du minéral, ou la montagne qui tend à se libérer d’elle-même, ne doit pas occulter l’oiseau libre en plein ciel, l’oiseau qui est lui-même lumière, qui est ciel de jour dans un ciel de nuit. *Le Retour* (1940, fig. 60) est une image trop peu connue, bien antérieure à *La Grande famille* (1947) que le sigle d’une compagnie d’aviation a rendue célèbre. Plus riche aussi en perspective et résonance, plus dense poétiquement, elle se renforce du fait qu’elle peut être rapprochée, aujourd’hui, de *L’Empire des lumières*. L’oiseau est donc ici découpe lumineuse, colombe tachetée d’azur et de nuages, ses ailes déployées impo­sent l’empire de leur clarté dans un ciel piqueté d’étoiles.

En échos de lumière, la présence blanche des œufs dans un nid sombre. Cette affirmation confirme l’hypothèse émise au

sujet du même motif dans *Le Domaine d’Arnheim* (6). Ainsi s’impose, une fois encore, la circulation des objets entre eux, l’orientation qu’ils donnent au sens de l’image, sans en limiter les ressources, puisque le génie des images de Magritte est d’être créateur d’imaginaire.

*L’Empire des lumières*, dans sa version de 1954, apparaît donc tel un moment privilégié d’une démarche, réunissant les quatre éléments et qui se traduit par un accomplissement plastique remarquable. L’œuvre est justement populaire, et le fait qu’elle soit accessible à un grand nombre ne diminue en rien son mérite, comme on l’entend parfois murmurer. Il ne faut pas réduire Magritte à cette image, tout comme il ne faut pas enchaîner Vinci et Mona Lisa. Ces maîtres existent par ailleurs, mais ces œuvres ne pourraient exister en dehors d’eux. Si *L’Empire des lumières* retient la majorité des regards, il mobilise tout autant celui du spectateur exigeant et du poète. Henri Michaux en témoigne :

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

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

Un ciel bleu et blanc, un ciel de clair après-midi n’arrive pas à éclairer des arbres pourtant bien détachés, ni non plus une maison isolée, qu’un réverbère seul révèle, l’éclairant d’une lumière blafarde. L’atmosphère est quiète, trop quiète, d’une immobilité qui alerte. Mais rien n’arrivera. Tout est déjà arrivé ; arrêté depuis on ne peut savoir combien de temps » (7).

(6) Une autre confirmation, s’il le fallait, dans une illustration pour *Nécessités de la vie ou les conséquences des rêves*, de Paul Éluard, réédité en 1946, où Magritte représente trois œufs dans un nid, éclairés vivement d’une bougie.

(7) H. MICHAUX, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, s.l., Fata Morgana, 1972, pp. 33-34.
Magritte a cristallisé « les charmes de l’ordinaire » pour reprendre une heureuse formule (8), mais la quiétude apparente porte en elle « une immobilité qui alerte », remarque Henri Michaux. Derrière la calme beauté de l’image, la subversion demeure, la leçon de choses reste corrosive. S’il fallait transposer L’Empire des lumières au domaine des hommes, il pourrait être question d’un couple et de son épanouissement à travers le désir amoureux. Ne faut-il pas que le désir soit le miroir du couple sans cesse affronté, sans cesse renaissant ?

1982

(8) Nous la devons à notre confrère et ami Ignace Vandevivere. Rencontre aussi de cette expression avec Magritte lui-même qui, dans une lettre à Paul Éluard, écrit le 4 décembre 1941 : « Je suis parvenu à renouveler l’air de ma peinture, c’est un charme (nous soulignons) assez puissant qui remplace maintenant dans mes tableaux la poésie inquiétante que je m’étais évertué jadis d’atteindre » cité in : Paul Éluard et ses amis peintres, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, p. 140.
ALBERT DASNOY
ET LA CONVOLUTION INTIME

Analysant la fonction que Georges Bataille assigne à la poésie, Albert Dasnoy trouve une formule heureuse : « le poème ne décrit pas l'émotion, mais la suscite » ('). Pourquoi ne pas affirmer, dès lors, que la peinture ne reproduit pas l'objet, mais l'éveille, qu'elle ne copie pas un paysage ou une figure, mais en crée une vision qui peut se dilater du quotidien à l'intemporel ?

Si le peintre prend appui sur la réalité, il en recherche avant tout le sens. Le réel n'est pas une fin. La fidélité de Dasnoy à la nature et aux hommes est celle qui s'adresse aux relations, aux échanges qui se nouent, naissent ou s'étiolent, dans les échos de la vie et les nuances de la méditation. L'œuvre est figurative, mais elle ne représente pas ; elle évoque une humeur, un réseau de lumière, un climat, une durée humaine ; elle est, en quelque sorte, un parti pris du temps.

Presque né avec le siècle, Albert Dasnoy ne laisse apparaître dans son art aucune écorchure — ni même les cicatrices — d'une époque brutalisée en tous domaines, aussi heurtée en art qu'en politique. Un son feutré s'impose peut-être, une certaine mélancolie règne sans doute, la distance et la réserve — qui ne sont pas indifférence mais intérieurité — servent de garde-fou à l'accidentel. Le peintre mesure les choses et les ombres, l'homme néanmoins vit son temps et l'humaniste qu'il est en saisit le cours.

Bruxellois dès l'adolescence, il fait ses humanités gréco-latines puis entre à l'Académie des Beaux-Arts dans la classe d'Herman Richir. Une double vocation le tente : peindre et écrire ; il cédera aux deux, l'une et l'autre ne cesseront de le requérir. Il passe aussi de la Garden party mondaine aux réu-

nions d’artistes, rencontre les frères Haesaerts, se mêle au groupe d’Étichove qui rassemble, non loin de chez Valerius de Saedeleer, les Permeke, Ramah, Tytgat, Milo, d’autres encore. Parallèlement aux premières œuvres et aux premiers contacts se situent ses débuts comme critique.


Esprit large, où la curiosité et la culture se mêlent, il s’intéresse avant tout à ce qu’il aime, à ce qu’il s’efforce de comprendre et, dès lors, à ce qu’il souhaite partager. La critique se transforme en essai, l’article devient monographie. Ainsi naît une Exégèse de l’art naïf ou Le prestige du passé, ainsi prend forme un ouvrage sur Hippolyte Daeye ou Paul Maas, Edgard Tytgat ou Charles Leplae. Bien des choses seraient à dire quant à la traduction de la pensée en écriture, car, en se servant des mots, Albert Dasnoy se doit d’être artiste, c’est-à-dire écrivain. Si l’essayiste s’affirme tel, le conteur y ajoute encore le don de vie et de la fiction. Mais il faut revenir au peintre qui est ici le propos.

Les personnages groupés qui requièrent l’attention d’Albert Dasnoy entre 1925 et 1930 environ, relèvent de la peinture de genre, dont l’action cependant est davantage réfléchie que directement appréhendée. Le souci de créer une ambiance l’emporte apparentement sur la volonté de traduire l’animation d’une scène. L’artiste porte son regard sur les effets d’une réunion fugace, il en retient le rythme coloré et l’écriture spatiale.

Dasnoy ne tarde pas à passer du genre à l’individu. Sa curiosité s’attache ici, non plus aux gestes de l’humain, mais aux
caractères d’un visage et aux étapes d’une existence. Le portrait trouve en lui un observateur profond qui s’inscrit, dès lors, dans une lignée attentive, de Van Eyck, Van der Weyden, Gossart, Rubens, Van Dyck à Navez, Evenepoel et Van Rysselberghe. Il est l’un des très rares artistes à maintenir vivant, au XXe siècle, ce goût, cet intérêt pour l’autre, qui fut une des données essentielles de l’art des provinces belges (fig. 61).

Dasnoy avait, un jour, entamé le portrait de quelqu’un qui m’est particulièrement cher, j’en vis les croquis quelques années après la mort du modèle, le visage était là, mais aussi l’être ; le peintre en avait saisi l’immanence. Il ne s’arrête pas, en effet, à la réalité physique du personnage, il en sonde le rêve et, souvent même, tel un nimbe, il y projette le sien. L’artiste ne procède, en l’occurrence, à aucune déformation, mais, dans les meilleurs cas, il cède au désir de rendre présent le dialogue qu’il entretient avec l’autre. De même, le paysage fut sans doute, au départ, un site précis ou identifiable, vue de Linkebeek ou de la Porte de Namur, il devint très rapidement un lieu réinventé entre le connu et le mystère (fig. 62).


Le constat était fondé, la tendance caractérisait depuis quelque temps déjà les meilleures réalisations des artistes cités ; l’erreur était de vouloir opposer ce courant à d’autres formes déjà abouties de l’art vivant — « face au cubisme et au surréalisme » et à une « révision des valeurs expressionnistes » (3) — et le faire à un moment critique de l’histoire. Le terme qui désignait ainsi

(2) P. HAESEAERTS, Retour à l’humain, Bruxelles, s. d.
(3) Ibid., pp. 16-18 et 20-23.
Fig. 61. — Albert Dasnoy, Gazou (1948-1949). Huile sur toile. Collection privée. (Copyright Patrick Lorette, Paris.)
Fig. 62. — Albert Dasnoy, *Les boulevards* (1939-1940). Huile sur toile. Collection privée. (Copyright Patrick Lorette, Paris.)
des options réelles devenait alors, et curieusement, comme tout vocable qui cherche trop à se justifier, une prison ou mieux un oasis artificiel, clos sur le passé le plus dynamique de l’art contemporain et déjà fermé, sauf pour quelques-uns, aux aspirations à venir. Si l’histoire de l’art peut, aujourd’hui, interpréter de la sorte l’Animisme, il est heureux de constater que certains de ses tenants, tel le jeune Louis Van Lint, échappèrent à ses barreaux. Albert Dasnoy l’entendit, quant à lui, comme il devait l’entendre, non comme une réaction à laquelle il fallait adhérer ou se soumettre, mais comme une réflexion sur sa démarche artistique. « L’Animisme était un retour, dira-t-il près de quarante ans plus tard, à une conviction intime sans aucune prétention, une conviction intime d’où l’art doit partir » (4).

Cette volonté d’une conviction intime caractérise et l’homme et l’œuvre, le peintre et l’écrivain. Elle exclut non seulement toute adhésion de convenance et tout opportunisme, mais elle implique, semble-t-il, une réserve dans l’expression, le refus de l’effet, une recherche de l’en deçà plutôt que de l’ailleurs. Parlant d’affinité, le nom d’Evenepoel a déjà été cité et Dasnoy ne manquerait pas de mentionner Jakob Smits. La proximité de Xavier Mellery, celui des dessins et des paysages, me paraît évidente ; s’il ne fut pas portraitiste, ses œuvres n’en sont-elles pas moins des images vécues et nimbées ? L’intimité que ce maître entretient avec son monde et la lente approche qu’il en propose au spectateur sensible sont proches des liens agencés et tressés dans l’œuvre d’Albert Dasnoy.

Que n’existe-t-il, dans le vocabulaire critique, un mot équivalent au terme anglo-saxon *understatement*, il serait ici d’application. Cette manière d’énoncer, d’affirmer ou de juger une chose et qui demeure, volontairement, en retrait de la manière dont elle devrait être dite, lui confère, par défaut, un relief étonnant. L’objet indiqué vit mieux que celui que l’on souligne, un ton bien placé chante souvent plus juste qu’une tache éclatante. Les œuvres d’Albert Dasnoy ne visent pas l’exaltation, la nuit romaine ou le soleil tournoyant, elles vont de l’aube au crépuscule dans la confidence des heures, et de l’adolescence à la

maladie sans orgueil ni colère. La pudeur de l'artiste porte en soi une force subtile, née du décalage entre l'émotion ressentie et l'intelligence de son expression ; cette force intellectuelle, qui carène l'œuvre, n'entrave pas, mais mesure l'effusion poétique qui, elle, lui accorde une durée.

Le peintre ne cherche ni la découverte ni la nouveauté, il aspire à une meilleure connaissance de lui-même et à une plus grande ouverture au monde. On a souvent parlé d'impressionnisme à son sujet (5) ; si le nuancement de la touche peut évoquer cette approche, celle-ci ne s'efforce point de capter l'instant mais bien d'évoquer un contexte. En 1953, suivant mes souvenirs, il exposa pour la première fois des tableaux ayant pour thème les dunes ; ces œuvres frappaient par l'espace offert, support qu'elles étaient à des réalités, comme à des songes, non figurés : au delà des dunes, il y avait la mer, ses navires et ses marées, au-dessus de soi, les nuages ou l'alouette. Ces toiles annonçaient les paysages ultérieurs, souvenirs ou imaginés, ouverts sur l'aube et les lointains.

Dasnoy, devenu conseiller artistique au Ministère de l'Instruction publique, devait cesser spontanément d'exposer pendant plus de vingt ans. Le fait mérite d'être souligné. Cet effacement devant une nouvelle tâche — il ne voulait pas que son œuvre pût jeter une ombre sur celle des autres qu'il avait à juger — témoigne d'une probité exceptionnelle. L'impartialité devait le conduire, mais aussi une curiosité généreuse que tous lui reconnaissent. Son action dans ce domaine fait corps avec sa vie artistique et celle d'un pays. On ne peut que le mentionner ici, comme on l'a déjà fait pour d'autres activités majeures. Élu à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique en 1967, son œuvre littéraire est couronnée en 1976 par le prix Nessim Habif.

Les honneurs ne modifient en rien le comportement de celui qui a pu écrire : « on n'est rien si on ne s'engage pas jusqu'en son tréfonds » (6) ; il demeure fidèle à cette affirmation qui

(5) P. HAESAERTS, op. cit., p. 34, et Ch. LEPLAE, Albert Dasnoy (Monographies de l'art belge), Anvers, 1952, p. 8.
explique, peut-être et à la fois, l’exigence et le doute de Dasnoy vis-à-vis de lui-même et son apparent isolement vis-à-vis des autres. Sociable mais réservé, amical sans effusion, il reste attaché à sa vie intérieure et à ses intimes. «Dans le plaisir de voir ses amis, écrit Pierre Caille, il y a le plaisir du lendemain sans amis, la journée toute à soi, comme une plage à marée basse, — ce rassurant besoin des autres apaisé » (7).

Les peintures de la maturité aspirent au dépouillement, visent le nœud des choses, le cœur de l’objet. Une figure peinte arrache l’homme à sa situation dans la société pour le placer face à son miroir intérieur, de vanité ou de tendresse, à sa place dans un temps qui lui est propre, qui est maîtrise ou angoisse. Le dépouillement n’est pas ascétisme ; un Nu ensoleillé est un fruit d’où naît une végétation colorée, rêve de ce qui fut ou d’un désir ; une Adolescente tend le creux d’une main qui offre la nacre et l’ombre d’un coquillage... « pour lui fraîcheur d’esprit et légèreté sont synonymes de peinture », précisait Charles Leplae (8).

L’esprit règne ici et la technique est seulement le moyen de le rendre sensible. Si le métier doit se plier à la nécessité de la chose à dire et à partager, l’outil se doit de rester noble. L’évolution d’Albert Dasnoy se situe dans l’accomplissement de ce rapport. En marge des courants, des lames de fond ou des embruns, l’œuvre se meut dans un temps étouffé entre la modestie du peintre et les grandes clamour, mais sa durée sans doute échappe aux modes par son intense simplicité, par sa profonde évidence. En donnant à voir, elle donne à penser.

1981

(8) Ch. Leplae, op. cit., p. 10.
ALBERT CROMMELYNCK
ET LE REGARD DES AUTRES

Le portrait suit l'homme, conserve son souvenir, se substitue à lui dans la mémoire ; il le sacralise donc, devient image et référence. Le portrait est aussi l'expression d'une civilisation, un témoin de l'histoire ; tout portrait est l'image de la société. Le passé se perpétue à travers lui. Ainsi Les Arnolfini sont-ils, quoique italiens, la réalité bourgeoise du XVᵉ siècle flamand, que le chef-d'œuvre de Van Eyck transforme en permanence de ses vertus ; ainsi L'homme à la flèche de Roger incarne-t-il la noblesse, moins celle d'une condition que de l'idée qu'un peintre trace et, formellement, affirme.

Deux approches déjà, la restitution de la présence vécue et l'évident éclat de la synthèse, deux formes aussi de la poésie. Le XVIᵉ siècle, si on se limite aux provinces belges où l'art du portrait est une constante remarquable, s'efforcerà d'unir le sentiment et le style. Le beau Portrait de femme de 1564, attribué à Adrien Thomaas Key, cerne son modèle, en précise le type, et détaille des fleurs. Mais le bouquet n'évoque-t-il pas davantage, ici, la qualité ménagère d'agencer les choses qu'une simple convention emblématique ? Le XVIIᵉ anime les chairs, l'attitude et le geste. Rubens est un velours sensuel, Van Dyck est un drapé nerveux ; la volupté de l'un résonne encore jusqu'aux saveurs de Renoir et l'élégance de l'autre ne se meurt que dans la confection d'un Lawrence.

De Navez à Evenepoel, le réalisme l'emporte, avec un grand bonheur, et la portraitomanie, qui submerge l'Occident, traduit l'individualisme bourgeois et l'avènement d'une classe triomphante, qui se crée ses galeries. Le monde contemporain voit le portrait réduire sensiblement son domaine, son champ d'action. Le portrait, souvent, n'est plus que figure, et la figure porte en elle la projection du peintre, bien plus que l'interprétation
psychologique d’un modèle. L’expressionnisme triomphe et l’artiste s’approprie le sujet. Mieux encore, si l’on compare *Innocent X* de Vélasquez et *Le Pape aux hiboux* de Bacon, il y a, non seulement, mise en cause d’un modèle, mais défiguration du passé. La citation est, en fait, tronquée, distordue, et le fantasme du peintre veut annihiler jusqu’au souvenir d’un vivant.

N’y a-t-il plus de place, aujourd’hui, pour le portrait ? L’intérêt pour ce genre est-il mort ? L’instantané, le cinéma, le temps qui passe, et ce que l’on nomme le stress, effaceraient-ils le temps de pose ? L’homme ne souhaite-t-il plus être cerné dans un état de son existence ? Et pourtant le culte de la vedette ou de l’animal politique recouvre nos murs. De Andy Warhol à une campagne électorale, que d’images consommées ! Mais, dans ces curieux ressacs de la notoriété, il reste quelques îles. Albert Crommelynck a construit sa vie sur l’une d’elles.

Le portrait doit être une méditation ou ne sera pas, ou ne sera qu’une ressemblance. Le peintre ne peut donc se limiter au savoir-faire ou au seul don inné de saisir une expression. Il faut une intelligence des êtres et des choses. Crommelynck est un homme de culture, la fréquentation des écrivains — son frère n’est-il pas l’auteur de *Tripes d’Or* et du *Cocu Magnifique*, n’a-t-il pas illustré Odilon-Jean Périer ? — la familiarité du théâtre où il brosse des décors, crée des costumes, observe les acteurs qui sont des visages et, qui plus est, des êtres multifaces, tout cela qui est sa vie, dès sa jeunesse, aiguise et enrichit son observation.

De mère française et de père flamand, il porte en lui la réalité belge et sa richesse ; formé chez Constant Montald, il y trouve peut-être le sens de l’élément emblématique, qui situe ou accompagne le modèle. Mais il vivra également à Paris et à Florence, où la réflexion et le style tempèrent l’habileté du crayon et la sensualité du langage pictural, où le vivant et le musée le plongent dans la familiarité du visage et de l’histoire. En Angleterre aussi, où il séjourne longtemps, l’*homo britannicus* lui enseigne sans doute son apparente réserve. Et, si des noms viennent à l’esprit, de Carpaccio à Dürer, de Holbein à Bronzino, il n’y a pas d’affinités d’école, il y a des rapports de qualité, des résonances, telles par exemple, dans la distance, la tension d’un Van der Goes, comme, au proche, la spiritualité expressive d’un Gustave Van de Woestyne.
Il y a une infinité de visages qui reflètent ou dissimulent une diversité de caractères. Le portraitiste choisit-il son modèle ? Parfois, et, alors, au départ d’une morphologie qui retient son attention, sur base d’une psychologie à y inscrire, le peintre interprète la nature qu’il dévoile, déchiffre, accentue ou révèle, transmutant ainsi une donnée multiple en œuvre d’art, en objet unique. « Je devine, disait Baudelaire, tous les efforts de l’artiste, qui a dû voir d’abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait » (1). Albert Crommelynck en a conscience, lui qui recherche un réel au delà des apparences, l’esprit en deça de l’épiderme.


serait le plus apte à les synthétiser tous» (2), confie l'artiste en parlant de l'élaboration du Portrait du Roi (1972), composition en bleus et ors, où l'effigie du Souverain cristallise l'espace, centre les éléments (siège ou trône, buste de l'ancêtre et légitimité, colonne ou pouvoir, luminaire ou clarté), régit l'architecture, dans sa perspective scandée de cinq courbes et droites, que reflète un miroir. La proportion et les rapports gouvernent et assurent à l'œuvre la dignité du sujet qu'elle porte (fig. 63).

L'art du portrait n'est pas que la figuration d'un être. Selon la préoccupation du peintre, selon sa nécessité, le portrait peut vouloir l'expression d'un individu, l'incarnation d'un état, l'évocation d'une personnalité. À chaque étape, cependant, l'artiste se heurte au réel et à ses pièges. Albert Crommelynck en a fait l'apprentissage dans ses autoportraits. Il ne s'agit pas de complaisance, mais de recherches. Tout d'abord «pour saisir autrui, il faut se mesurer soi-même», ai-je écrit ailleurs (3).

Dès sa tendre adolescence, et jusqu'à ce jour, le peintre se penche sur lui-même, Narcisse vers son double, non point pour se charmer, mais pour sonder les reflets du miroir, en percuter le tain et faire résonner un réel foncier. «Une intelligence de la réalité, non seulement fidèle aux apparences mais avant tout volontaire à les réduire à l'essentiel... » (4).

Si les apparences sont l'inventaire du possible, la vérité d'un portrait implique un choix, et ce qui est vrai pour le Double autoportrait (1968), par exemple, je le crois lié à l'authenticité de l'œuvre même. Cette toile s'inscrit, avec une autorité contemporaine, dans la tradition des œuvres méditatives ; d'autres, et parmi les plus belles, sont dotées d'une sorte d'aura surréelle ou magique — les mots valent ce qu'ils valent, et trompent souvent ! —. Le tableau se charge alors d'une présence à la fois dérangeante et fascinante (pour en situer l'esprit, je songe au Portrait de l'artiste, de sa femme et de son fils), présence qui propose un travail non plus éloquent mais habité. «Il n'est plus

---

(4) Ibid., p. 90.
Fig. 63. Albert Crommelynck, *Portrait de S.M. le roi Baudouin* (1972). Huile sur toile. Bruxelles. Académie royale de Belgique. (Photo Duliére, Bruxelles.)
épars, il est devenu un », note justement Roger Bodart lorsqu’il parle d’un modèle « qui sort de l’atelier » (5). Albert Crommelynck a résumé ainsi bien des visages et, au-delà des traits physionomiques, précisé bien des natures (fig. 64).

Ne pourrait-on pas prétendre, en parodiant Cézanne, qu’il faut traiter le portrait par le regard, l’écriture et la synthèse ? Non pas une formule ici, mais peut-être une leçon, car Crommelynck avoue : « En ce qui concerne l’élaboration d’une œuvre picturale, je crois à l’intuition plutôt qu’au raisonnement. Le peintre pense avec son œil en formes et en couleurs. C’est par le langage visuel qu’il s’exprime » (6).

La forme, chez lui, répond à l’exigence du regard qui la cerne. La ligne est serrée, tendue, sans reprise, ni bavure. Parfois, elle trace au scalpel, parfois elle s’enchaîne d’elle-même et son plaisir l’entraîne à se jouer des tours. Si l’on suit le graphisme qui définit La Femme de l’artiste (1961), on songe à la poésie qu’André Lhote découvre « dans la pureté de la ligne abstraite, dans son développement mélodieux et dans la bizarrerie des silhouettes [...] sur le fond dont elle se détache » (7). Que dire aussi de maints dessins guidés par un esprit semblable, où le trait conquiert l’essentiel et l’accident révélateur.

La couleur, quant à elle, est modulation ou affirmation. Elle agit en nuance, soutient, effacée mais efficace, quelquefois proche d’un camais dans le Portrait de l’artiste, de sa femme et de son fils (1929) ou le Double autoportrait ; elle occupe, par contre, un fond sonore dans l’Autoportrait (1940), se fait espace dense chez Ludo van Bogaert (1963), ou travaille par vivacité de plans qui définissent un puissant jeu chromatique.

Nulle recette donc, l’artiste reste libre du choix des armes, sans jamais, néanmoins, se renier lui-même. Tels sont quelques moyens du peintre, tels sont les arguments du portraitiste ; mais les tableaux qui en résultent sont, et restent, avant tout, des formes et des couleurs volontairement agencées. « Ressemblance déduite, disait Paul Valéry en parlant de son buste par Renée Vautier, cette œuvre est œuvre d’art, si quelques-uns, dont le

(6) A. CRommelynck, op. cit., p. 25.
(7) A. LHOTE, Traité de la Figure. Paris, 1950, p. 98.
Fig. 64. Albert Crommelynck, *Portrait de l'artiste, de sa femme et de son fils* (1929). Huile sur papier. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
regard distraITEMent l’effleure, s’arrêtent; et si ce regard même se transforme, s’appuie sur son objet, s’y attarde, interroge l’ouvrage et rêve le travail» (8). Les portraits d’Albert Crommelynck, où tant de regards se sont croisés, sont également devenus le support de nos yeux qui voyagent.

Telle est cette île dont je parlais, il en est d’autres à l’archipel du portrait, Albert Dasnoy, Gaston Bertrand, pour n’en citer que deux, mais celles-ci se partagent en différents domaines. Celui de Crommelynck est unique; seuls ses semblables ont accès à l’atelier et son jardin luit de lumineuses corolles et de feuilles aux nervures vivantes.

1985

JEAN RANSY
ET LE PAYSAGE D'AILLEURS

L’irréalisme ne serait-il pas l’au-delà des apparences ou, mieux encore, ce qui fait vibrer celles-ci, jusqu’à ce qu’elles prennent le visage de notre profond désir ? La poésie comme la peinture offre à l’imagination de tels miroirs, agencés en abîme, mystérieux ou romantiques, biseautés de symboles ou de surréalité, toujours hors champ du raisonnable. Les manifestations de ce courant sont diverses et forcément subjectives. Elles habitent l’Apocalypse et Maldoror, Elsheimer ou Burne-Jones, le Cantique des Cantiques et Saint-John Perse, l’eau-forte d’Hercules Seghers ou les oiseaux de Max Ernst, mais les signes ne sont perçus que par un regard accordé, que le coup de foudre enchaîne, qu’une complicité secrète éclaire. Les rencontres, lorsqu’elles ont lieu, impliquent l’ouverture, un accès qui n’est pas une explication mais la récompense d’une attente ou d’un souvenir qui, soudaine ou progressive, révèle à l’œuvre son spectateur et réciproquement.

Le propos du peintre, comme du poète, est-il autre chose qu’une proposition ? Engagement certes de l’artiste dans les arcanes d’un vécu et d’un idéal personnel, la conséquence manquerait de perspective et d’appel si l’œuvre en était seulement la volonté démonstrative. L’argument ne peut clore la résonance, il doit être le battant, grave ou qui tinte, le métronome peut-être d’un langage dont le sens est chargé de variantes, selon le moment et la qualité du regard. L’eau dormante est un leurre, un cristal offre les facettes du hasard et de la géométrie.

Jean Ransy appartient à cette lignée qui, de Jérôme Bosch à Paul Delvaux, a donné un visage particulier à l’imaginaire qui n’est pas celui d’une totale dérive mais d’un cheminement concerté, hors frontière du quotidien. Par la volontaire précision d’un métier, le peintre aiguise son vocabulaire et investit en même temps, grâce à celui-ci, les paysages spirituels qui char-
pentent son monde intérieur. Cet univers est riche de découvertes et de références ; le sensible et l'occulte se partagent la scène, et si, apparentement, les œuvres semblent comme arrêtées dans le temps, comme surprises dans un sommeil d'éternité, elles sont ou furent le siège de tensions et de divergences.

La tentation de l'espace italien s'oppose à la forêt des symboles germaniques, et l'œuvre de Ransy se situe, telle *La Mélancolie* de Dürer, à la croisée des conquêtes et des errances, entre le songe souverain et la matérialité essentielle de l'objet. Valéry disait : « C'est dans le rêve que se voit le mieux l'importance capitale du significatif. Là rien ne peut être négligé ». Jean Ransy y souscrirait sans nul doute, car son œuvre est celle de ces lieux à la fois secrets et évidents, où la charge du non-dit gonfle les apparences de l'image.
CHAPELAIN-MIDY,
UN BONHEUR D'ÊTRE

Lorsqu’une œuvre affirme et démontre, sans désemparer depuis un demi-siècle peut-être, la maturité et la richesse d’un tempérament, faut-il s’interroger encore sur le sens d’un travail ou questionner la modernité d’une démarche ? La critique contemporaine se perd souvent, et savamment, dans ses propres dédales, invoque, avec nostalgie, des engagements qu’elle n’a guère su chanter en leur temps, et qui ne sont plus que combats d’arrière-garde. Des créateurs occupent leur espace et leur époque malgré les ukases, les mouvements et les manifestes. Il y a des révolutions en art, heureusement, et chaque être sensible se doit d’en tenir compte, mais une esthétique de la rupture ne sera jamais qu’une autre convention. L’artiste a choisi, non sans péril, en marge des invectives. Tel est Chapelain-Midy.

L’œuvre, au niveau de l’image, se veut fidèle, et doublement, à la poésie du réel et à la figuration de l’imaginaire. Point d’histoire ou d’anecdote, pour autant, mais une vision que domine l’esprit, une saisie de l’espace pictural par un regard qui réfléchit, au propre et au figuré, l’échange de ce qu’il reçoit et de ce qu’il donne, de ce qu’il sait et de ce qu’il cherche. Un tableau de Chapelain-Midy est souvent le fruit merveilleux de l’héritage et du vécu. Il s’inscrit dans la haute tradition du classicisme français, de Poussin à Matisse, de Lorrain à Marquet, de Oudry, de Chardin, de Corot, à l’intimisme composé de Vuillard, au cubisme de Braque, et non de Picasso, aux féminités de Bonnard. Car — et il faut bien s’entendre — le classicisme est aussi un état d’âme et non un carcan de règles. Savoir ce que l’on fait, vouloir ce que l’on sent, tel est l’empire dont il faut maîtriser le langage, les moindres intonations, les infinies nuances ; équilibre du dire et de la chose à dire qui délivre, alors, une densité d’expression.

Chapelain-Midy, en écrivain, précise : « Toute œuvre vérita-
ble est\textit{ pleine} et faite de ce dont nous sommes faits. Elle est, comme nous, épiderme et volume. La surface, c'est le peintre, l'intérieur, c'est l'artiste». Doit-on s'étonner, dès lors, du sens solaire de ses paysages, marines et femmes ? Ses natures mortes aux multiples charnières, plastiques ou signifiantes, sont-elles inattendues ? L'une d'entre elles se nommera \textit{Dialogue d'objets}; ce titre, cette connivence des choses, fait pénétrer tout naturellement dans l'autre versant de l'œuvre.

Derrière le bonheur de la composition, la végétation des couleurs, les accords formels, derrière une disposition de signes familiers, coquillages, fruits, oiseaux... s'ouvrent des fenêtres sur la jeunesse d'un ciel ou l'émoi d'une nuit. Derrière un agencement de plans, une porte offre une autre perspective. Derrière une nudité, somptueusement charnelle, un miroir reflète le regard d'un visage. Mais y a-t-il ici et ailleurs ? N'est-ce pas tout simplement l'œuvre qui appelle et le spectateur qui répond, qui participe à ce dialogue d'objets, hors du quotidien sans doute, mais dans la vie ?

Les tableaux de Chapelain-Midy sont des réalités, parfois étranges, sans cesse habitées d'éléments qui deviennent présence, de voyageurs insolites, de mains tendues, de corps merveilleux et de linges qui en gardent les formes, de passages et de miroirs, de songes, de vanités, de lointains ou d'inquiétude. La surface de toutes ces choses est toujours saisissante par le dessin et les couleurs — ô combien diverses, toniques ou modulées — qui les font naître, par l'orchestration qui régit leur existence. Une œuvre de Chapelain-Midy est, de ce fait, identifiable, mais l'œuvre n'est pas uniforme. Dans ses métamorphoses, dans les étapes du devenir, dans les chapitres de son moi, règne une grande unité du voir, du savoir et du faire qui laisse à chaque expression, cependant, sa propre résonance, ses promesses d'aube ou de mystère.

1986
JO DELAHAUT
ET LA MAÎTRISE D’UN LANGAGE

L’abstraction est sans doute une des plus nobles conquêtes de l’art, elle est peut-être, la démarche extrême de l’aventure spirituelle, non pour autant, ou de manière exclusive, métaphysique ou prophétique, mais pleinement humaine. Elle eut ses pionniers et ses théoriciens, Kandinsky ou Mondrian, Malevitch ou Delaunay ; elle eut ses exégètes, ses défenseurs, de Michel Seuphor à Michel Ragon ; elle possède surtout la densité, la richesse, la diversité de ses créateurs. Elle connaît, bien sûr, ses conventions et son académisme, tout comme elle affirme la découverte et l’invention. Elle est chose vivante. L’abstraction est un cheminement, un voyage par le regard de l’esprit et l’intuition des sens, avec les relais nécessaires, les étapes offertes à la méditation, à la joie, à la tension, au questionnement, à l’inquiétude. Elle n’est pas un passage, un moment, une mode ; elle est une manière de sentir, une forme d’expression, elle a son passé, son présent — soixante-dix ans déjà de bons et loyaux services —, elle a son avenir tant que l’homme ne bâillonnnera pas la liberté de son propre langage.

Une définition ? « Une peinture doit être appelée abstraite lorsque nous ne pouvons rien reconnaître en elle de la réalité objective qui constitue le milieu normal de notre vie », propose Seuphor, « dès lors que nous sommes obligés, par l’absence de toute autre réalité sensible, de l’envisager en tant que peinture en soi, de la juger en vertu de valeurs extrinsèques à toute représentation ou tout rappel de représentation » (1). La formule est satisfaisante ; comme toute définition, elle cerne son objectif, mais reste silencieuse sur la genèse et l’écho. Le rejet de l’objet naturaliste fut un acte sain, comme celui qui consiste à faire, au

printemps, le grand nettoyage ; en art, il s'agissait de porter le regard ailleurs, non plus à fixer le sujet à reproduire ou à exprimer, mais à prendre comme objet le tableau lui-même, qui devient à la fois le siège et le sujet de la réflexion plastique. Ce parti pris était moins une révolution que la conséquence naturelle d'une évolution artistique, de l'Impressionnisme d'un Monet aux Fauves et au Cubisme. On conçoit, dès lors, qu'il y ait eu, pour certains, divergence entre les termes abstrait, concret ou non-figuratif, le fait plastique étant, d'une part, chose tout aussi concrète que tout sujet classique, et le terme abstrait, d'autre part, impliquant davantage la notion de démarche que celle d'accomplissement. Mais les mots valent ce que les hommes leur apportent et l'usage qu'ils en font, l'art abstrait est lourd d'existence et de messages.

Où situer Jo Delahaut ? Dans la seconde génération de l'Abstrait qui, vers 1945, au lendemain de la guerre, ressent la nécessité d'un langage nouveau et universel. Liégeois de naissance, universitaire de formation — une thèse sur le Néo-classicisme n'est pas qu'un accident de parcours — professeur de dessin à Bruxelles, il peint depuis 1940 des œuvres figuratives, marquées par le Fauvisme ; l'évolution est rapide qui affirme une volonté de structure. Le cerne qui délimite alors les formes — Mélancolie (1945) ou Printemps (1946) — cherche à les ancrer dans la surface de la toile. Mais la frontière du figuratif, par ailleurs, est déjà franchie, en témoignent les illustrations en noir et blanc pour Les Nègres de Lorca (1945) ou encore Composition, une toile de 1946. Delahaut participe aux activités de La Jeune Peinture Belge avec Bertrand, Bonnet, Cox, Mendelson, Van Lint ou Lismonde et fut « le seul abstrait à l'exposition de 1947 » (2). La même année, il prend part au Salon des Réalités Nouvelles à Paris, haut-lieu qui, jusqu'en 1956, se voue « à rassembler les artistes non figuratifs » (3) et l'on peut lire, dans le volume publié à cette occasion, une définition percutante du peintre

(2) Ph. Mertens, La Jeune Peinture belge, Bruxelles, 1975, p. 139.
(3) A. Fredo Sidès, Avant Propos, in : Réalités Nouvelles, no 1, Paris, 1947, p. 1. Le Président-Fondateur du Salon souligne le souci de contribuer « à l'éclosion et au développement de cet art, qui compte déjà trente années d'efforts, de recherches et de sacrifices de la part des aînés, et qui, désormais, a pour lui la foi d'une jeunesse enthousiaste ».
Auguste Herbin : « La peinture exprime l’étendue en deux dimensions, les limites courbes et droites de cette étendue, le rapport réciproque de chaque partie avec le tout et la coordination de la couleur avec tous ces éléments » (4). C’était là un ton qui devait éveiller l’attention de Jo Delahaut et qui, sans doute, ne cessera de lui plaire.


Espace neuf date de 1960, Plénitude aussi, et une autre démarche paraît s’instaurer. L’imposition du signe serait peut-être l’intitulé de ce chapitre, non que le signe ne préexiste chez l’artiste, mais il acquiert une ampleur et une tension nouvelles ;

(5) J. Delahaut, Définitions d’une peinture, Louvain-la-Neuve, 1979, pp. 21, 24, 52.
par sa couleur comme par sa forme, par sa forme-couleur, il se prolonge par delà la surface et provoque l'espace au double sens du terme, il est générateur d'énergie. Sans se référer à ces œuvres en particulier, Jo Delahaut n'écrira pas : « Les signes, les couleurs, les rythmes et leurs combinaisons infinies sont des moyens qui touchent mystérieusement les ressorts inexpliqués de la conscience, pour provoquer certaines déflagrations des facultés intellectuelles, pour atteindre en profondeur les stimuli de l'esprit » (7). L'œuvre n'est donc pas que support, elle est force agissante et peut exercer, par conséquent, un effet physique. L'intérêt que le peintre manifeste aux objets d'art dit primitif ne peut donc surprendre et la sensibilité qu'il leur témoigne trouve en réponse l'intensité de sa propre expression.

Jo Delahaut est en parfait accord avec le temps et l'espace, l'espace ouvert et les temps forts d'un univers où l'essentiel a visage d'homme. Mais encore... quels sont ses liens et ceux de son art dans le contexte contemporain, quelle est sa place parmi ses pairs ? Honnête question d'historien s'il en est. En Belgique, il fut donc le premier de sa génération à peindre de la sorte, il fut aussi l'un des artisans, en 1954, de la redécouverte des « Premiers abstraits », les Servranckx ou les Peeters, fondait en 1952, avec Plomteux, Bury, Carray, Saverys, Burssens et Milo, le groupe Art abstrait et sera le seul des vivants, en dehors de Pol Bury, à y rester fidèle. Dès 1947 d'autres parallèles peuvent être tracés, cette fois au plan international, et Jean Séaux a démontré « qu'il était à ce moment plus avancé déjà dans la voie de l'abstraction pure que ne l'étaient alors Dewasne et Vasarely » (8). De même peut-on, pour les années soixante, traverser l'Atlantique et nouer des rapports avec le courant Hard Edge ou le Minimal Art, avec les Kelly, Stella ou Newman. Si ce sont là des points d'histoire, l'art n'est pas une course et la peinture contemporaine n'a que trop vécu des fausses gloires de la nouveauté. Les vrais créateurs ne se situent que vis-à-vis d'eux-mêmes, non qu'ils habitent un nirvâna, mais on ne peut les réduire sans les blesser. Les affinités, l'air du temps, les recherches communes existent certes, « essentielle » disait cependant

(7) J. Delahaut, op. cit., p. 50.
Malevitch, « est la sensibilité en elle-même, indépendamment de l'entourage dans lequel elle a pris vie » (9).

À la fin des années soixante, le signe réintègre en quelque sorte la surface et s'y fractionne. Commence une période que l'on pourrait appeler les partages surface-signe. Ces rapports sont d'abord marqués d'une certaine violence ; les formes, souvent en unalit peint, se juxtaposent à joints vifs, puis se subdivisent en un assemblage dru d'éléments. La tension redevient interne à l'œuvre et s'affirme par compression des fragments intensément colorés, de la profondeur des bleus à l'éclat des rouges. Les joints, quant à eux, prennent une valeur de ligne et se trouvent une vertu de scansion. Les œuvres se nomment, fréquemment et simplement, Couleur ou Rythme. Le ton ne tarde pas à chercher l'équilibre, et la surface se répartit en zones, quelquefois égales, qu'un chromatisme anime, module et apparemment modifie. Le tracé de la ligne reprend sa place dans le concert du plan ; des droites pourront tramer de blanc telle partie de la toile, alors qu'un arc de cercle viendra en charger une autre de sa tension indéfinissable.

Ainsi peut-on, par le survol, tenter de suivre la route des peintures, en omettant, du fait même, non point les accès de traverse, mais les cheminement parallèles. Si l'œuvre se veut tracée à l'image des grandes voies de communication — « J'aime les autoroutes. Rubans tendus à travers l'étendue » (10), confie Delahaut — celles-ci se trouvent parfois surplombées par de puissants talus ou sont nourries, par des bretelles, d'un trafic proche qui, tout à coup, féconde ou rend plus dense. Les reliefs monochromes en bois laqué blanc, des années 1960-1963, sont comme les contrepoints des grands soleils rouges de la même époque. Ce que ces derniers affirment par l'effet vibratoire des pigments, la blancheur des autres le capte dans le retrait des plans circulaires. Les jeux de l'ombre et le reflet des nuances ambiantes élisent domicile dans l'agencement des retraits et des saillies ; et leur statisme cesse d'exister sous le regard de celui qui passe. Présence et absence se répondent, évidence et mystère

se complètent ; mais une même épaisseur de vie, en expansion ou en rétraction, se révèle agissante.

Des formes métalliques, tridimensionnelles et mobiles, sortes de girouettes, créent, quand à elles, l’impression d’un déroulement temporel du plan dans l’espace. On ne peut parler de sculpture au sens traditionnel du terme, mais de mouvements colorés qui font et défont leurs volumes. Cette recherche permet de mieux comprendre que l’œuvre, chez Jo Delahaut, n’est jamais un point de focalisation, elle est un espace toujours ouvert, multidimensionnel, pluriel par ses rythmes, ses éléments, ses accords. De même, certaines découpes d’aluminium, peintes dans un ton uniforme et brillant, sont à la fois un signe qui irradie et un miroir qui piège les reflets ; elles adhèrent au plan du mur mais en même temps le mobilisent.

L’œuvre participe, elle peut être la respiration d’un mur ou le vêtement d’une reliure ; pour Delahaut il n’y a pas, a priori, d’art majeur ou mineur. Lorsqu’il intègre une céramique décorative dans une station de métro (11), il n’exécute pas une œuvre en soi, indépendante, mais pose un acte social qui, par son rythme et ses couleurs, tient compte du mouvement de la rame et de l’humeur des passagers. Il accorde une attention tout aussi positive à un travail de sérigraphie, car la multiplication possible de l’œuvre doit être source d’enrichissement pour un plus grand nombre. Le manifeste du Spatialisme, dont il fut le co-signataire avec Bury, Elno et Séaux, ne précisait-il pas : « L’unicité de l’œuvre est un préjugé qu’il faut abandonner, de manière à faire disparaître toutes les spéculations arbitraires qui en font une jouissance réservée à une classe minoritaire de la société » (12) ? Ceci ne répond pas à une simple attitude politique ou sociale mais à une générosité foncière qui le verra rehausser, avec la même joie, le poème d’un ami pour leur seul plaisir partagé.

Parmi d’autres principes, le manifeste de 1954 affirmait aussi : « Le spatialisme est une construction concertée de formes et de couleurs qui tend à donner à celles-ci une vie et une poésie

Et l’on songe à ces grands poteaux rectangulaires, de bois ou de métal, multicolores, gorgés, saturés, ivres en apparence, mais parfaitement rigoureux et droits, affirmant leur joie d’exister en tous lieux de choix ou de hasard. Sont-ils les parents en poésie d’une sculpture de Arp destinée « à être perdue dans la forêt » (14)? Carrés magiques aussi, à leur manière, les cadres polychromes cernant la toile blanche, fenêtres du présent parfois signées de traits nocturnes.

Tout cela, et bien d’autres choses, les amis, des lectures, l’ouverture aux jeunes, des enseignements, des textes, la nourriture du quotidien, des aphorismes heureux, mènent à l’aujourd’hui. Jo Delahaut a gagné, dans sa peinture, l’étape du dialogue de la surface et de la ligne. Il investit un domaine serein fait de partition, dans le sens peut-être où il faut entendre les Partitas de Bach, un domaine où les choses se répartissent, mais aussi se lient, s’enchaînent, tout en laissant à chacun sa liberté mélodique. De vastes surfaces monochromes, à la fois intenses et réservées, présentes et discrètes, se voient partagées avec une sensible rigueur, et ce langage pleinement conquis connaît alors un autre discours, celui de la ligne qui, à travers les surfaces composées, écrit son message, note son chant, poursuit son chemin. Le rapport concerté, établi entre le ton de base qui définit le plan et le tracé clair qui le fait vibrer, abolit les limites et fera vivre tout mur, toute architecture, par le dialogue qu’il instaure (fig. 66). Et Jo Delahaut peut ajouter : « C’est un lieu où tout ce qui n’est pas nécessaire est superfétatoire, où chaque signe si minime soit-il a valeur de révélation. De là, cette rare économie qui s’en tient à un choix sans ambigüité, fuyant l’équivoque jusqu’à l’évidence. Ce n’est pas un effort, ni un effet de style, c’est l’essence même des thèmes dévoilés. La clarté et la précision du télégramme » (15).

Le télégramme ne se réduit cependant pas aux seuls termes du message. Il charrie secrètement, dans les blancs qui séparent les mots, le souvenir de ceux qui furent biffés, il cache, derrière sa ponctuation volontaire, les élisions du sentiment, il contient toute la charge de l’urgence, la tension de l’au-delà des signes,

(13) Ibid.
(14) Titre d’une œuvre de Arp datant de 1932.
(15) J. DELAHAUT, op. cit., p. 54.
Fig. 66. Jo Delahaut. Archétype n° 2 (1980). Huile sur toile.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright ACL, Bruxelles.)
les espoirs de son origine, la diversité de l’écoute, l’appréhension
de son possible déchaînement. D’ailleurs le sens d’un mot sur la
page varie comme la forme du nuage dans le ciel. Cette peinture
sans ride porte l’expérience du cœur et du large, cette démarche
écarte les rideaux d’un monde intérieur, cette œuvre porte le
silence, l’évidence, mais aussi les départs.

1982
SIGNES D'AMITIÉ

Si l'on sait que la sérigraphie trouve son origine dans la signalisation militaire, si l'on sait, par ailleurs, que les pochoirs chinois intégraient des cheveux de femmes, est-il surprenant que Jo Delahaut ait gardé de ces sources la clarté et le mystère, la percussion et la poésie ?

Il s'agit donc d'un moyen de reproduction, comme la lithographie ou la taille douce, d'une technique dont l'usage est multiple, mais qui se prête aussi à traduire une émotion, à transmettre un message. Elle est au service de la création, si la volonté de celui qui s'en sert est telle. « Ici, comme pour toutes les œuvres d'art, précise Delahaut, ce qui compte avant tout, c'est l'esprit qui s'y manifeste, ce qui y est dit, la profondeur ou la véracité des propos ».

L'artiste a choisi, et depuis longtemps, une voie faite d'exigence et de force ; fuyant la facilité et la ressemblance, il entraîne le spectateur, qu'il veut son confident, dans un réseau de traits, dans la chance d'une courbe, dans les grands champs de la couleur. Il lui propose les signes de la méditation. Pour certains, l'art abstrait est encore une énigme. Fidèles aux habitudes, ils ne savent pas que l'art est fait pour troubler comme toutes les choses belles en soi, les nuages, un soleil au couchant, le bourgeon qui s'ouvre, une vague qui se brise, la petite musique du cœur, un corps qui s'étire.

Voir ce qui est offert, rêver sur un propos, découvrir une forme nouvelle qui n'est pas une pomme ou un oiseau, surprendre le rapport de deux tons que le quotidien ignore, tout cela est aussi vrai que les trésors d'un voyage lointain, tout aussi fascinant que le non-connu auquel chacun, un jour ou l'autre, aspire. Et le plus étonnant, pour autant que l'on soit disponible, est que ces choses ne sont, ni le fait du diable, ni d'un miracle, mais celui de l'art, c'est-à-dire de l'homme.

Inventions du peintre qui, sans référence à la réalité, établit
Fig. 67. Jo Delahaut. Sérigraphie (19X4). (Photo L. Schrobiltgen. Bruxelles.)
un dialogue entre des couleurs, librement choisies pour leurs affinités ou leurs contrastes, et dont l’artiste enrichit les rapports par le dialogue des formes, les variations d’intensité, d’interaction, voire de superposition. Certaines œuvres créent l’échange en exhaussant une couleur, qui devient signe agissant, et qu’un ton complémentaire supporte, d’autres accordent à la couleur les pleins pouvoirs, la dynamisent et la font rayonner bien au-delà des marges, quelques-unes proposent un espace blanc articulé de lignes avec, en appendice, une gamme de tons offerte à l'imagination de chacun (fig. 67).

Les sérigraphies de Jo Delahaut, parallèles à sa démarche de peintre, en sont un double complément. Il y poursuit dans un autre format, avec des papiers de différentes textures, sa conquête forme-couleur, espace-densité ; il donne aussi, par cette technique, l’accès d’un monde original à un plus grand nombre d’hommes et de femmes. Il rend sociale la relation privilégiée de l’artiste et de l’amateur. Multiplication des signes, plages sans cesse découvertes et à découvrir, il y a là une grande joie de vivre.
Il y a quelques mois, suivant l'itinéraire que l'artiste propose, je notais en écho d'une étape nouvelle ('): « Une œuvre d'art ne cesse de bouger, dans le temps et son rapport à d'autres. La création s'oppose à l'immobile. Le peintre qui s'arrête, ou celui qui se rédite, cesse d'être ou ne demeure que par un autrefois. Tel n'est pas Jo Delahaut. Récemment encore, son parcours l'avait conduit aux confins de la toile blanche, traversée de quelques traits sombres qui en réglaient l'espace. Austères ou tragiques, selon nos humeurs, seuls le rythme et la proportion des surfaces ancreraient ces plages au vécu. La méditation, où tout s'efface, ne fut pas cependant l'étape à venir. On aurait pu s'en douter. La ligne droite ou courbe, qui imposait jadis les règnes chromatiques, avait fait place à une croissance plus végétale. La franche trajectoire cédait le pas au cheminement des tiges. Plus vibrée, d'intensité variable, y avait-il hésitation, fatigue ? La route posait-elle alors problème ? Fallait-il trouver, dans ce langage ému, l'écho d'une question existentielle ? Peut-être, car l'œuvre n'échappe heureusement pas à l'homme et les saisons de celui-ci sont davantage visibles dans l'art abstrait que derrière les décors du paysage et des objets ».

« Mais ceci est une autre histoire. Ce qui est merveilleux, en l'occurrence, c'est la nouvelle emprise de la couleur. Elle se fait forme sur la blancheur tramée et investit, dynamise, rayonne. Elle ne submerge pas, elle est concertante, mouvement à trois voix : le support, les traces et la forme. La toile, le trait, la couleur dialoguent, se croisent, livrent passage ou prennent leur priorité, ont une existence et une fonction propres, mais toujours en étroite correspondance, comme les éléments constitutifs d'un orgaisme où la vie est le nécessaire accomplissement, où la vie est le tableau. Il y a là comme une jeunesse active. Ainsi une œuvre d'art ne cesse-

---

t-elle de bouger, elle peut même remonter le cours de notre temps.

Aujourd'hui, me vient en mémoire ce vers de Paul Valéry : « Qui vibre, vole, et qui ne vole pas ». Ce n'est pas au problème que pose Zénon, le « cruel », que je songe, mais à celui de l'humain, de ce merveilleux et imparfait ensemble, travaillé de pulsions et d'attente, de labeur et de génie, et qui, au mieux de sa forme, au meilleur de son climat, peut aboutir et devenir. L'œuvre est cette tension qui vibre, cette ambiguïté fondamentale de la création qui vole et ne vole pas. Là, réside le destin de l'artiste : pour que l'œuvre soit, il lui faut cette vie incluse et toujours potentielle, que quelque chose circule, quel qu'en soit le nom. Peu importe en effet, mais il est exclu que ce don prenne trop d'évidence. On ne doit ni le saisir ni le nommer. Il se doit disponible et caché. Si on le définit, il cesse d'être. Sa présence, son action, son affleurement ne sont pas continus ; il s'agit non d'un état, mais d'un pouvoir, dont la transparence et la densité sont infiniment variables. Aléatoire, ambiguë, l'œuvre d'art vit de ces conditions, quelles que soient les apparences de sa réalité (fig. 68).

Parler d'ambiguïté chez Jo Delahaut, devant une œuvre si claire, semble incongru. Or une œuvre, on le sait, n'est pas une formule ; elle ne peut l'être sous peine de se figer, d'être répétée, par conséquent, de se vider. S'agirait-il donc d'une fausse clarté ? Non, peut-être de clartés multiples. L'œuvre du peintre frappe, grâce au recul que l'on peut en prendre déjà, par la permanence de son élancement, d'une part, et de l'esprit de recherche qui l'anime, de l'autre ; tant par la hauteur conquise et la solidité acquise que par la mobilité d'appréhension et l'ouverture à la vitalité. L'image de l'arbre est, certes, facile, mais elle fonctionne parfaitemment, comme tout élément fondamental : le tronc par sa nette présence, que confirme la structure annelée de son bois, la ramifications et son feuillage en perpétuelle écout et réponse.

Sans dresser ici un historique, mais dès que l'option non figurative fut prise, dès que l'abstraction devint radicale, vers 1946, tout le trajet inscrit sa conquête et sa recherche suivant une induction sensible et logique. Des jeux sériels donnent, au départ, l'assise rythmique et s'ils ne tardent pas à déboucher, le territoire étant conquis, sur une loi de signes majeurs, les sonorités ne s'étouffent pas pour autant. Elles peuvent s'amplifier, au contraire, et atteindre, en 1975, un registre métropolitain ! Rythme, ligne, forme,
couleur, en tout sens conjugués ; mais aussi plage, aire, espace, mais aussi trace, relief, écriture, qui, à nouveau s’associent, se partagent, s’accroissent. Main fermée, main ouverte, accueil, étreinte, un sentiment d’inquiétude, un sentiment, eh oui, de bonheur, comme chez Matisse ; mais, entre ces pôles, toute la gamme des jours, non point des hésitations, mais des échos, des correspondances, toutes les ressources d’un chemin.

Et le parcours est celui d’une grande exigence et d’une tendresse en partage. Partage du trait et de la couleur, « un trait de crayon et tout l’homme se dévoile » déclare l’artiste (1), une couleur et l’individu devient résonance, pourrait-on lui répondre. Et le dialogue est là, entre l’œuvre et son ressourcement. Sans doute, dira-t-on, et quelqu’un d’ajouter, l’œil docte et complice : « moins c’est plus ». Et la dérive s’ancre, le rêve éclate, la liberté se fige, Monsieur Bartholdi se dresse, éclairant de savoir. Voici l’étiquette rassurante ! Jo Delahaut reconnaît certes au Minimal art, qu’il rencontra en Amérique, une réelle importance, mais après en avoir déjà fait l’expérience lui-même. L’air du temps oxygène toujours, si le regard est ouvert ; aucune œuvre originale, cependant, ne se réduit à une définition d’école.

Delahaut ne pratique en rien le dogmatisme et refuse tout asservissement. Barnett Newman retient son attention, au même titre que Mondrian ou Herbin, pour d’autres raisons et à d’autres instants, et pour autant qu’ils se prêtent à une étape, ou à un angle, de sa recherche personnelle. Jo Delahaut ne s’accorde, en fait, qu’à la seule mobilité de son propre parcours. Celui-ci est riche d’apports, de conquêtes, d’incidences, espaces couverts, fragmentés, délimités, zones denses ou épurées, traits tendus ou accordés, dialogues du cadre et de sa toile, du mur et d’un poteau multicolore, d’un livre et de sa reliure... Cette trajectoire, dont le tracé, à ce jour, s’affirme présent et si vrai, inscrit sa ligne dans le sable du désert, la neige des pôles, le profond des mers et le labour d’ici-bas, poursuivant peut-être cet Exemple que propose Kenneth White :

« Comme un mince filon de quartz dans le grès qui a derrière lui toute la géologie et dont la pureté est au-delà de la perfection ».

1987

PIERRE CAILLE, ICI ET LÀ

Une volière à sourires, l'aparté d'un clin d'œil, une présence narquoise, une enfance égarée dans la mélancolie des jours, pierres blanches d'un petit poucet au pays des merveilles, plongées de l'imaginaire à la poursuite du Capitaine Nemo, Pierre Caille arpente toutes les voies de l'invention et du fantasque à la recherche de lui-même, à la rencontre des autres. Voies larges ou étroites, boulevard royal en apparence mais scandé d'inattendu, sentiers détournés, place ouverte au flux des artères, rues sans numéro, signaux qui tendent la main, sens jamais interdit, labyrinthe qui dissimule le vin clairet, les farces et attrapes et les pincements du cœur, tous les chemins mènent au lieu précis du rendez-vous et tous mènent ailleurs.

Il y a là tout un monde, saisi entre le jour et la nuit, la ville et les champs, la cour et le jardin, le vrai et l'irréel, non pas en opposition, non pas alternatifs, mais en parfaite connivence, là entre deux eaux, entre deux couches du miroir où le quotidien se penche, où la surprise s'éveille. Tout rappelle, tout évoque, cela fait penser à ... et cela est toujours autre chose et cela ne cesse d'être autre chose, un univers, un étonnement. Pierre Caille est son œuvre, il est la girouette majeure à la croisée des vents, l'araignée qui vibre sur sa toile dans l'attente d'une idée qui passe, le chef d'un orchestre où les cuivres et les cordes se livrent à d'étranges épousailles, où les tambours et les bois se font équilibristes, il est l'alchimiste d'un fabuleux ouvrage.

L'homme est curieux de ce qui l'entoure, mais témoigne, à l'égard de l'évidence des choses, une certaine méfiance ou ne leur accorde, à première vue, qu'une attitude distraite. Est-ce défense ou pudeur ? On peut le croire. Nulle superbe, aucune indifférence en tout cas ; peut-être le souci de séduire ou d'être séduit, d'être étonné et de surprendre. Au-delà de l'apparence de tout objet, il y a la vie ; c'est elle qu'il faut trouver, entendre et, en réponse au monde, l'artiste doit animer ce qu'il crée,
offrir une chose vibrante. Le mystère de cette étincelle, le miracle de cette chaleur, Pierre Caille ne l’aurait-il pas cherché et découvert, en un premier temps, dans les reflets de la céramique ?

La volonté d’une forme, la fantaisie d’un décor, la saveur d’un ton, sont ici soumis au hasard de la flamme que l’artiste doit invoquer pour atteindre à la maîtrise de l’œuvre. Vases, coupes aux tonalités admirables, carreaux de faïence où une danseuse diaphane donne force à un rouge profond, affirment le grand coloriste qu’il ne cesserà d’être. Et les couleurs ne sont-elles pas les signes d’un accord avec tous les nuancem ents de la lumière ? « Son art est joie, félicité, enchantement », dira Paul Fierens en 1949 ('), rendant hommage à une expression pleinement dominée et qui justifie, la même année, une charge d’enseignement à l’École nationale supérieure d’architecture et des arts décoratifs de Bruxelles.

Pierre Caille, professeur, ne s’arrête pas d’inventer pour autant. Son vocabulaire s’est enrichi de dragons, de coqs aristocrates, de cavaliers verts et se poursuivra en insectes bizarres, monstrueusement inquiétants ou comiques, fascinants par la forme et l’esprit, par les antennes, les pattes et la texture, comme le seront ses personnages, ses constructions de rêve, ses architectures imaginaires. Un professeur donc, plein de fantaisie généreuse, et dont l’œuvre devient agissante, non seulement en tant que telle, mais grâce à la présence de celui qui crée, par son accueil, son ouverture aux autres, la jeunesse de son contact. Si la céramique de Caille est celle de la modernité en Belgique, son enseignement fait école, avec largesse, dans l’épanouissement des tempéraments. Les élèves de Caille — et ils sont nombreux — seront non point des disciples au sens strict, mais des individus à part entière. L’action est ici profonde, le rayonnement de Pierre Caille est important dans l’art de nos régions, d’autant plus que l’œuvre même ne cesse de se diversifier par ses recherches et ses moyens d’expression.

La céramique s’affirme décoration murale et sculpture. Jamais, faut-il le dire, n’avait-elle eu une vocation utilitaire ; ornement, objet en soi, le vase, la coupe et le flacon étaient autre chose que de beaux récipients. Forme, couleur, matière,

tout aspirait à une vie autonome, à être le reflet du monde vu à travers l’œil d’une personnalité exceptionnelle. Mais les chemins de la liberté ne deviennent tels et féconds, que si les assises sont fermes et le pied agile. Le bois, le bronze, la peinture, le dessin, l’eau-forte vont donner naissance à un peuple de figures de taille variée, lilliputiens et géants, gras et maigres, en ronde bosse ou en plans agencés, mais toujours étranges et toujours familiers.

La familiarité de l’étrange pourrait caractériser l’artiste. Et il faut parfois s’arrêter aux mots. Qui dit familial, dit souvent amical. Il y a l’amitié de Pierre Caille, beaucoup peuvent en témoigner, car il la pratique chez lui, à Linkebeek ou à Saint-Idesbald, comme chez les autres, dans ces îlots d’intimes qui permettent la traversée de l’existence. Chez Grard au bord de la mer du Nord, chez Charles Leplae, qui était si souriant, au Kamerdelle à Uccle, avec les Haesaerts hier, avec Paul Delvaux toujours, avec Dasnoy, Lismonde, Lahaut, les Bosquet et bien d’autres amis de divers horizons, avec ceux de l’Académie Royale où il siège depuis 1975, lorsqu’il n’oublie pas le jour des séances...

Il y a tant de choses à dire de Pierre Caille et autour. Sa maison qui lui ressemble avec autant d’ateliers qu’il y a de chambres et qui aujourd’hui se dédouble, autant de cases où les idées viennent nicher, où les souvenirs forment les sédiments de la vie, où les projets s’élaborent. Ce sont des greniers aux merveilles car, curieusement, s’il est de son temps, l’œuvre de Caille semble dotée d’une mémoire et d’un esprit intemporels. Le goût des choses va d’un jouet électronique à une cage 1900, d’une marionnette thaïlandaise à des photos aigres-douces, de coureurs indiens à pompon — canards de haute race — au détail du vêtement. Il y a chez Pierre Caille une coquetterie qui choisit, selon la saison et l’humeur, la féminité d’un foulard ou l’insolence d’une cravate, la coupe du veston et jusqu’au ton parfois acidulé des chaussettes. Du goût toujours, mais avec un piment qui écarte du commun et éloigne du genre artiste. Un certain dandysme donc, qui fait rouler doucement un havane entre les doigts, qui lui fait boire une bière anglaise dans un verre à pêkèt, étrange Pierre Caille.

Surprenant ami, qui vous raconte avec le plus grand sérieux, le regard innocent à accueillir le bon dieu sans confession, une
histoire plausible mais qui, petit à petit, se distord, s’amplifie, se voile, se disperse, vous entraîne à cent lieues du bon sens, jusqu’au moment où les yeux se plissent d’ironie et où le rire virevolte. « Un aristocrate méphistophélèque du persiflage et de la moquerie », disait de lui Paul Haesaerts (2). Peut-être, mais alors c’est la surface des choses et l’apparence de l’homme, un aspect du personnage qui considère l’humour comme une qualité vitale, comme un bouclier qu’il oppose à l’idiotie courante et à la prétention organisée. Non pas un comique par désenchantement, comme on pourrait parfois le dire de Goya, mais comme le dit Pierre Caille de lui-même « un pessimiste profond qui chaque instant s’émerveille » (3), et qui, fatalement, accorde à cette faculté d’enchantement toute l’importance que l’on doit à ce qui chasse les miasmes du quotidien. L’œuvre traduit ce constat par la verve des créations et des citations.

Le répertoire de Caille traverse le temps et l’espace, et le mène, on l’a souvent noté, de l’Extrême-Orient au folklore national en passant par la Perse, la Crète, les formes à spéculos, Babylone, les carreaux de Delft, Arcimboldo, le cartoon anglo-saxon ... mais il n’y a pas mélange conscient, il n’y a pas recette, il y a irruption, don ingénû à la filiation. Caille invente son monde à lui, un monde ébouriffant et ébouriffé, étonnant et étonné, un monde où tout s’enchaîne par génération spontanée, en appel et en écho, en sarabande, en déroulement parfaitement logique pour tous ceux qui n’ont pas déifié Descartes et l’arithmétique. Une bête à quatre pattes, chaussées de petits souliers, la tête prolongée d’un bec de toucan triste, le dos rond à deux étages sommé d’une tête de porcelet, est aussi viable que le rhinocéros à deux cornes du jardin d’acclimatation ou que l’éléphant orné du cirque.

Entre la réalité carcérale et l’inattendu de la comédie universelle, Pierre Caille situe ses personnages, acteurs et spectateurs à la fois, grande famille souvent, où les boutons de l’œil s’arrondissent, où l’ardeur des moustaches s’aiguise, où les bouches se tendent, où les doigts s’étonnent d’être cinq. Et dans le cirque des jours, il y a la joie du rire et de la couleur, il y a le clown

(3) Ibid.
Fig. 69. Pierre Caille, *Dessin* (1983). Encre de Chine. Collection privée. (Photo L. Schrobiltgen, Bruxelles.)
plus vrai que tout voisin que l’on voit chaque soir et dont on ne sait rien. Les dessins, les gravures, les peintures racontent, chacun dans leur langage parfaitement maîtrisé, l’histoire de rencontres cocasses, montrent des accumulations de personnages qui cherchent on ne sait quoi et ressemblent dès lors à une foule de gens connus, exhibent des machines impossibles mais proches de celles que l’on emploie, alignent des défils militaires en rangs variés, s’ornent d’inscriptions énigmatiques dans l’attente d’un Mariette qui les déchiffrerait (fig. 69).

La sculpture propose de nouvelles idoles et des poteaux d’ancêtres, des figures à étages, les dominants et les dominés, à géométrie et à sexe variables, vêtus de matières riches et diverses, engobes ou laques de carrosserie (fig. 70). Et tout cela se situe hier ou dans un proche avenir, dans le souvenir et dans l’espoir, à cheval sur la frontière du vécu et de l’imaginaire. « Mes œuvres, c’est simplement du rêve et de la réalité. J’ai toujours eu quelques difficultés, avoue Pierre Caille, à m’y retrouver entre les deux. Si j’existe c’est pris entre le rêve et la réalité » (4) ; pris entre Sarah, son chien sorti d’une tapisserie du Moyen Âge, et les nuages sur la mer, entre ses lectures, de Maupassant à Beckett, de Tchékhov à Ionesco, et sa quête de l’objet naïf, entre Maryse, sa femme, et ses fantasmes colorés, entre l’œuvre monumentale et le timbre-poste qui donnerait à tout courrier ses ailes, entre l’émotion profonde et le bijou brillant.

Où le situer réellement ? Dans la grande tradition des voyageurs au pays de la fée Carabosse et du magicien d’Oz, et qui effacent d’un éclat de rire ou d’une mine implosive les limites de la mode, des écoles et des foires aux vanités. Du paysagiste anthropomorphe au poète surréaliste, d’Ensor sans la persécution aux frères d’Haese, Roel et Reinhound, on peut certes lui trouver arrière-grands-oncles et petits-cousins, sans qu’un miroir cependant ne réfléchisse la même légèreté, la même fantaisie apparentemment futile, mais qui ne cesse de se loger dans le repli des songes ou les tuyaux de l’oreille, de s’installer avec tromblons et drapeaux au fond de la mémoire.

Il y a « un pétrifié, six insectes en goguette, un calciné, un désolé, trois diables roses sur fond d’azur, un narquois gisant,

un narquois fleuri, le défilé allègre des pinces, scies et croques, neuf personnages dont deux contestataires, un ratatiné, des croqueurs de marmots, les égarés ou l'éternel retour, un coup de fourchette... » (5), il n'y a pas, n'en déplaise à Prévert, de raton laveur, mais bien d'autres animaux coruscants ou boschiens, nocturnes ou guerriers. Qui connaît Pierre Caille, sa peuplade de fantasques percutants et sa cohorte de joueurs de charmes, le rencontre avec le sourire un peu partout, dans le cœur d'enfant qui doit battre en chacun, dans une vision corrosive d'un monde que domine la superbe des vedettes, dans le désir d'une issue à la grisaille, de choisir selon soi son herbier, son bêtisier et sa grammaire, d'embrasser une fille et de voir les amis, de parcourir les vergers, les faubourgs, de prendre le métro et, non point cher Pierre Béarn, « boulot-dodo », mais ironie du rêve et stations de la vie.

1983

(5) Titres d'un certain nombre d'œuvres de Caille.
L'HUMANISME DE GUSTAVE CAMUS

Dès l'abord, Gustave Camus s'est affirmé un artiste sensible à l'humain et préoccupé de problèmes plastiques. Quoi d'étonnant, dira-t-on, puisqu'il est peintre ! Cette évidence est moins fondée, cependant, qu'on ne le croit : souvent la forme l'emporte sur le fond, ou réciproquement. Camus, quant à lui, recherchera toujours l'adéquation. Faut-il conclure à un art d'équilibre et de continuité, sans combat comme sans angoisse ? Certes pas.

Au commencement, dans ses portraits, ses intérieurs, ses paysages, l'œuvre se développe sous le signe de l'intimisme, une certaine douceur se révèle dominante. Lumière et ombre, mélancolie ou vivacité, nuance et accent dialoguent, composent, s'accordent et se répondent, par une présence juste, franche, sans faux éclat, ni complaisance. Les clartés et les terres accompagnent, portent et enveloppent le sujet, la nuance se veut tendresse, même lorsque le sombre domine. L'humain, ce sont des hommes, des femmes et des enfants avec leur caractère spécifique. Le monde extérieur ou intérieur, c'est un aspect de l'un ou de l'autre, selon la pression barométrique et l'humeur de celui qui regarde. Une richesse évidente, une belle gamme, un certain bonheur, accompagnent le peintre sur une voie que l'estime, qu'il y rencontre, engagerait à poursuivre.

La douceur toutefois se fait, un jour, exigence. Vers les années 50, le climat cède le pas au style. Il n'y a pas rupture brutale, mais volonté de conquête. Gustave Camus a-t-il conscience, à son tour, que le tableau est une surface plane, avec ses formes et ses couleurs en un certain ordre assemblées ? Peut-être, mais le langage sera nouveau, original, visant à la monumentalité, sans grandiloquence, « volonté de transposer, dira-t-il, en équivalences plastiques les observations sensibles enregistrées par la mémoire ». 
L’humain, avec ses portraits et ses silhouettes individualisées, devient l’homme et la femme, sorte d’Adam et Eve du XXᵉ siècle, nus souvent, l’un et l’autre, parfois comme robotisés, voire fragmentés. Ces figures sont monochromes, graphiquement définies, elles sont l’élément — néanmoins vital — d’architectures savamment composées. La structure plastique voit ce module humain multiplié, cloné, plongé parfois dans un état d’apesanteur, formulant un univers à son tour simplifié, réduit par la violence et l’économie de son expression, mais amplifié, en même temps, par une force éloquente et la synthèse d’éléments autres et significants, on serait tenté de dire militants. Disposés de manière hiéroglyphique, tous deviennent les sentinelles d’un discours percutant par sa rigueur et ses rythmes. Ces témoins sont la présence de questions qui éveillent le destin, irréfutables.

Les hommes, gris souvent, articulés comme des mécaniques, se détachent sur des plages de couleur, violentes d’intensité, avec des objets — peut-être emblématiques — qui scindent la terre et le ciel, avec une mer aussi, souvent présente, non point recommencée, mais implacable. Le vocabulaire du peintre occupe pleinement chaque œuvre et les figurations, qui le constituent, paraissent si familières et si récurrentes que l’inattention risque de les multiplier à l’infini pour nous rappeler, non pas l’imprévu, le hasard, mais notre condition et le choix à opérer, en tant qu’homme de ce monde, pour que ce monde demeure humain.

Cet univers formel de Gustave Camus n’est pas un formalisme, il répond à une recherche de variation thématique qui allie la rigueur de l’esprit au nécessaire besoin de créer. L’homme avait cette rectitude, mais sa chaleur humaine n’était entravée par aucune forme.

1987
Avec le recul, après cet arrêt brutal et volontaire de la vie, l'œuvre de Jan Cox s'affirme, à la fois lyrique et lourde de sens. Il est tout aussi erroné de croire que la création artistique reflète fidèlement une existence que d'y voir seulement la conséquence de relations transcendantales. L'artiste est récepteur comme il est émetteur, il est une plaque sensible mais il est aussi un programme génétique, instant d'exception et histoire du monde. Celui qui ignore l'ouverture ou qui rejette le donné se mutile, il triche avec lui-même, il est un leurre pour les autres. Redire est rarement créer, être n'est pas toujours rompre. Et curieusement, l'œuvre qui est autre chose qu'un journal de bord, tout en étant profondément vécue, n'acquiert son espace, n'occupe son domaine, ne révèle son possible rayonnement que lorsque s'est tue la force de conception. Alors la liberté d'être soi est totalement accordée. Ainsi, Jan Cox est-il pleinement Jan Cox, tout en étant, pour moi, l'ami perdu.

L'histoire cependant garde ses droits. Elle situe le peintre à l'époque de La Jeune Peinture belge, dont il fut sans doute le cadet. Né à La Haye en 1919, élevé dans un milieu intellectuel et sensible, il dessine dès l'enfance ; puis en 1937 il entre, à l'Université de Gand, des études d'histoire de l'art. Le fait n'est pas un simple accident de parcours ; il correspond à un choix, il indique une empreinte et une volonté constante de culture, une vérité d'ailleurs, à de rares exceptions près, commune à tout grand créateur. La nécessité de peindre domine néanmoins. Une première exposition a lieu en 1942 à Anvers, l'année suivante à Bruxelles, avec Marc Mendelson et Rudolf Meerbergen, toujours sous le soleil noir de l'occupation, hostile, faut-il le rappeler, à l'art. L'exposition interrompue, Mendelson arrêté, Cox gardera la haine du nazisme, et la renaissance, une quarantaine d'années plus tard, des racismes et du droit du sol ne seront pas
étrangers à son désespoir, car tout cela, bien sûr, est la négation de l'humanisme !

La Jeune Peinture belge fut, on le sait, un intense moment de conjonction d'énergies, et non une école, un point de départ, où chacun vint, dans la liberté reconquise, charger ses batteries et abattre les frontières. C'est dans un champ ouvert que l'on entame un sillon. Cox y trouve sa voie, celle de la franchise et de la couleur. Ni rage, ni cri, le chemin l'oriente vers la joie de vivre lorsqu'il prend pour sujet une lucarne qui cadre le ciel et s'ouvre sur le rêve, ou qu'il choisit pour thème la femme, qui fut le fruit vert de sa vie, un visage rond et plein, la compagne, mais aussi la tentation, fruit toujours aux tonalités diverses, le tourment enfin lorsque le non-dit devient un poids, une rupture au lieu d'une connivence. L'œuvre est marquée par un intimité poétique, qui est le versant doux du peintre, son charme sans aucune mièvrerie, sa fidélité amicale aussi et qui cumule en 1953 avec Les Poètes dans ma maison (fig. 71). Mais la référence ou le mythe l'habite déjà lorsqu'il évoque Holopherne ou Socrate.

Revenons à 1949, un avion nous emporte aux U.S.A., Myriam Quersin, Maria Segers, Louis Verlant, Jan Cox et moi, et chacun découvrira une Amérique. Pour l'un ce sera Tanglewood et son centre musical, pour moi la littérature américaine et Harvard, pour Jan c'est avant tout New York, la fascinante, et Curt Valentin, le marchand de tableaux. De retour à Bruxelles, quelques peintures importantes vont marquer cette étape, telle Rue à New York ou Bowery. Non pas, on le voit, la ville des gratte-ciel et des mille lumières mais celle des passants ou de la clarté, non moins artificielle, de l'alcool, paradis où rôde la folie, quartier d'ivrognes où, pour un dime, se renouvelle la dose qui dévaste. Le tableau de Cox fascine par l'explosion, l'illumination rimbaudienne, que la boisson semble déclencher. Le peintre, pour en traduire l'effet, accorde sa technique : un expressionnisme irradiant bouleverse la toile en matière et en couleur. Le tableau éclatait alors dans l'atelier de l'avenue de la Couronne à Bruxelles, évoquant avec une présence terrible cet aspect de l'Amérique que nos escapades, dans le monde carcéral de la déchéance, nous avaient révélé à Jan et à moi.

L'attirance des États-Unis fut pour le peintre la plus forte et un contrat avec Curt Valentin déterminant. Une adhésion au
mouvement *Cobra*, un long séjour en Italie, puis sa compagne et lui s'établissent là-bas, pleins d'espoir. La mort du marchand new-yorkais fut un coup dur, mais l'école du musée des beaux-arts de Boston accueille l'artiste et lui offre la direction du département de peinture. Notre amitié connaît alors la parenthèse de l'océan. Aujourd'hui, on mesure l'importance de cette période qui s'étale sur une vingtaine d'années. L'Amérique n'est pas l'Europe, moins encore la Belgique. Tout y est possible, mais la solitude est à l'échelle d'un continent, l'isolement du peintre plus grand encore. Cox a certes son enseignement, mais il en fera le tour. S'il échappe aux petits côtés des milieux artistiques européens, aux coteries et aux jalousies, la liberté manque parfois d'appui ; la gentillesse et le bon voisinage ne remplacent pas l'amitié.

Compensation peut-être, les fluctuations de la mode ne l'atteignent pas ; il se dégage du tableau de chevalet pour appréhender l'espace mural, il conquiert un format américain et domine la technique de l'acrylique. Lorsque la nostalgie le gagne et le submerge, lorsque la mésentente sentimentale, dont il ne rejette pas sa part de responsabilité et dont le regret le poursuit, lorsque certains méfaits de la dépendance à l'alcool le poussent à regagner ses origines, ses souvenirs et ses amis, l'homme qui revient est partiellement vaincu, mais l'artiste sera pleinement maître de son destin.

C'est à Anvers, qu'il entame l'Iliade d'Homère, suite de plus de cinquante toiles sur le thème poétique et tragique de la guerre. L'œuvre est figurative, le sujet symbolique. Ce n'est pas sans raison que Jan Cox s'y attarde, qu'il lit et relit ce chant, deux fois millénaire, qui met en garde contre l'aveuglement de la haine et qui ne fut jamais réellement entendu ; les larmes de sang coulent depuis lors, de génération en génération, comme un rituel inéluctable, illustrant la crédulité, l'imbécillité des hommes et la duplicité vaniteuse et bornée de ceux qui les commandent.

Cox reprend cela, comme au premier jour de la création homérique, sans fausse anecdote, sans allégorie bien pensante ; il fait de l'œuvre a-temporelle une vision d'aujourd'hui au langage essentiellement plastique. Tout est authentique et tout est nouveau. Il suffit de comparer les sujets traités avec ceux de l'iconographie traditionnelle, pour mesurer que celle-ci est
abolie et que le texte fut lu avec des yeux nouveaux. Retour aux sources avec une âme neuve.

Jan Cox, ayant renoué vers 1974, voulut me montrer les premières étapes de ce voyage. Je fus bouleversé. Ce n’est que deux ans plus tard, ayant exposé ses œuvres aux Musées royaux, que je sus que mon admiration n’avait pas été prise au piège de l’amitié. Le travail était accompli. Cox par un expressionnisme, que l’on peut qualifier de magique, où l’œuvre dit vrai à travers la transfiguration de l’étrange, à travers la vérité poétique, rejoint dans l’actuel la grande tradition de l’irréalisme. Ayant conquis une place forte sur cette constante de l’esprit, il s’affirmait, parallèlement au niveau du style, un grand maître du baroque en bannissant tout maniérisme. Par la force du signe, des couleurs, du trait, de la tache et de leur symbiose, il dénonce la guerre, la guerre en soi, celle que suscitent les biens convoités ou les idéologies fallacieuses, celle aussi de la lutte avec ses propres fantômes et ses démons intérieurs. Faisant appel aux mythes fonciers, les secouant encore d’une charge intime, il crée une entité, il aboutit à une plénitude qui s’intègre à l’évolution, affirme son présent, découvre son devenir.

On pourrait dire, paraphrasant Jules Renard : un classique est celui qui veille sur la tradition. Celle de Jan Cox est celle de l’homme, de celui qui n’hésite pas à se référer aux leçons de l’humain quels qu’en soient le temps et le lieu. Là, est le vrai classicisme, là aussi, est la perpétuelle actualité. À Anvers, autour de la galerie De Zwarte Panter, des jeunes l’ont écouté et l’ont accompagné. Que toutes les néo avant-gardes, en commande ou de confection, retournent aux vraies sources qui sont l’homme qui sait et l’homme qui crée. Au moins le suicide d’un homme n’aura-t-il pas été vain et la geste d’un peintre sera-t-elle exemplaire.

1984
GUSTAVE MARCHOUL ET LES CHAMPS DE LA VIE

L'univers de l'estampe, dès que celle-ci dépasse le souci de reproduire, offre un champ libre tant à l'imaginaire qu'à la ressemblance. Liée au besoin de marquer un passage, la gravure affirme, au-delà de ses riches techniques, l'empreinte de l'esprit ou de l'individu qui, par elle, demeure. L'histoire a sans doute mis quelque temps à reconnaître son importance et sa personnalité ; aujourd'hui encore, elle est souvent reçue en parent pauvre. Modeste par son format, légère par son support, multiple dans ses présences, l'estampe apparaît à tous ceux qui apprécient la valeur au poids, à la dimension, à l'unique, comme porteuse de moindre résonance. C'est méjuger l'art et ses expressions.

L'œuvre se mesure à l'intensité de son contenu, à la ferveur de son discours, à la juste traduction d'une idée, à l'adéquation de l'émotion et du langage qui l'exhausse. La Mélancolie de Dürer ou Les Trois Croix de Rembrandt valent, dans l'ordre de l'interrogation et de la spiritualité, tout autre monument des arts ; Les Prisons de Piranesi, Les Caprices de Goya, les «noirs» de Redon sont des moments forts de l'histoire humaine. L'estampe ne s'impose pas aux murs des bâtiments publics, aux carrefours des cités, elle existe dans la liberté du choix qu'elle propose, elle vit dans l'accueil et la réponse qu'on lui porte. Non point n'importe où, ni n'importe comment. On ne l'aperçoit pas, on ne la partage pas à plusieurs ; elle requiert l'attention, l'intimité du tête à tête, elle doit être longuement parcourue, et devient support, lorsqu'elle est aboutie, à la méditation, à un échange de vues sur l'essentiel des sentiments, de la nature, des objets. C'est un rapport d'individu dans la plénitude de l'humain. Gustave Marchoul s'inscrit ici, sans restriction.

La perfection technique que tous lui reconnaissent, sans pour autant en mesurer la profonde science, n'est que la partie visible
de l'iceberg ; à le questionner, ce langage est l'expression d'un monde intérieur et complexe. Il faut en suivre la formulation pour en appréhender l'itinéraire (1). La préhistoire de l'artiste se résume à quelques étapes, à quelques faits (2). Lieu et date de naissance : Liège, 17 mai 1924 ; résidence : Mons, où il passe son enfance et sa jeunesse ; formation : humanités scientifiques puis Académie royale, où il étudie dessin et peinture — entre autres dans la classe de Buisseret — enseignement classique qu'il compense ; découverte la gravure en autodidacte. Marié et père de famille, il travaille pour nourrir les siens ; l'art se voit réduit aux heures de loisir, mais la passion veille. En 1958, il participe, en graveur, à une exposition internationale, _L'art au XXe siècle_, à Charleroi.

Plus qu'un simple coup d'envoi, Marchoul y affirme une présence. Déjà le métier est éprouvé, dominé ; depuis 1943, date de la première œuvre, la lithographie, l'eau-forte, la pointe sèche, le burin, le vernis mou, l'aquatinte ont été, tour à tour, analysés et conjugués. Non point dispersion, mais étude systématique et sensible des composantes, des ressources, des affinités, des variantes, des échos, des oppositions de chaque technique. La main s'est faite, l'outil obéit ; ils ne cesseront de délier le discours, de tracer les états, de traduire les nuances, d'affranchir l'esprit et de graver au cœur. L'encre, elle aussi, souligne, voile ou fait chanter le papier. Elle est force ou douceur par le jeu des densités, recherche également l'effet tonal, voire les couleurs, mais ne sera jamais en contradiction — l'exception seule confirmant la règle — avec la loi fondamentale de la gravure, celle qui régit le dialogue de la lumière et de l'ombre.

La thématique même de Marchoul évoluera au gré de cette alternance, développera rythmiquement et spatialement cette dialectique. L'artiste se découvre et s'accomplit à travers elle.

---

(1) L'œuvre de G. Marchoul n'a été, à ce jour, l'objet d'aucune étude publiée de quelque importance. Mme Roselyne Koener cependant a rédigé en 1976 un remarquable mémoire de licence, sous notre direction, intitulé _Gustave Marchoul et l'expression de l'espace en gravure et en lithographie_ (Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres). La documentation qu'elle a bien voulu mettre à notre disposition nous a été ici d'un grand secours. Nous tenons à lui exprimer notre amicale reconnaissance.

Des paysages, des portraits évitent, dès l'abord, le pittoresque et le réalisme physionomique. *Jeunesse* ou *Portrait de mon épouse* traduit, par le modelé lumineux du visage, le printemps de la vie en 1944, mais le regard et les ombres ambiantes associent le passé et l'avenir dans la méditation de l'instant. De fortes morsures à l'aquatinte charpentent en masses sombres tel site des environs de Chimay, qu'un dessin préparatoire figurait de manière bucolique. Est-ce une saute d'humeur, une réaction romantique ? C'est peu probable ; l'estampe révèle, avant toute chose, une volonté de structure, une force composante, une mise en valeur du blanc par le noir.

Cette préoccupation majeure débouche, tout naturellement, en 1954, sur l'abstraction. Nécessaire épreuve de la géométrie et des exigences de la forme, Marchoul affronte l'étape, moins pour s'accorder à la mode, que pour atteindre au plein accord du créateur et de l'artisan. Les planches d'alors interrogent, en effet, les possibilités de formulation d'une technique choisie et, dans le jeu des éléments qui se répartissent la surface, le graveur fait rendre le son le plus juste à chaque registre de son métier. La spéculation apparente cesse d'être et devient un espace animé. Il n'y a ici aucune raison de surprise. Gustave Marchoul, qui n'est pas homme à s'épancher verbalement, n'a-t-il pas tout dit en quelques mots, lorsqu'il affirme :

« la gravure est un mode de vie
graben : sillon et copeau.
acide et métal,
acier et cuivre,
combat avec une matière.
la main et le cœur.
le rêve et l'acier
métal, encore, papier,
humilité et orgueil
artisanat et art. » (1)

Les termes qui nomment la matière scandent ce credo, mais ce sont ceux évoquant l'homme et la vie qui gagnent le combat. En 1958 une eau-forte se veut « lyrique » ; le centre se frac-

tionne, projette des ombres ondoyantes qui, à leur tour, diversément rayonnent. Deux séries prennent naissance quelques mois plus tard, elles se nomment Espoir et Cantate. Un style personnel se découvre, qui conquiert la troisième dimension. La planche verticale crée, latéralement, des plans d’ombre, sorte de voiles spaciaux qui s’ouvrent sur une clarté centrale que l’estampe semble porter en elle. Parfois, à contre-jour, une forme noire mais cristalline paraît sur le point de vibrer (Cantate I, 1960), parfois le mystère domine et seul un signe luminescent se profile entre les parenthèses d’ombre (Espoir 8, 1961, fig. 72).


La composition est presque toujours axiale et se développe de part et d’autre, parallèlement ; elle présente une évidente parenté avec le test de Rorschach et avec certaines pliures déjà pratiquées par Victor Hugo, poète lui aussi du noir et du blanc (5). Cette conception insuffle à l’œuvre son dynamisme et ses rythmes que viennent accentuer de multiples courbes tracées au peigne et violemment mordues (Gerbes érugineuses, 1962). La liberté créatrice et la force expressive débouchent sur un gonflement des formes et une respiration intérieure. Et l’on se prend à fantasmer. Dans Tourbillon de ma nuit (1962), une figuration féminine semble se faire jour et que l’on pourrait nommer chant ou champs de femme comme, quelque dix-sept ans plus tard, Marchoul évoquera « chant » et « champs de ciel ».

Née de la nuit est, à la fois, plus précis et plus complexe ; la


Fig. 72. Gustave Marchoul, *Espoir S* (1962). Eau-forte.
féminité paraît évidente, mais, à cette présence sexuelle se surimpose, tel un masque, la tête d'un prédateur nocturne, chat ou hibou. Une image de Félicien Rops, en son temps provocante, présente une femme au corps ceint d'un loup noir. Ce rapprochement est peut-être fortuit, mais démontre, a contrario, la distance qui sépare l'œuvre qui se voulait franchement érotique de celle chargée de possibles échos et ouverte au rêve de ceux qui la visitent. Marchoul accentue d'ailleurs le mystère en timbrant la partie haute de sa planche d'un œil cyclopéen qui, à l'inverse de Redon, flamboie d'une prunelle noire.

L'humeur est calme ou vibrante, voire contrariée lorsque le graveur imprime un même cuivre en tête-bêche, créant des sortes de flux cosmiques avec des lueurs de clarté. Le noyau de lumière peut être drapé d'un rythme serein (Vesprée, 1962) ou saisi et secoué par une giration intense à la manière de Turner (Sombre est le crépuscule, 1963) ou encore, les traits cessant d'être pour se faire matière, devenir Espoir de l'aube (1963) en vérité, une sorte de trou blanc qui doit aspirer la coulée des nuits et l'on peut croire ici, dans le mode contemporain, au miracle d'une « clairière » de Bresdin. La résonance est grande dans ces voyages au sein de l'ombre, du secret, d'un corps sous-jacent, d'une nuit pré-natale, et que le burin, parfois, renforce. Les vagues nocturnes délivrent parfois un visage (Rempart de la nuit, 1963), comme l'indiquent d'ailleurs des dessins préparatoires. Ces dessins, qui existent pour bien d'autres œuvres, sont toujours plus lisibles, plus explicites. Marchoul, lorsqu'il grave, transpose littéralement dans la profondeur, dans le mystère ; Henri Michaux, quant à lui, précise :

« Dans la nuit
Je me suis uni à la nuit
À la nuit sans limite
À la nuit » (6)

Celle-ci, à travers ses labyrinthes et ses gonflements, accouche finalement d'Elle (1964), l'espace, le corps, l'aube, la vie, la femme, la force, le mouvement ; elles sont même deux, elles peuvent être multiples, tout un hémisphère dans une chevelure,

Baudelaire encore « Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de matières » (7)...

La nuit est-elle traversée ? On pourrait le croire. Une rupture se situe vers 1965, que viendrait illustrer le déferlement d'une Vague qui semble bondir d'une grande eau-forte où l'espace éclate. Ni l'eau cependant, ni l'agencement des formes ne peuvent faire place nette. Des Mirages bientôt en appellent aux effets des jours et du temps (1966), puis des Rumeurs grossissent et deviennent pour Marchoul une Danse de la nuit (1966), germination de formes, d'essence féminine, appelée par une lumière trouble comme un bouillonnement, comme des grappes obscures. La composition n'est plus centrée, des obliques la traversent ; de plus, la lumière ne jaillit plus de l'ombre, mais s'en va fouiller les ténèbres.

Ici se situe le profond et bouleversant changement qui hésite d'abord, et ne tarde pas à devenir tragique. Car Issue des ténèbres précisément (1967), la nuit se formule en femme et celle-ci se découvre pas dans le désir, mais se disloque dans le cauchemar. Elle se désagrège et se multiplie, passe au flou, lance des tentacules, trouve dans la lithographie une fluidité que l'artiste nomme, ironiquement, Les Grâces (1967). La mort, cette fois, habite la nuit et domine dans un Dernier temps, démésurée dans un contre-jour blafard, le crâne strié, les bras ouverts. Pourquoi cela ? s'interroge Marchoul devant une double gravure ovale, double hublot sur la nuit, double miroir de l'interrogation, où la réalité féminine, dans l'hallucination, tantôt se dilate, tantôt se contracte. Pourquoi, en vérité ? Marchoul a beau déployer toute la science de son métier pour mieux cerner ces visions obsédantes, jouer avec les nuances, faire appel aux couleurs pour tenter de séduire, d'isoler ou d'identifier, il s'emprienne lui-même dans les détours de son art et les pièges des monstres sous-marins du rêve. Diffus ou émergeants, on pense aux « fantômes » de Goya, de même que les titres, dans la brièveté de leur constat — ils sont là, il m'épie, il me nargue — évoquent ceux du maître espagnol — Jo lo vi, Quien la creyera !

Les Inquiets (1968) sont bien les habitants du cauchemar, succubes ou incubes, souvenirs de Jérôme Bosch, artisans des tentations, de Salvator Rosa à Odilon Redon, ils sont aussi les

cousins des terreurs de l'enfance ou de la maladie, inscrits dans les murs de la nuit, fantasmes de la fièvre que Max Ernst lisait dans les panneaux d'une armoire ou recherchait dans les sillons du plancher. Automatisme de l'imaginaire, ces personnages se nouent, se dénouent, se formulent, se diluent ; s'ils sont « surpris » (1969), ils apparaissent comme les nocturnes du « sommeil de la raison », chez Goya (fig. 73). En filigranes noirs, en lueurs blanches, « sont-ils réels » ou « irréels » comme on souhaiterait qu'ils le soient ? La réponse ne viserait qu'à consoler, car ils agitent longuement l'artiste et se prolongent même en ombres géantes vers le jour du papier (Quels secours attendent-ils ?, 1970).

L'univers de cette période inverse celui de la précédente. La profondeur ne répond plus à une attente, elle ne débouche plus sur l'aube, elle est gouffre où l'on se perd, le secret que l'on ne veut pas connaître ; quant aux clartés, leur jeu est angoissant, la lumière ne détruit plus les ombres mais révèle les madrépores et les algues d'une détresse. Ainsi, tout au moins, peut-on ressentir l'œuvre ; une « interrogation des ténèbres » (8).

Une profonde modification se fait jour, vers 1970, dans la démarche du graveur : l'usage du report photographique. C'est une intrusion dans ce monde de l'inquiétude, de la jachère, c'est l'affirmation d'un réel. Et l'on peut croire que ce réel doit exorciser l'angoisse, qu'il faut opposer une image au démon, imposer une référence à la dérive, qu'il faut entamer un dialogue pour enfin pouvoir conjurer. Marchoul dans Miette (1970), qui confirme par ailleurs un retour à la lithographie, commence par nommer et fixer les fantasmes ; il tente en quelque sorte de les mettre en joue, non pour les détruire sèchement mais pour les analyser et les démystifier peut-être. Dans Les Veuves, un peu plus tard, le report photographique s'impose. À partir d'un donné extérieur, choisi comme tel, l'artiste remet en question son monde intérieur et interroge, en même temps, ce qui l'entoure. La photographie est traitée comme l'irruption d'un élément étranger ou du souvenir, le passé intervient en surimposition à divers niveaux du conscient et, dès lors, du visible. Les Veuves apparaissent telle une sorte de photomontage, une juxta-

(8) Nous reprenons ici l'intitulé que R. Koener, op. cit., donne à cette période de l'œuvre de Marchoul.
Fig. 73. Gustave Marchou. *Mains éparses* (1968). Burin.
position d’instantanés à divers stades de révélation. Aux agitations latérales de la période précédente succède une vision frontale qui se joue en aplats sur plusieurs plans.


*Innocent I* (1972) oppose la fraîcheur triomphante, la vérité de l’enfance, aux hallucinations du paysage intérieur. Le soleil éclate et conteste les ténèbres. Le monde est à la fois plus simple et plus complexe. La technique, en premier lieu, s’est modifiée. Marchoul quitte le domaine de la lithographie pour celui de la manière noire ; il intègre de plus, intimement, le document photographique, par report d’un stencil ou par héliogravure dans le métal en lui donnant un grain. En deçà de la surface, la photo trouve son ancrage, prend racine et devient matière. Une dialectique plus subtile se développe ainsi entre le monde de l’enfance, dont la réalité documentaire est déjà un souvenir, et les personnages inventés qui ont acquis plus de présence, parce que mieux formulés (*L’enfance vite dépassée*, 1972 ou *Jeunesse dorée*, 1973, par exemple). Dialogue aussi du reflet-regret, tout se joue entre le passé et l’invention, le réel et le fantastique, mais sur un plan d’égalité, dans un contexte commun, celui de la gravure. Une
approche nouvelle du réel, du tangible, s'opère ; l'image de la vie l'emporte progressivement sur les figurations de l'obscur.

Le contact avec les êtres et les choses se renoue ; *Intimité* (1973) en fournit la preuve lumineuse, une femme à sa toilette, vue douplement, de dos et partiellement de face, actualise et Degas et Bonnard. Le monde est reconquis avec *Véronique* (1974) : des fenêtres dans le ciel et qui s'ouvrent sur la jeunesse (fig. 74). C'est un rêve du monde, proche, par sa dilatation poétique, de celui d'un Chagall. Au chant de l'enfance répond le champ de l'espoir. Les habitants des ténèbres, s'ils sont encore là, se voient réduits à un espace limité ; ils n'occupent plus qu'un registre, sorte de prédelle que l'on trouve également chez Anderle ou Alechinsky, et qui remplit une fonction narrative ou de référence par rapport à l'image essentielle. Le thème de la famille et de la naissance est une affirmation de la lumière (*Naissance, Il est né, Il grandira*, 1976). La clarté culmine déjà dans *Odile* (1975) où un très jeune enfant regarde un épi de maïs, un double cercle lumineux souligne le visage et éclaire la récolte, double soleil qui assure la permanence, le passage du printemps à l'été. L'œuvre se prête à la méditation, le conflit du réel et de l'irréel s'est dissous, l'image devient support. Répond-elle à la question *Pourquoi cela d'il y a cinq ans ?* La manière noire que le Japonais Hamaguchi a revitalisée en douceur, affirme chez Marchoul son empire expressif, scandé au brunissoir et au grattoir.


(*) Lettre à l'auteur, 2 juillet 1981.
Fig. 74.  Gustave Marchoul, *Vertmit/fuc* (1974). Manière noire et héliogravure.
ciel» (10)... Présence de la plage, du sable — matière mouvante, du rocher opaque, du rayon qui dissipe, mer lumineuse ou nocturne, plage où l'on débarque ou que l'on quitte, les grilles du brise-lames et ses reflets vivants sont de garde aux portes du mystère (Sable niellé, 1980, Brise-lames, 1981). L'artiste, lui aussi sentinelle, Marchoul rêvant sur la surface d'un cuivre, écoutant peut-être Saint-John Perse « et la semence de Dieu s'en va rejoindre en mer les nappes mauves du plancton » (11)... L'œuvre de Gustave Marchoul est importante, majeure même dans l'histoire de la gravure contemporaine, et d'une originalité évidente. La richesse de son expression est, elle aussi, exceptionnelle ; le compte rendu technique d'une gravure ressemble, par sa science et sa précision, à la prescription magistrale d'un grand patron. Son rayonnement se doit d'être souligné. Dès 1961, Marchoul se voit couronné à la Biennale de Ljubljana, l'année suivante à Lugano. Prix du Hainaut, il participe dès 1963 à la Biennale de Saô Paulo, puis obtient le Prix triennal de la gravure belge.


expose de Tokyo à New York, de Cracovie à Séoul, de Berlin à New Delhi. À Venise, il obtient le Prix Bright pour la gravure en 1968.

Cette notoriété internationale ne doit pas éclipser le rayonnement qu'il continue à exercer en Belgique où il enseigne, depuis 1966, à l'École Nationale Supérieure de la Cambre. Là, Louis Lebeer reconnaît en lui : « le maître (...) qui oriente actuellement la gravure » (13). Initiateur, à l'Académie de Mons déjà, de Belgeonne, devenu un maître à son tour avec ses grandes plages abstraites où s'accroche un coquillage, et d'Alain Winance dont les recherches intéressantes ont témoigné d'une évidente filiation, de même que Alain Lambillotte, ce travail continue à plonger dans l'avenir.

L'homme intérieur, l'artiste, le créateur peut-il se réduire à un profil ? Certes pas. Son évolution fut marquée, vers 1963, par la joie, et Robert Rousseau pouvait noter à cette époque : « Chez Rembrandt, le clair-obscur est le dieu d'une méditation tragique. Celle de Marchoul est joyeuse » (14). Mais le tragique ne devait pas tarder à le saisir dans ses ombres, la lutte fut longue et belle, souvent étincelante dans l'univers des ailleurs. Les retrouvailles d'un monde familier furent la voie sereine, que des planches telles que *Paix du soir* et *Aurore de l'Espoir* (1977) symbolisent avec leurs croisées ouvertes, la femme et les petits enfants. Faut-il lier tout ce chemin à l'existence de l'individu ? Sans doute, puisque l'artiste est sincère et l'œuvre émouvante. Elle existe, cependant et avant tout, en soi ; elle grandit encore et, sans doute, ne cessera de vibrer ; elle donne à voir une unité de vie et les diversités de la vie.

1981

* *

Le sillon a encore approfondi et enrichi les semaines, mais les saisons de l'artiste ne sont pas celles d'une terre où les récoltes se suivent, plus frêles ou plus denses. Le graveur peut changer

(13) L. Lebeer, *Orientations de la gravure contemporaine* (Cahiers de Belgique), Bruxelles, 1971, p. 98.
l'orientation de son champ, l'incliner vers les pluies ou le soleil, comme il peut en modifier la culture, passer de l'orge à la vigne, au bleu lavande, au citron du mimosa, au peigne fin des rizières.

Gustave Marchoul, que nous avions laissé dominant les vagues, semblait avoir mis ce domaine en jachère. Certains y ont trouvé des raisons profondes, intimes, celles d'une quête spirituelle (15). À juste titre certainement. Les paysages que contemple un artiste et dans lesquels il se complait, ne peuvent, sous peine de schizophrénie, différer sensiblement des contrées intérieures. Le quand, le comment, le pourquoi sont parfois difficiles à déceler. Dénouer les fils du vécu, en définir les écheveaux est aléatoire.

Souvent le hasard et les circonstances gouvernent plus que la volonté et préparent les bifurcations bien avant que la décision n'intervienne. Le but n'est pas ici d'analyser les causes, mais de constater les effets. Marchoul avait vaincu ses ténèbres, exorcisé ses fantômes, renoué avec les visages et la terre. Mais si, dans l'ombre comme dans les clartés, il avait superbement maîtrisé l'essentiel par la mesure intense ou l'éclair du tracé, pouvait-on prévoir l'éclatement chromatique ?

Pouvaît-il le prévoir lui-même ? Qu'importe d'ailleurs. La nécessité, sans doute, provoqua la venue d'un autre langage. Le bois, que certes il connaissait, fut vivifié par la couleur et devint le champ ouvert à des noces nouvelles. Si l'on pouvait donner aux saisons de l'artiste une évolution parallèle à celle des styles, on pourrait dire que Marchoul, après son romantisme et son réalisme, accède à un impressionnisme et découvre un soleil levant. Ce de peut-être facile, mais indique bien un enchaînement naturel. Il oblige, de plus, à préciser que l'impressionnisme est une forme d'ouverture au monde et que le japonisme est une manière de le percevoir et de le formuler. Et non, dans l'un et l'autre cas, simplement une technique ou un esthétisme. Le saisissement de l'effet lumineux et son analyse sensible, l'appréhension d'un angle de vue et sa traduction éloquente, procèdent, tous deux, d'un choix qui se fait dans l'élan et se résout dans la lucidité.

Gustave Marchoul s'engage dans cette voie, en 1982, dans la foulée de deux suites de paysages où le burin domine. Cette charnière, si on peut la nommer telle au point de vue historique,

(15) O. DEMOL, Gustave Marchoul, La Grippelotte, 1986, passim.
Fig. 75. Gustave Marchoul, *Printemps vespéral* (1985), Xylographie en couleurs. (Photo L. Schrobiltgen, Bruxelles.)
les œuvres en soi étant parfaitement accomplies, n’est pas sans importance, puisqu’elle implique déjà le choix du regard et la volonté de l’expression. Contemplation du monde et vigueur de son écho.

Avec *Ciel et Terre*, puis *Ciel et Pluie*, avec *Monts et Brumes* ensuite, les épousailles des données fondamentales, la fécondation et le chant des origines s’accomplissent et se renouvelles à tous les niveaux des gammes chromatiques, sonores, formelles, de l’aigu au raffinement, et selon la scansion des lumières et des voiles. Ces séries forment des séquences, par l’unité du sujet, de la technique, du format et du temps, puisqu’elles appartiennent à une même durée, mais restent indescriptibles car l’anecdote est bannie et l’œuvre se livre au seul règne des éléments. Il ne s’agit pas que d’une variation sur un thème donné, mais bien d’une démarche qui appréhende la planète et rend compte du dialogue engagé (fig. 75).

En écrivant ceci, je trouve, au hasard d’un rangement, un texte de 1976, préface à une exposition du *Paysage brabançon au XVIIe siècle*. On pouvait y lire : « Du paysage qu’il contemple au jardin qu’il cultive, l’homme entretient avec la nature un dialogue essentiel. Dans un monde où la technique s’avère trop souvent dominante, il est nécessaire, voire vital, que ces liens privilégiés entre le rythme des saisons, le regard et la main soient protégés. Et peut-être même, pour répondre à un désir avoué ou inexprimé, faut-il réapprendre à voir et à sentir. Dès lors, l’année des Paysages, Parcs et Jardins n’est pas un quelconque prétexte, mais bien sur divers plans une leçon, un échange entre le monde particulier de l’individu et l’univers des éléments. Le paysage incite au rêve, le parc à la méditation et le jardin accueille. Pour chaque climat comme pour chaque humeur, ils offrent un point de vue qui va de la ligne d’horizon au tracé d’un champ, des couleurs de la forêt aux nuances des nuages. Mais l’homme n’est pas qu’un spectateur ; acteur à part entière, il anime les sites de ses travaux et de ses jeux, il crée la cité ou le village pour vivre, appareille et dresse les pierres dans le danger ou dans l’espoir » (16).

Fig. 76. — Gustave Marchoul, Illustration pour *Paysages* de Philippe Jones (1987). Xylographie en couleurs. (Photo L. Schrobiltgen, Bruxelles.)
La demeure à construire, en contemplant les paysages de Marchoul, est celle de notre architecture secrète qui y trouve ses fondements, résidence principale ou secondaire, et dont les ouvertures varient selon l’altitude ou le poids du ciel. Le parcours, les randonnées, l’exploration auxquels se livre l’artiste, peuplés de souvenirs et d’inventions, de caprices et de songes, d’un Piranèse ou d’une pierre de rêve, les images qu’il restitue éveillent et provoquent.

Leur nombre — qui dépasse les trois cents feuilles — s’il témoigne de conviction, écarte cependant la redite et fonde son pouvoir sur l’incantation, une sorte de modulation grégorienne, qui sert et honore l’univers. À chacun d’y apporter son écoute, sa pierre, sa réponse. Il y a partage. Un partage consommé lorsque le graveur rencontre un poète et que des sites se nomment et s’accordent par le mot et le signe, le son et la couleur. Parfois même, les échos se redoublent. Ainsi l’écrivain donne-t-il une équivalence verbale au dessin, puis l’artiste reprend le texte pour lui trouver une autre émergence plastique, et du dialogue initial naît un seul poème, un livre de couleurs, *Paysages* (fig. 76) ou *Antiphonaire pour la Pluie* (17).

> Et longtemps après la pluie
> un bourgeon éclate
> multiple sur un ciel bleu.

1988

RÉFLEXIONS SUR QUELQUES DESSINS DE LUC CLAUS

Cet univers a quelque chose d'intemporel. Il apparaît tel un vestige, non comme les ruines du temps, après le passage des barbares ou le saccage des guerres, mais bien comme l'empreinte d'une civilisation autre ou d'ailleurs, dont il resterait les signes essentiels. Les éléments sont peu nombreux, répétitifs, simples, austères, du moins à première vue. Ils ne se livrent pas pour autant, et les variations de leurs accords, de leurs dispositions, les différences parfois subtiles de leur apparence même, leurs tensions, voire leurs divergences foncières, accentuent le mystère qu'ils instaurent. Car ils ne sont pas en soi étranges, ils sont générateurs de relations insolites ; ils posent et se posent des questions. Les dessins de Luc Claus peuvent susciter de telles remarques et se dresser en témoins silencieux ou hiératiques.

Signes vigilants non point du passé — bien que la notion de souvenir et de reconnaissance ne soit pas à écarter ici — mais d'un présent certain, ces œuvres sont de notre temps par leur exigence graphique. L'économie de leur expression, par contre, les fait échapper à la mode. Le dialogue fondamental est celui du noir et blanc, fusain ou encre, papier ou toile ; le vocabulaire cherche les oppositions et les effets de surface et dote la ligne d'un tracé sobre qui détermine des formes rigoureuses ou qui cerne des silhouettes. Il y a chez Luc Claus un rapport essentiel, semble-t-il, celui du rectangle et du visage. L'un et l'autre, souvent limités au seul trait d'une ligne, incarnent la géométrie et l'humain. S'opposent-ils ou sont-ils complémentaires ? L'un est-il générateur de l'autre ou, inversement, est-il réducteur ? Les variations, nullement gratuites, et les amplifications que propose l'artiste, permettent diverses interprétations et situent ainsi sa propre réflexion entre le construit et le sensible.

Le problème ne se résume pas au fait de savoir si un rectangle se métamorphose en profil ou si le cou d'un personnage se réduit
à ne devenir qu’un socle ; il s’enrichit au contraire des diverses positions du visage, de son individualisation comme de sa déshumanisation. Si l’on s’arrête quelques instants à cette présence, on pourrait songer à certaines recherches de Brancusi qui passe de la *Muse endormie* au *Dernier né* suivant une volonté d’épuration. À la différence près, mais d’importance, qu’il s’agit chez Luc Claus d’une présence masculine, nullement plongée dans un rêve, car le profil demeure saillant. Point de muse endormie donc ; à la limite, peut-être, un Apollon pensif. Mieux, une tête comme siège de la pensée, car le tracé évoque parfois le contour d’un silex taillé, pierre dure d’une conscience, tout comme elle s’inscrit dans la perspective imaginaire des idoles cycladiques. D’autres notions moins culturelles, tout aussi abstraites ou subjectives cependant, peuvent être citées : celles de la solitude, de l’anonymat, de la découpe négative, du souvenir ou de l’appel d’une présence (fig. 77).

Cet élément majeur — la tête soclée n’est-elle pas le signe évident de l’être mémorable ? — n’existe néanmoins qu’en fonction de son contexte, celui de cette géométrie qui curieusement l’entoure, soit pour l’exhausser, soit pour le soutenir au sommet d’une croix, dont il devient précisément la tête, le secourir en quelque sorte contre d’autres formes menaçantes ; parfois même une croix négative viendra le biffer. Si le cerne domine pour définir ce profil, un trait secondaire peut quelquefois le doter d’épaisseur tout comme un nuage d’encre suggèrera le volume. Variantes qui sont de détail en apparence, mais qui n’en modifient pas moins, en profondeur, l’esprit de l’œuvre. Il en va de même, faut-il le dire, des proportions du noir et du blanc. L’ampleur et la répartition des surfaces, l’intensité et le poids des ombres, l’étendue des plages de lumière ou leur nuancement passent de l’inquiétude au drame, de l’espoir à la menace ; les traits, les hachures et leur densité, modifient et sensibilisent de même cet univers dont les données, simples au départ, acquièrent le caractère obsessionnel de la réflexion permanente, du miroir que l’œuvre ne cesse d’être pour celui qui crée, et dont le tain se fait obscur au clair selon la loi des nerfs et du sang. Les dessins de Luc Claus sont multiples, à l’image de son personnage, qui parfois se dédouble et cesse alors d’être lui-même pour devenir un autre.
Fig. 77. Luc Claus. *Dessin* (1979). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Si l'art est une mise en forme de l'émotion, celle à laquelle procède un graveur exige la maîtrise d'une technique particulièrement précise. Il est, dès lors, difficile d'y associer la notion de naïf, à moins de considérer celle-ci comme relevant de la nature profonde, et non de l'expression. L'usage du terme naïf introduit une ambiguïté qui confond souvent l'ingénuité, naturelle ou voulue, de l'évocation et une certaine façon d'envisager le monde que je nomme, faute de mieux, le regard sans prévention (1).

Lackovic appartient à cette pléiade d'artistes qui ont enrichi l'art yougoslave d'une vision autre — ancrée dans la tradition séculaire du voir et animée d'une grande fraîcheur de l'œil — qui a exercé une influence considérable dans l'histoire de la sensibilité occidentale. Le regain d'intérêt pour la peinture dite naïve, au lendemain de la seconde guerre mondiale, trouve sa source principale chez les Generalic, Mraz ou Brasic qui, vers 1930 déjà, œuvraient dans cet esprit.

Ivan Lackovic est essentiellement un artiste du trait. En gravure comme en dessin, il domine cette forme d'expression qui n'est pas un élément du discours, mais un monde en soi, une vision globalisante, une réponse complète aux sollicitations de la nature et de la vie, l'accomplissement d'un destin. Le trait est sensibilité et synthèse, il est émotion et rigueur, force et couleur, on le sait ; il peut être l'homme dans sa totalité, dans l'exigence du dire et l'essence du message.

L'art de s'exprimer ainsi est aussi divers que l'individualité de ceux qui en font usage, et compte quelques sommets de l'aventure humaine. Le burin de Dürer et l'eau-forte de Rembrandt,

et leur dessin à tous deux, créent d’absolus chefs-d’œuvre ; une bacchanale gravée par Mantegna est-elle inférieure à ses fresques ? ; les caprices de Goya, les lithographies de Daumier, les noirs de Redon sont autant de jalons majeurs... quelques exemples parmi d’autres, sans compter les bisons préhistoriques, les lavis chinois ou l’estampe japonaise. L’écriture même n’est-elle pas, dans le rythme de son tracé, la respiration de l’intelligence et du cœur ?

Tout peut être dit à la pointe d’un crayon, dans les méandres de l’encre, tout peut être inscrit dans le secret d’un cuivre ou réfléchi sur le jour du papier. Ici, chez Lacković, le réel et l’invention, la fantaisie et les lois de la nature, la vie quotidienne et le rêve de l’homme se donnent la main. L’artiste raconte et évoque, la ligne file dans la lancée de la découverte et obéit aux pulsions d’une mémoire nourrie de mythes, de forces telluriques, des sagesses du folklore (fig. 78).

La vie villageoise dans sa tradition, dans son isolement, mais avec la complicité des saisons, occupe une place privilégiée. Elle est exemplative d’un présent immuable, microcosme où se déroulent, de la naissance à la mort, du silence de la neige au chant de l’oiseau, la procession des hommes et des jours, la succession des gestes dans les cycles du temps. L’imaginaire trouve à s’animer aussi sous le couvert du masque, dans la symbolique du zodiaque et des planètes, ainsi que sur les voies de la franche poésie. Tout cela s’exprime sous forme de porte-folios lyriques, où l’enchaînement des images, les séquences de l’évocation, charment l’œil et font rêver l’esprit.

 Là, en effet, un monde se raconte, se livre, passant du thème à l’anecdote, du détail à l’idée. Le village est typique, ses maisons tassées contre terre, les toits frileusement bordés de chaume, sous l’œil vigilant d’un clocher ; la plaine est vallonnée et la végétation semble monter la garde et protéger les habitants. Le geste des humains ressemble à celui des plantes et des arbres, un même regard les associe.

Si la nature est nourricière, le monde n’est pas que bucolique. Certes, il y a la réjouissance et le vin du dimanche, la fanfare locale, les semaines et la récolte, les meuniers aux lourds sacs de grain, les granges, les lavandières, la maison d’un poète, mais il y a aussi le pèlerinage et ses bannières, la crainte de Dieu, le crucifix au creux d’un chemin parmi les chardons, il y a aussi
Fig. 78. - Ivan Lackovic, Illustration pour *Fêtes* de Philippe Jones (1983). (Photo L. Schrobilgen. Bruxelles.)
la liberté et le servage, la révolte et la répression, le cercueil qui descend dans la fosse. Et cet enterrement, dans son humilité, par les traits précis qui arrêtent le temps, est doté d’une ampleur qui évoque Courbet et Ornans, Mellery et Marken, tout comme trois paysans qui se rencontrent sont les arrière-petits-cousins de ceux de Dürer ou de Bruegel l’Ancien.

L’homme et la femme sont paysans et pauvres, pieds nus et dignes, amoureux de leur sol et de cette Croatie qui les porte et qu’ils portent en eux. Ainsi certains visages semblent procéder d’Arcimboldo et sont formés d’éléments végétaux, d’autres se voient associés ou complétés d’attributs du terroir. À l’inverse, la végétation de ces lieux est l’objet d’une attention particulière : l’arbre dénudé étre longuement ses bras fatigués, le buisson aux oiseaux fait chanter ses brindilles et le fantastique rend humain le moignon des saules, transforme une plante en une roue de paon, noue un bouquet d’un serpent fabuleux.

Les épousailles de l’homme et de la nature sont tout aussi étranges et intimes, un personnage parcourt un paysage tout en étant traversé par lui, et la végétation, à l’image de l’homme, est aussi processionnaire. L’unité de l’œuvre est partiellement fonction de cette interpénétration, de cette interdépendance des éléments ; un vol d’oiseau vient prolonger un branchage, un homme tiendra un flambeau pour répondre au signe d’une comète. Ceci n’exclut pas la dérive des choses et de la vie, qui va vers l’irréel et l’aliénation.

Une nef des folles a empalé un enfant comme figure de proue ; elle rencontrera, au hasard des berges, les moissonneurs de la mort, squelettes anonymes sur de longs chevaux paisibles. Les thèmes médiévaux refont ainsi surface, habitants de la mémoire collective, mais auxquels Lacković redonne une nouvelle existence par l’économie et la percussion de son dessin. Ailleurs, le sabbat va souffler, le vent de la montagne va descendre sur la plaine, hachant les récoltes, distribuant ses têtes de mort, ses barbelés, salissant le village dans la meilleure tradition boschienne ou celle d’un Ensor. Car il y a ici humour, vision démoniaque sans doute, mais où le clin d’œil n’est pas absent.

Il faut connaître de Satan son existence, ne fut-ce que pour le conjurer. Les fantasmes, que l’on délivre et que l’on formule, deviennent les alliés d’une nuit, sinon terrifiante. La mort à l’ombre du gibet, le squelette à la jupe de sang, au tablier de
deuil, retrouvent l'accent et la force des premières xylographies pour menacer de feu un village, pour ameuter les hordes de son triomphe. Les danses macabres du passé renouent avec un rythme qui ne cesse de scander le monde.

Qui sommes-nous, en effet ? Le masque, où « nul ne se reconnaît » selon Goya, prend sans doute ici un autre sens. Il cache moins les appétits individuels qu'il ne dissimule les pulsions de la condition humaine, ses entraves et ses envies. Ce voile unifie les visages ; il est comme un rideau à travers lequel on voit sans être vu, façade humaine avec autant de fenêtres opaques qu'il y a d'acteurs sur les tréteaux de la comédie universelle, où l'argent gouverne le monde, où les démons réveillent les désirs de la chair et dérobent votre enfance, où le feu, la fragilité, les alambics, le trompe-l'œil, trafiquent le réel, épicent les illusions, où le même masque, toujours hérisse d'une crinière, humanise un troupeau de vaches ou fleurit étrangement sur des piquets de bois sec.

Images allégoriques ou illustrations de la sagesse populaire, ces dessins, même s'ils échappent à notre entendement, éveillent la curiosité et des échos dans les lointains de l'imaginaire. L'importance d'une image n'est-elle pas davantage dans ses prolongements, que dans sa finalité ? Le dessin, qui enseigne ou qui décrit, peut indiquer le chemin à suivre, l'usage d'un objet ; il possède une vertu pratique ou édifiante ; il peut frapper par sa justesse, mais il ne rebondit pas du cœur à la mémoire et du souvenir vers une autre dimension.

Les astres, les planètes et les signes du zodiaque revivifient des images qui ignorent la limite des civilisations, et donnent libre cours à l'imagination païenne et fantaisiste. Lacković s'en saisit avec ironie et une santé sexuelle qui accumulent les Taureaux en sarabande jusqu'au strabisme et à la langue pendante, il chevauche le Bélier, un sceptre jaillissant à la main, fait doublément uriner les Gémeaux sous une pluie d'étoiles, fait galoper le Sagittaire que poursuit une écuyère amoureuse, dévoile le sexe de la Vierge que protège une toile d'araignée, frêle rempart d'une vertu, pèse dans la Balance des poids plus que charnels, noue la queue du Lion, fait fumer par les yeux le génie du Scorpion, renverse le sel, presse le raisin, fait voler des plumes, agite les masques, mélange hibou, vierges folles, être cornus, signes
Lacković, le signe et la réalité

Lacković porte à la nature un amour qui ne limite pas le regard à l'horizontal, il trouve dans la cime des arbres un relais, un tremplin que l'oiseau peut tracer à son tour, et le ciel devient un miroir où l'artiste reconnaît ses aspirations, la comète de son désir, le cerf-volant de ses fantasmes. La connaissance du réel, la familiarité du sol, qui s'ouvre naturellement sur la naissance et la mort, suscitent l'attrait du mystère, non point celui d'une révélation ésotérique, mais d'un échange au niveau de la poésie (fig. 79).

La matière et l'esprit se fécondent mutuellement, et l'image d'un arbre qui prend racine dans une souche, pour faire éclater le tombeau de la terre, ou l'étrange corps céleste, qui offre aux étoiles ses organes génitaux, ne sont que des signes de vitalité lyrique. L'irréel rejoint le réel et les rapports avec le Surréalisme sont évidents. Lacković ne s'en cache pas lorsqu'il publie, en 1974, une suite graphique en hommage au cinquantième anniversaire du Manifeste d'André Breton, et dessine en frontispice une foule de portraits, de Tristan Tzara à Paul Nougé, de Chirico à Dominguez et d'Eluard à Prévert. Il affirme ainsi des affinités.

Lorsqu'il crée, sur le thème de la trompe, des figures insolites par association ou fragmentation, il noue intimement avec l'humour des créations qui relèvent de l'imaginaire et qui ne sont pas, de ce fait, le seul fruit d'une influence, mais l'inscription dans un courant de la sensibilité. Ce va-et-vient du réel à l'invention, du visage précis à l'évocation du cosmos, d'une vérité sociale au fantasme érotique, fonde chez Lacković un style, un langage personnel. Certes, la récurrence de certains thèmes et
Fig. 79. Ivan Lackovic, Illustration pour *Fêtes* de Philippe Jones (1983). (Photo L. Schrobiltgen, Bruxelles.)
d'éléments symboliques accentue, comme chez Chagall, l'unité de l'œuvre au sein de la diversité des sujets évoqués, mais le graphisme, cette écriture originale, est le facteur essentiel qui donne le ton et accorde l'œuvre.

La composition occupe la page avec autorité et frappe le regard dès l'abord. Il ne s'agit pas d'un agencement classique, la diagonale l'emporte souvent, créant alors une impression de mouvement et d'événement saisi, et non la seule recherche d'un effet baroque. Le sujet s'impose tantôt en lignes de fuite, à la manière d'une tache qui, en s'étoilant, prend possession d'une surface, tantôt il s'anime d'un rythme principal avec des cadences secondaires. Le dessin ressemble alors à un village, avec sa grand-rue et ses chemins de traverse ; il évoque aussi, par moments, une toile d'araignée où sont piégés des éléments, des personnages ou les bribes d'une action.

L'attention est également requise par le sens de l'espace. Le trait cerne ou évoque la forme ; le noir construit, délimite, précise, ponctue, oriente, il est d'essence végétale. S'il occupe, il libère également ; il donne vie et respiration aux blancs qui jouent un rôle essentiel, faut-il le dire, dans le dialogue de l'encre et du papier. Ainsi la composition est-elle d'apparence claire et dynamique. Le regard l'embrasse dans son mouvement majeur, mais l'œil est rapidement sollicité par la multiplicité des traits et l'intrication des motifs.

Si l'image traduit fréquemment une irréalité, celle-ci naît davantage de l'agencement des éléments, que de l'étrangeté des choses figurées en tant que telles. La confusion voulue, dans le registre des évocations comme dans l'échelle des objets évoqués, renforce le caractère de rêve, et de son déroulement, que les œuvres suggèrent. Des plans inattendus s'imposent tout à coup, lorsque certains aspects surgissent, hors de leur contexte, par la démesure, tout comme un objet réaliste devient insolite, dans l'absence de tout lien avec l'environnement. Un détail soudain requiert l'attention et découvre, à l'intérieur de l'image, un microcosme fascinant ; des mondes ou des anecdotes parallèles coexistent ainsi, ne livrant leurs secrets qu'à la deuxième ou troisième lecture.

Richesse donc d'une œuvre pleine d'incidents, où le fil se perd, puis se retrouve à travers un maquis de trouvailles, d'inventions souriantes ou macabres. Et l'on songe parfois, en se

L’invention fantasque, le détail pittoresque, la note réaliste, la déformation expressive s’accordent dans l’œuvre, sans provoquer d’autre dissonance que de maintenir l’attention en alerte. Ceci n’exclut pas, dans d’autres planches plus épurées, une volonté de synthèse, lorsque le sujet l’exige. Le registre est donc ample et souple, diversifié et usant parfois de rehauts de couleurs ; l’œuvre évite ainsi la monotonie et échappe à la rusticité d’un genre, dont elle pourrait aisément être prisonnière.

L’unité — car le style s’impose chez Lacković — réside dans le règne de la ligne. Sa finesse et son autorité, son frémissement et son absence d’artifice, sa précision dans le tracé comme dans l’infinie notation, expriment un art magistralement dominé et vécu. Il faut maîtriser l’outil pour qu’il se plie à l’émotion intérieure et la traduise en images vivantes. Lacković unit le signe et la réalité.

Qu’il parte du réel, du terroir, d’une vitalité paysanne et d’une tradition, il en exalte l’esprit, en trace la durée, mais la donnée foncière, ce goût du primordial, est davantage une primitivité agissante qu’une réponse naïve. Si l’artiste porte ses fruits comme un pommier ses pommes, le poète est ce trait qui unit les nervures du ciel aux racines du sol et, pour lui, tout est vrai puisque tout est possible.

1983
On entend dire que le Surréalisme est mort, on discute même la date de son dernier souffle. Le mouvement historique, dont André Breton fut la conscience, a disparu sans doute avec son pilote. Peut-on en déduire que l’esprit n’est plus ? Le Surréalisme lui-même, s’il est révolution, à sa manière, n’est pas un phénomène sans racines ; comme tout bouleversement des arts ou d’une société, il s’inscrit dans un courant de vie dont il devient, soudain, l’intense résurgence, parfois l’étincelant renouveau.

Le Surréalisme est cela, au versant nocturne de l’homme, dans la filière de l’irréalité et du fantastique, là où l’insolite et le métaphysique se répondent, où le romantisme et le symbole se rencontrent, avec ses moments forts et ses artistes étranges et habités. Le Surréalisme ne dissimulait pas, en effet, ses origines, Breton espérait que l’aventure lui survive. Cette confiance ne sera pas déçue. Le maniérisme qui suit tout mouvement majeur et même, ici, l’académisme brouillent la postérité, confirmant, en apparence, une énergie factice, parce que défunte. L’exploitation, la citation et les détournements existent et prospèrent jusque dans la publicité.

Vit encore, cependant, non point dans la nostalgie d’un regard en arrière, mais dans la nécessité du regard profond, un surréalisme, sinon plus introspectif, du moins puisant ses schèmes dans le paysage intérieur, et non plus dans l’automatisme pur ou dans la rencontre inattendue, et souvent merveilleuse, d’éléments incompatibles dans le quotidien réel. Cette approche distincte, cette démarche individuelle, sans impératif ou contrainte autre que l’accomplissement de sa propre découverte, débouche forcément, lorsqu’elle aboutit, sur l’objet fascinant. Œuvre plastique à laquelle on pourrait conférer, au sens large, l’heureuse formule de Victor Brauner, la picto-poésie.
Dans ce registre, et au plus fort, se retrouvent Jacques Lacomblez, Jacques Zimmermann et Lucques Trigaut (fig. 80). Les deux premiers ne sont pas des inconnus, leur participation au groupe *Phases* les a nourris d'échanges à la croisée des hauts plateaux du songe contemporain, la troisième a vécu dans le respect amoureux de l'art avant que d'y participer avec une étonnante maturité.

Jacques Zimmermann trouve, dans l'automatisme du mouvement, la force qui ancre ses compositions. Baroques par les éclatements formels, les flux colorés, les effets d'aquarelle, ses paysages, qui apparaissent comme des visions abstraites, se jouent sur des trames concertées, passant d'un plan à l'autre, reliefs, poutrelles, architectures, qui arriment le discours, saisissent la transparence du vent qui se fait matière picturale dans ses fuites, ses reprises, ses passages.

L'accumulation semble-t-il volontaire, méthodique, obstinée, la mécanique des signes, mais souple, ailée, fluide, cernent, tissent et nomment à la fois les très patients ouvrages de Lucques Trigaut. Comme une toile arachnéenne vibre tout à coup et se matérialise, elle condense une émotion, cristallise traits et couleurs, et comme une pierre de rêve soudainement révélée, il nous semble entendre un lointain cliquetis musical, un secret bruissement de formes.

La charge des résonances est forte, on le sait, dans l'œuvre de Jacques Lacomblez. Le paysage mental, chez lui, ne cherche pas à saisir l'instantané d'un crépuscule ou d'un feuillage, l'image n'est immobile qu'à première vue, elle est, en fait, la partition complexe de la mémoire et de la conquête, de la référence et de l'émotion, la mise en œuvre comme en abîme, la plongée nocturne et la mise à jour, de ce long voyage que chacun devrait accomplir en soi-même et que le peintre traduit en poèmes où l'huile se fait gemme et le dessin arborescence.

Lacomblez, Zimmermann, Trigaut, trois peintres du présent, non point de l'heure ou de l'accidentel, mais artistes en quête de la permanente mobilité du jour et de la nuit, c'est-à-dire de notre temps, en tout temps, trois peintres à la recherche des territoires d'ici, vus au-delà...
NICOLE D’AGAGGIO

Préface à une œuvre

Il y a ceux chez qui l’art est une courte mais intense flambée, que la création asservit, gouverne, épuise jusqu’à la mort réelle ou réduit à l’état de survie. Il y a ceux pour qui l’art semble avoir été, dès que l’œil se dessille et que l’imaginaire l’accompagne, une découverte continue, un compagnon vital. D’Agaggio appartient à ceux-ci.

Au commencement fut la forme, celle que la jeunesse appréhende. Non point à travers un enseignement. L’art n’est que découverte de soi-même, et de soi à travers les autres, de la projection d’une attente sur le monde extérieur.

Figuratif, quel est l’enfant qui n’a voulu donner figure à ce qu’il sent, qui n’a rêvé de s’identifier à une image ? Même lorsque les traits apparaissent ratures, lorsque la couleur n’est que tache, c’est de l’herbe, des nuages, un soleil ou l’histoire étrange d’un petit animal dont on rêve et que l’on ne veut pas domestiquer. « S’il vous plaît... dessine-moi un mouton ! » disait le Petit Prince.

J’ignore tout des dessins d’enfant de Nicole Lemaire D’Agaggio, mais je sais qu’elle cessa vite d’être une petite fille — sans abandonner pour autant, et je l’espère, ses rêves-réalité d’enfance — pour se mesurer à l’espace d’une page.

Par l’assurance du trait, s’inscrire alors dans cette double dimension où se construit le monde de l’illusion réelle, car très vite, tout aussitôt peut-être, le réel n’est pas celui d’un constat ou d’un instantané mais d’un rapport et d’une prise de vue.

Sans doute l’impression fugace peut-elle retenir le regard, comme le cri d’une hirondelle à la tombée du jour fait sonner un présent miraculeux ou refluer tous les souvenirs d’intense éclat. Il s’agit moins cependant de rendre compte, en l’occurrence, que de participer. Ce réel exprime le mouvement interne plus qu’il ne capte les degrés d’un passage de l’heure.
« L’art est tout individuel », déclarait Courbet, maître d’un réalisme qui devait faire école et perdre, de ce fait, sa personnalité. Faut-il encore souligner que le figuratif n’est pas un réalisme étroit, mais le reflet d’une réalité dans ce miroir infidèle qu’est l’œil de l’artiste ? L’hyperréalisme, lui-même, ne retient parfois l’attention que par un au-delà, sans lequel meurt toute poésie et, dès lors, toute existence.

Le figuratif traduit un réel chargé de laideur ou d’angoisse, d'idéal ou de foi, suivant la réflexion que l'angle de vue éveille ou selon la sélection opérée, instinctivement, dans les inventaires du jour et des circonstances.

Si l’on peint un visage méditerranéen et, qui plus est, ibérique, L’Espagnole, dans une lignée plus proche du Greco que de Goya, évoque, par l’expression des traits, une quête, un rêve, un ailleurs non point calme ou doux mais exigeant et mystique. La recherche dans la vie inquiète, par contre, se traduit non dans l’orgueil de conquérir, mais dans l’ambivalence d’être.

Faut-il trouver, à cette figuration, un adjectif ? Peut-on la nommer expressionniste ? Peut-être. Non pas celui du Nord qui dénonce cruellement, slave ou scandinave, germain ou flamand, bien que ce dernier exalte davantage la terre qu’il ne souligne le social. S’il fallait retenir le vocable, en écartant son pouvoir accusateur, il faudrait alors en cerner l’usage aux mouvements de l’existentiel.

Ici, la participation recherche l’accord et non le contraste, le rythme bien plus que la rupture. La traduction plastique de ces sentiments se doit de déboucher, même si l’évidence de la démarche ne nous était pas connue, sur un dynamisme du geste et de la matière.

MADLENER ET CETTE AUTRE VENISE

La toile qui est matière en soi, qui est grain, qui est plage, et qui le reste chez Madlener et qui devient matière du tableau, de la surface caressée, qui s’anime, voit enfin affleurer un paysage. La rencontre du support et de la main se refuse à toute violence, rejette l’imposition d’une image, noue un rapport de connivence, secrète un épiderme commun, cherche un accord qui n’exclut pas la sensualité fine, l’acuité de la respiration, la nervosité des propos. Le premier contact est une sorte d’imprimatura, avec des frottis délayés qui établissent de légers plans de lumière et que vient marquer ensuite une sténographie de touches, veinules et griffures de couleurs. Comme un rêve parfois se construit un lieu diaphane et essentiel, le site de la méditation imprègne le regard et se nomme Venise.

Non pas une topographie précise ; sa trace, son sillage dans un bain de vapeur, mieux une concentration de traits épar, mais comme aimantés, signalent la séparation de l’eau et de l’air par la présence d’une ville, fragile, sur la pointe de ses pilotis, épouse inconstante de l’un et de l’autre. La lumière et son double miroir, au tain légèrement altéré par le souvenir et l’émoi, jouent la transparence et le mystère. Le tableau est dit du bout des lèvres, mais perçu, en compensation semble-t-il, par une gamme d’écchos qui se prolonge au delà de la toile, au plus profond comme au plus aigu d’un songe spirituel (fig. 81).

Approach to Venice ? On ne peut penser ce lieu sans évoquer Turner, mais aussi les Vedutisti, Whistler, Claude Monet... ; clarté, caprice, dilution, souvenir, Proust, d’autres encore, célèbres ou anonymes... Jörg Madlener a retrouvé le temps de peindre, de figurer la jeunesse, la mort, l’intemporel, Tadzio, Aschenbach, Venise. Proche de l’impressionnisme en apparence, il s’agit davantage d’une prise de conscience que du saisissement de la réalité fugace à une heure du jour. L’émergence de la ville
entraîne celle de ses mythes, de ses senteurs, de ses miasmes, elle se veut gémme comme elle se pourrait verroterie. Venise a cette faculté d’être et de se renouveler.

Le thème que Jörg Madlener a retenu pour l’illustrer, la séduire, la mettre de son côté, participe de Thomas Mann, mais aussi de Visconti et de Mahler ; la longue nouvelle et son désir à la fois érotique et marmoriéen, l’œil de la caméra, ses profondeurs de champ et ses focalisations troubles ou nettes, la symphonie et ses clameurs de marée récurrente, le peintre sans doute s’en souvient et l’affirme par le choix d’un épisode ou d’une perspective. Les arts plastiques ont longtemps proscrit la culture. Ce qui se voulait une cure de jouvence, bénéfique pour la forme et la couleur, est souvent devenu une sorte d’orgueil a contrario. Connaître n’asservit pas, la réflexion relance toujours sa liberté.

Madlener superpose toutes les données mais élague, évoque mais assourdit, il prend son bien mais se confie, il recrée et cristallise selon son présent. La Germanie accède à la latinité dans cette conquête sans cesse reconduite et qui débouche sur Venise, au seuil de l’Orient. « ... c’était un spectacle à inspirer des visions fabuleuses, quelque chose comme une poétique légende des âges primitifs, rapportant les origines de la beauté et la naissance des dieux », s’exclamait Thomas Mann à la vue d’un adolescent cou rant le long des flots.

Le peintre se plonge, à son tour, dans ce sensuel émerveillement ; il y conjugue toutes les ressources de son art, les atouts de sa connaissance et la charge de son propre désir. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Ici, de l’architecture, dont il sait le vocabulaire, des ombres et des fragments s’étagent ; le théâtre du jour et des êtres, dont il a brossé maints décors, sert au drame et à l’illusoire avec ses plans obliques et ses coulisses ; la gravure, vécue intimentement, ajoute la profondeur d’un trait comme la morsure d’un ton. Le dessin est ici un réseau de traces qui semble respirer librement mais qui, saisi dans une ressemblance au niveau de l’œil, fixe l’instant d’une rencontre, d’un écart, le sens d’une attitude, le ravissement d’un visage, le poids d’un objet.

Le peintre choisit un prétexte et débouche sur une orchestration. S’il définit un plan d’eau comme « une surface homogène
et polymorphe » (1), le tableau l’est également. J’ignore si le verbe affleurer et le terme fleuret procèdent d’une même éthymologie ; ils le devraient chez Madlener. La naissance de la matière et celle du sentiment ont ici l’évidence d’une germination, à la fois douce, à la fois lente, à la fois insidieuse ; mais une vibration, mais une insistance saisit et poursuit l’œil de ses traits. La toile n’est pas un lac tranquille où glisse le regard ; des remous, des éclats, des rythmes le retiennent, le relancent pour raviver le souvenir, pour fasciner l’imaginaire.

Telle une cantate des sens, tel un éloge, Venise est pleinement présente, et le peintre sans âge, pareil à cet adolescent qui mêlait l’art et l’existence, « tendait le doigt vers le lointain, et prenant les devants s’élançait comme une ombre dans le vide énorme et plein de promesses ». Jörg Madlener nous propose Venise pour nous y reconnaître, perdre l’habitude du quotidien, franchir les bornes du jour et de la nuit, saisir peut-être, là-bas, quelques reflets de permanence.

1982

PASSÉ ET PRÉSENT DES MUSÉES ROYAUX

Toute architecture doit répondre à une spécificité si elle veut vivre, être un lieu habité et non un simple monument, quelle que soit la beauté du geste. L’histoire fournit le chaînon des preuves, de la pyramide et son image spirituelle à la basilique au carrefour des cités, des arènes du spectacle à la flèche des pèlerinages, de la place communale à la royauté de Versailles, de l’étreinte baroque d’un Bernin aux halles métalliques d’un Baltard.

Le musée est un phénomène récent qui succède, à la fois, au sanctuaire et au palais princier. Les pamphlétaires du Siècle des Lumières le réclament pour l’édification des artistes et le plaisir d’un plus grand nombre ; il répond donc au besoin d’instruction et de partage. Ses origines expliquent, sans doute, que les architectes du XIXe siècle bâtiront, dans tout l’Occident, un temple des muses. Conception éloquente, grandiloquente parfois, mais qui marque le respect que l’on doit aux témoignages de la sensibilité du passé et du présent.

Cette notion se voit remise en cause au nom d’une histoire qui serait aliénante, en réaction aussi contre un élitisme nauséux — tout le monde sait, en effet, que Bruegel ou Plantin, Caravage ou Copernic, Courbet ou Darwin, Picasso ou Einstein étaient tous fils de princes ! — et l’on prône, dès lors, la destruction de toute hiérarchie, aussi bien celle du pouvoir que celle du souvenir, pour mieux s’en assurer la conquête. Cela permet aux nouveaux prophètes de redécouvrir l’Amérique et aux émules de Monsieur Jourdain de se croire penseurs. Des éléments marginaux, dira-t-on ! Peut-être, ils ont néanmoins entravé, très efficacement, la reconstruction d’un musée d’art moderne à Bruxelles.

On mesure cependant, et chaque jour davantage, le drame des peuples sans mémoire ou partiellement lobotomisés par les
maîtres de l’heure. On sait aussi que les techniques de pointe, telle l’informatique, requièrent des cerveaux équilibrés, et que la meilleure formation reste celle de l’humanisme. La table rase n’est que rarement un progrès et, s’il faut mettre en question les idées reçues, encore faut-il les connaître. Ignorer l’art de nos régions serait mutiler ou nier l’apport majeur de nos provinces au patrimoine occidental. De Van Eyck à Magritte et de Van der Weyden à Delvaux, en passant par Bruegel, Rubens ou Van Dyck, la peinture fut la renommée et le produit d’exportation le plus estimé à travers les siècles.

Le musée de Bruxelles, créé en 1801 par Bonaparte, Premier Consul, obéissait à une volonté de décentralisation : celle de doter quinze départements d’un choix de tableaux, pour servir de modèle aux artistes et promouvoir la beauté. Un service éducatif avant la lettre, en quelque sorte (').

La réussite ne fut pas le seul fait d’un empire. Au plan local, des hommes avaient déjà réuni des œuvres que les émissaires de la République avaient délaisées lors de leurs conquêtes. Ces peintures, les envois du Louvre et celles récupérées au lendemain de Waterloo, devinrent la base des collections nationales actuelles. Les artisans en furent Charles de La Serna y Santander, directeur de la Bibliothèque du département de la Dyle, et surtout Guillaume Bosschaert, peintre de son état. Hommage leur soit rendu. Dès 1834, un dépôt de l’État fut à la base des collections d’art moderne. (Pour ne pas manquer à la vérité historique, rappelons que le roi Guillaume Ier des Pays-Bas, en 1817, avait déjà offert à la ville quatorze œuvres contemporaines). Bruxelles ne disposant pas des ressources nécessaires pour assumer les charges d’un musée en pleine expansion, le gouvernement belge, suite à une convention adoptée en décembre 1842, se porta acquéreur des collections pour la somme d’un million six cent quarante quatre mille francs. Le 31 mars 1846 paraissait l’arrêté royal portant organisation du Musée royal de Peinture et de Sculpture de Belgique.

Ces collections étaient conservées dans l’Ancienne Cour, à

savoir des bâtiments situés à l’arrière de la façade du palais Charles de Lorraine et dont les galeries d’exposition entouraient un espace intérieur. De 1870 environ à 1887, on mena grande lutte (car l’histoire parfois se répète) pour que les collections aient des locaux décents et dignes de leurs qualités. Eugène Fromentin, en 1875, écrivait déjà : « le musée de Bruxelles a toujours beaucoup mieux valu que sa renommée » (2). La nécessité de donner aux œuvres leur plein rayonnement, mais aussi le danger qu’elles couraient, dans un quartier vétuste et insalubre, éveillaient des cris d’alarme et faisaient naître des projets pour que le Mont des Arts portât réellement son nom, suivant le souci de Léopold II. Les esquisses et les plans se succèdent alors (3).

Une première étape importante fut la réalisation d’un Palais des Beaux-Arts, rue de la Régence, fruit de diverses volontés, dont celle de la Classe des Beaux-Arts de l’Académie royale et particulièrement de son directeur, le peintre Louis Gallait. L’édifice fut entamé dès 1874, suivant les plans de l’architecte du roi, Alphonse Balat. Inauguré en 1880, à l’occasion du cinquantenaire de la Belgique, une exposition importante de l’art belge y fut présentée. Le bâtiment, d’un classicisme riche et éclectique, était destiné aux expositions triennales et autres, ainsi qu’aux solennités publiques, concerts ou fêtes (fig. 82). À partir de 1884, on y vit, pendant trois ans, les manifestations du groupe des XX, de renommée internationale (4).

Le 26 mai 1887, le musée d’art ancien devait s’y installer. Le navire était solidement ancré. Les collections de peinture, des « gothiques » au début du XIXe siècle, y trouvaient leur place : la sculpture occupait, en rangs serrés, le grand hall du rez-de-chaussée, lui conférant dès lors son nom. La peinture moderne, quant à elle, demeurait à l’Ancienne Cour et l’on peut lire, dans des rapports de 1899 : « cette situation n’est pas sans péril, car la galerie moderne, qui renferme toute l’histoire de l’art en Bel-


(3) Notons que de 1862 à 1877, une partie des tableaux modernes fut transférée au Palais Ducal (aujourd’hui Palais des Académies) et au Temple des Augustins, situé sur le site de l’actuelle Place de Brouckère.

(4) Dès 1887 les expositions des XX et celles de la Libre Esthétique qui leur succédèrent se tinrent au Musée Moderne du Palais de l’Ancienne Cour.
Fig. 82. A. Heins, *Le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles* (1880). Bois grave extrait de *L'Illustration Nationale.*
gique depuis 1830, est constamment exposée aux désastres de l’incendie par le voisinage immédiat des maisons de la Montagne de la Cour qui entourent cette partie de l’édifice» (5).

La mise en valeur des musées fut le souci constant de la fin du siècle et une préoccupation particulière du roi Léopold II. Aux plans de Balat pour le Mont des Arts succéda celui de l’architecte Henri Maquet « pour le dégagement et l’isolement des musées ». En vain, et malgré l’appui de la presse qui insistait : « par l’importance et par la valeur de ses productions, [l’école belge] rivalise avec l’école d’art des plus grandes nations. Les œuvres de ses artistes enrichissent tous les Musées. Il est humiliant de la voir dans notre propre capitale [...] réduite à ces conditions mesquines d’installation, plus défectueuses que dans n’importe quelle autre grande ville en Europe. Le triste effet de cette infériorité rejaillit sur le pays entier » (6).

Au lendemain de la première guerre mondiale, une rénovation du Musée d’Art Moderne, avec une nouvelle présentation des collections, fut entreprise par Fierens-Gevaert, conservateur en chef, et inaugurée en 1924 en présence de la reine Elisabeth. Le même travail fut mené à bien en 1930 par son successeur Léo van Puyvelde au Musée d’Art Ancien.


Cette grande campagne de construction ne fut pas, comme certains le prétendent, la cause d’une rupture urbaine. Celle-ci, entre la ville haute et la ville basse, fut, en réalité, le fait de la jonction Nord-Midi. Mais la réalisation de la Bibliothèque Royale Albert Ier eut une double répercussion sur les Musées

PASSÉ ET PRÉSENT DES MUSÉES ROYAUX


La scission de l’institution en deux entités — art ancien, art contemporain — était une option possible que viendraient sanctionner des emplacements géographiquement distincts. C’eût été, sans doute, la conséquence de sites tels que le parc de Woluwe et la rue aux Laines. Le premier fut rapidement écarté car il menaçait des installations sportives : or les exercices du corps l’ont emporté de tout temps sur les créations de l’esprit... Le second fut l’objet d’une étude plus poussée, mais mal reçue, car certains envisageaient alors d’y édifier des tours... D’autres idées firent long feu : le Heysel, le Jardin botanique, le petit Sablon, la Bourse, Glaverbel... Certains lieux, tel Meise, furent proposés et écartés pour des raisons régionales et linguistiques ; d’autres, tel le bois de la Cambre, résistèrent plus longtemps et une commission d’experts internationaux fut appelée, en 1969, pour trancher.

Entretemps des expériences avaient eu lieu, qui orientèrent et confirmèrent la vision unitaire qui était la nôtre. Expériences et faits tout d’abord. En 1962, la fermeture, 1 Place Royale, d’une bijouterie, rendait disponibles des locaux bien situés. Le Ministère des Travaux Publics les ayant loués à notre demande, ils furent transformés en salles d’exposition par Corneille Hanno- set. Une première manifestation eut lieu en septembre et ce qui ne devait être, à l’origine, que des « locaux provisoires », vit à ses cimaises quatre-vingt douze expositions temporaires jusqu’en juin 1978 ! Le succès de ces initiatives auprès du public, la haute fréquentation des lieux, malgré leur exiguïté, vinrent démontrer l’excellence du site.

Par ailleurs, les extensions du Musée d’Art Ancien et du XIXe siècle, Place du Musée, derrière l’ancienne façade de la Bibliothèque Royale, étaient l’objet d’études en étroite collaboration avec les architectes Jules Ghobert et Roland Delers et l’administration des Bâtiments animée alors par l’Inspecteur général Antoine De Grave. Ce travail d’équipe devait aboutir, malgré les problèmes suscités, au niveau muséologique, par les
deux façades obligées de la rue de Ruysbroeck et de la Place du Musée, à une réussite indéniable, inaugurée par Leurs Majestés le Roi et la Reine le 26 février 1974. Le nombre de visiteurs devait doubler cette année-là.

Le bâtiment comprend, à l’étage supérieur, le circuit des XVᵉ et XVIᵉ siècles, de Roger Van der Weyden à Gossart, du Maître d’Aix à Van Orley, de Dirk Bouts au réalisme des années 1550 en passant par Jérôme Bosch, Cranach et Quentin Metsys. La salle Bruegel, qui offre le plus bel ensemble du maître après le musée de Vienne, mène à la fin du siècle et guide le visiteur vers l’ancien palais Balat, c’est-à-dire vers le XVIIᵉ siècle avec ses Rubens et ses Jordaens. À gauche du circuit que l’on quitte, une aile du bâtiment abrite un musée dans le musée : la prestigieuse collection du Docteur Delporte, léguée en 1973.

L’étage inférieur est consacré au XIXᵉ siècle, du réalisme et de La Société Libre des Beaux-Arts au Symbolisme des années 1890, avec les frères Stevens, Boulenger, Artan, Meunier, Vogels, De Brackeleeer et Khnopff, mais aussi Courbet, Rodin ou Burne-Jones. Ces extensions comportent encore, au niveau de la Place du Musée, trois grandes salles d’enfilade, consacrées aux expositions temporaires, et un auditorium de six cent cinquante places pour des concerts, des conférences ou des projections de films. L’articulation des extensions et du bâtiment initial se fait autour de l’escalier Balat, sorte d’épine dorsale qui distibue les locaux et les collections et assure leur continuité.

Cette notion de continuité et de permanence ne devait cesser de grandir en nous, rendant obligatoire, d’une part, la rénovation de l’ancien musée, afin que les XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles jouissent d’une même actualité de présentation, renforçant, d’autre part, l’enchaînement naturel vers l’art moderne.

La rénovation de la partie originale du Musée d’Art Ancien, construite par Balat, posait un problème muséologique en soi. On pouvait l’envisager de deux manières : modifier fondamentalement, comme certains le suggéraient, l’espace intérieur pour y créer d’autres niveaux et y inscrire un circuit d’esprit contemporain, ou maintenir les volumes initiaux, tout en les rénovant, pour les adapter aux nécessités de la muséologie moderne. Un voyage d’étude en Italie, avec des fonctionnaires des Travaux Publics et les architectes Ghobert et Delers, nous avait fait rencontrer, en 1964, l’architecte Ezio de Felice, responsable de la

Les grands principes de ces travaux furent : rationalisation des espaces d'exposition, renouvellement de l'éclairage tant naturel qu'artificiel (lanterneaux, grilles de plafond, équipement électrique), diminution de la hauteur des cimaises (par surélévation des planchers ou adjonction de faux plafonds, comme dans la salle Rubens), climatisation et systèmes de sécurité. Ainsi le XVIIe siècle, un des siècles d'or de nos régions, trouve-t-il à s'exprimer pleinement avec l'ensemble exceptionnel de Rubens et de Jordaens, ses Van Dyck, Fyt, Teniers, etc. qui se prolonge au XVIIIe siècle avec ses Verdussen ou ses Michau. Une sélection de peintures hollandaises, une des plus importantes en dehors des Pays-Bas, des chefs-d'œuvre de l'art italien, français ou espagnol, et l'importante donation della Faille complètent cet étage. Au rez-de-chaussée, l'entrée se fait par la rue de la Régence où une mezzanine a été créée dans le sas d'accueil pour les services éducatifs, les vestiaires et commodités diverses.

La notion d'accueil dans un musée est devenue une fonction essentielle de la muséologie contemporaine. Aux missions de conservation et d'étude scientifique s'est greffée celle d'éducation et d'animation. Un musée se doit d'être dynamique, de s'ouvrir vers l'extérieur en suscitant la curiosité, en proposant des activités d'ordre divers. Ainsi furent créés en 1948 les Concerts de Midi, en 1975 les Midis de la Poésie y furent accueillis et respectivement en 1979 et 1980, les Midis du Cinéma et les Jeudi-Midi-Musée y vinrent le jour. Ces manifestations régulières, qui ont lieu dans l'auditorium, montrent l'interpenetration des formes d'expression artistique à notre époque et attirent un public diversifié qui prend ainsi l'habitude du chemin du Musée et de s'y détendre dans des lieux de repos ou à la cafétéria. Des Services Éducatifs, dans les deux langues nationales, furent créés en 1970, actualisant l'activité de la Diffusion Artistique fondée en 1924 ; ils organisent, en particulier pour les jeunes, des ateliers créatifs et multiplient les conférences et visites guidées, aussi bien autour des collections permanentes que des exposi-
tions temporaires. Le musée s’ouvre donc, non point à un public, mais bien à des publics.

Le grand hall de sculptures est devenu un forum, l’entrée du Musée d’Art Ancien et du XIXe siècle étant reportée au fond de ce grand vaisseau. À droite, un passage mène aux escalators qui relient le bâtiment au Musée d’Art Moderne. À droite encore, un point de vente pour cartes postales, catalogues et publications, ainsi qu’une salle de conférences. À gauche, de nouveaux locaux d’exposition pour le Néo-classicisme et le Romanticisme et leurs chefs-d’œuvre, tels Marat assassiné de Louis David et les Journées de Septembre de Gustave Wappers.

Le caractère unitaire des Musées royaux des Beaux-Arts se vit encore renforcé par les arrêtés royaux de 1965, pris à l’initiative du Premier Ministre Théo Lefèvre, qui avait de la politique scientifique et de la culture une vision d’homme d’État. Ces arrêtés donnaient aux grandes institutions du pays, de l’Observatoire royal au Musée de l’Afrique centrale et des Archives générales du Royaume à l’Institut des Sciences naturelles, un statut d’établissement scientifique dont la raison d’être est d’assumer « des activités de recherche scientifique et des missions de service public liées à ces activités », en les dotant de structures bien définies. La mise en place de ces dernières fut trop lente et la mort prématurée de Théo Lefèvre ne devait rien arranger. Quoi qu’il en soit, les Musées royaux des Beaux-Arts, une des dix institutions de première catégorie, comptent depuis lors deux départements, art ancien et art moderne, chacun subdivisé en deux sections, peinture d’une part, sculpture et dessin de l’autre. Administrativement donc, l’unité se voyait confirmée.

D’autres faits s’inscrivaient dans le même sens. Les travaux de génie civil, destinés à reprendre en sous-œuvre les façades de la Place du Musée, avaient crée à cet endroit une profonde fouille dont le coût s’élevait, à l’époque, à quelque cent et dix millions. L’immeuble de la Place Royale, ayant été mis en vente, fut à notre demande exproprié par l’État en 1969, afin que les activités du musée provisoire puissent se poursuivre. Ce bâtiment s’ajoutait à deux autres, les hôtels d’Argenteau et Greyham également expropriés en 1965 et 1967 pour des raisons de sécurité au coin de la Place Royale et de la rue de la Régence. Le prix élevé de ces travaux et l’acquisition de ces immeubles devaient, en toute logique, être rentables et ne pouvaient le
devenir que par des fonctions muséales, renforçant ainsi le bien-fondé de l’implantation du Musée d’Art Moderne au Mont des Arts. On ne saurait assez souligner que ce choix fut conditionné par un souci de rationalisation et d’économie, en évitant le dédoublement de tous les services communs aux deux départements : bibliothèque, restauration, services éducatifs, administration et manutentions diverses.

La centralisation, au Mont des Arts, maintient une longue tradition qui a fait ses preuves depuis plus d’un siècle et demi. Elle doit assurer, en outre, à Bruxelles, lieu d’accueil national et centre à vocation européenne, la possibilité d’offrir un ensemble exceptionnel d’art plastique à tout visiteur d’où qu’il vienne. Il suffit, pour s’en convaincre de consulter la carte des réseaux ferroviaires ou routiers de Belgique et le plan de la capitale.

Il y a aussi une philosophie de l’art qui se dégage d’une certaine conception muséologique. Celle-ci distingue les musées suivant leur contenu et leur emplacement. Ainsi ce que l’on peut appeler le musée-référence dessert-il, par l’importance et la diversité de ses collections, un public lui-même varié, qui va du touriste à l’amateur, de l’enseignant au spécialiste. Il se doit d’être situé dans un lieu central, donc urbain. Le musée-promenade, par contre, se conçoit en fonction de l’attrait d’un site : souvent extra muros, il est visité davantage le week-end et à la belle saison. Le musée-vedette, consacré à un artiste, une école ou une technique, est conditionné souvent par le lieu d’activité d’un créateur ou d’un groupe. Le succès de tels musées est parfois lié aux caprices de la mode. Si tous ces types ont leur raison d’être, ils répondent à des besoins différents. On ne peut abolir l’un pour l’autre ; ils se complètent dans une mission d’outil culturel, offert à un public composite et toujours potentiel.

Les collections des Musées royaux à Bruxelles, y compris le Musée Wiertz et le Musée Constantin Meunier, font de ceux-ci un musée-référence caractérisé. Elles couvrent, en effet, l’activité des arts plastiques des provinces belges pendant un demi-millénaire et en proposent l’exemple le plus complet qui soit ; elles comportent, par ailleurs, des témoins éloquents des écoles étrangères. Ces collections comptent 16.917 œuvres qui se répartissent, pour l’art ancien du XIIIᵉ à la seconde moitié du XVIIIᵉ siècle, en 1.573 peintures, 396 sculptures, 3.494 dessins, 125 objets d’art ; pour l’art moderne jusqu’à nos jours, en
2.660 peintures, 1.327 sculptures, 5.586 dessins, gravures et photos, 1.667 affiches, 89 objets d’art. Le site pour les œuvres modernes doit donc être urbain, lui aussi, à l’exemple de la Tate Gallery à Londres, du Stedelijk Museum d’Amsterdam, du Museum of Modern Art de New York, du Musée d’Art Moderne à Beaubourg.

Quant à la philosophie de l’art, que nous voulons illustrer, elle est basée essentiellement sur la permanence des œuvres et la continuité de la création. Certes, les aspects changent et heureusement pour éviter tout académisme. S’il y a rupture ou réaction, ces phénomènes n’existent qu’en fonction d’un état préalable qu’il faut donc connaître. Le rôle d’un musée-référence est de rendre sensible la vie de l’art, ses recherches et ses modifications. L’art en Belgique présente un trajet d’une remarquable unité dans l’invention et le savoir-faire et une sensible diversité dans la richesse de l’expression.

D’ailleurs, où commence le moderne et quand est-il remis en cause ? Les œuvres, tout comme les faits, cessent-elles jamais d’être réévaluées et reclassées ? La distinction entre la notion d’ancien et de moderne est forcément subjective et, elle-même, limitée dans le temps. Cette option fut, pour nous, décisive dès 1966, dans le choix du site : le Mont des Arts. La phrase d’un collègue hollandais vint confirmer cette vision : « à Rotterdam, il n’y a pas de division entre les salles anciennes et les salles modernes. Les gens viennent pour Bruegel, ils voient Henry Moore par la même occasion » (1). Aujourd’hui, la conviction se renforce encore par les ailes d’art contemporain que le Metropolitan Museum de New York et la National Gallery de Washington se sont construites. Le groupement des musées, dont Wilhelm Bode fut le défenseur à Berlin au XIXe siècle, reprend vigueur. Et, au Mont des Arts, ce lien qui relie ancien et moderne existe de nouveau matériellement.

L’implantation à cet endroit du Musée d’Art Moderne devait séduire l’architecte Roger Bastin, que nous connaissions par ses projets pour le Musée de Mariemont. Il fallut attendre cependant 1967 pour que son étude, conçue en étroite collaboration, trouvât l’appui de l’association des Amis des Musées et de son président, le comte Boël, qui ne cessèrent, dès ce moment, d’en

promouvoir la réalisation et obtinrent que le gouvernement décide, au mois de décembre, le principe de la construction.

De 1970 à 1973, les architectes Bastin et Beeck, en collaboration avec la Régie des Bâtiments, la direction des Musées et l'Association des Amis, élaborèrent les plans qui seront officiellement rendus publics le 9 mai 1973 par les Ministres de la Culture, des Travaux Publics et des Affaires bruxelloises. Ce projet comportait le réaménagement du bâtiment de la Place Royale, la démolition de l'ilot situé entre la Montagne de la Cour et la rue du Musée, afin de dégager l'immeuble cité et d'en ajouter un autre d'esprit moderne. Celui-ci, aux proportions parfaitement intégrant à l'environnement, devait servir d'entrée à des salles d'exposition temporaire et à un musée permanent en partie souterrain. Deux étages de parking étaient également prévus (8).

Une campagne de dénigrement, fomentée par des groupes de pression, devait s'élever, avec violence, contre les principes d'urbanisme et d'esthétique retenus, et en faveur de l'habitat, quasi inexistant à cet endroit depuis plusieurs années. L'architecture de certaines maisons fut également défendue, bien que leur qualité et leur caractère historique fussent pour le moins discutables. La preuve en fut fournie, dès décembre 1983, lorsque les façades furent mises à nu. Quoi qu'il en soit, l'opposition fut alors écoutée. Aujourd'hui, nombreux sont ceux qui regrettent le projet initial.

Une solution de compromis, maintenant en principe les maisons concernées, fut l'objet d'une décision gouvernementale en juillet 1974. Elle impliquait une révision complète des plans et la suppression, entre autres, du bâtiment moderne hors sol et des parkings. Le nouveau projet fut encore l'occasion de nombreuses controverses, et ce n'est que le 13 septembre 1978 que le chantier fut officiellement inauguré et mené à bien par la Régie des Bâtiments, maître de l'œuvre, qui avait trouvé en son Directeur général, Paul Lefèvre, un ardent défenseur des Musées.

La conception du musée repose sur le principe de deux élé-

(8) Une brochure, intitulée Le Musée d'Art Moderne à Bruxelles, fut éditée à cette occasion par le Service des Relations publiques du Ministère des Travaux Publics (Bruxelles, 1973).
ments distincts mais complémentaires : une architecture souterraine et un bâtiment hors sol. Celui-ci (l’immeuble dit Altenloh, Place Royale), agrandi en profondeur et doté d’une quatrième façade, remplit une double fonction : entrée du musée au rez-de-chaussée, il compte trois niveaux réservés aux expositions temporaires, tandis que le sous-sol s’ouvre sur un vaste hall d’accueil desservant le musée permanent. Ce dernier se développe sur trois niveaux situés sous la Place du Musée, et la liaison se fait par un large accès sous la rue du Musée. À cet endroit même, une autre liaison mène au grand hall du Musée d’Art Ancien.

Le musée souterrain, où sont exposées les œuvres les plus significatives de l’art belge, d’Ensor à Magritte, de Rik Wouters à Gaston Bertrand, de Constant Permeke à Pierre Alechinsky, de Victor Servranckx à Roel D’Haese, et quelques chefs-d’œuvre des maîtres des écoles étrangères de 1880 à nos jours, tels Gauguin, Seurat, Bonnard, Bacon, Dali, Kokoschka, Tanguy, Ernst, Vasarely, Hartung, Wunderlich, Moore, Zadkine, Marini..., ce musée est articulé autour d’un puits de lumière qui occupe deux niveaux (fig. 83). Sorte de colonne vertébrale en demi-cercle, elle permet de rythmer le développement interne des salles et de créer une ambiance originale pour la présentation des œuvres. D’importantes réserves et des locaux techniques complètent cet ensemble, entièrement climatisé et dont l’éclairage fut l’objet d’une étude poussée. Cette architecture, véritable support dynamique des collections, compense la méfiance instinctive liée à la notion d’une réalisation souterraine. La solution, bien qu’en retrait par rapport au projet précédent, témoigne de l’imagination formelle et créatrice de Roger Bastin, assisté dans son exécution par l’architecte Pierre Lamby. Elle rencontre les options muséologiques fondamentales que nous avons retenues pour le développement et la rénovation des Musées royaux des Beaux-Arts dans leur ensemble.

Ce qui représente vingt-cinq ans d’efforts, de recherches et de travaux, et qui doit se poursuivre par la remise en état d’autres locaux, ceux de la rue du Musée et des hôtels Gresham et Argenteau, Place Royale et rue de la Régence, est une campagne de construction exceptionnelle par son ampleur dans l’histoire de la muséologie belge et internationale. Elle se justifie par la place que la culture de l’image occupe dans notre monde con-
Fig. 83. Roger Bastin. *Le puits de lumière du Musée d'Art moderne il Bruxelles* (1984). (Copyright ACL, Bruxelles.)
temporain. Si l’entreprise s’est souvent heurtée à l’indifférence, voire à l’hostilité et à la mauvaise foi, comme toujours la volonté de quelques-uns a surmonté les obstacles. Un remarquable esprit de collaboration et de confiance s’est noué entre ceux qui ont œuvré. Ingénieurs, architectes, techniciens, fonctionnaires, entrepreneurs, corps de métier, artistes, mécènes, amis et gens de musée se sont accordés pour faire front souvent, pour bâtir enfin. Il ne faudrait pas croire que cette aventure ait arrêté tout autre activité. Malgré l’exiguïté des locaux et le manque de personnel, des études et des expositions furent menées à bien. Malgré la ridicule modicité des crédits d’acquisition, des œuvres ont été judicieusement achetées, des donations et des legs suscités, suivant en cela l’exemple de tous ceux qui ont œuvré au rayonnement de cette institution depuis son origine.

La justification de tous ces efforts se concrétise aujourd’hui dans ces locaux, dans la réalisation d’un ensemble muséal digne des collections nationales, de la mission d’une capitale et d’une ville internationale. Mais le résultat atteint doit se justifier encore par une insertion active dans la société contemporaine, à travers des activités, certes scientifiques et éducatives, mais aussi d’animation et de vie. Le musée doit être une présence, un lieu de référence, d’échange, d’émotion et de force. Pour cela, il lui faut des moyens, il les rendra au centuple.

1984
LITTÉRATURE
AUTONOMIE DU POÈTE ET DU POÈME

Le poète, homme parmi les hommes, s’individualise lorsqu’il nomme et redistribue les vertus du monde, celles de la nature et du moi, de l’autre et du langage. Les composantes peuvent être diversifiées, gemmes ou fantasmes, et diversement associées dans l’alliance ou l’étirement, voire affrontées dans l’éclat ou le cri.

Fondamentalement, le poète doit être libre, libre d’exprimer ce qu’il est, de devenir ce qu’il ressent, libre donc de s’exhausser. Ceci étant, il vit dans une société, ou parallèlement à celle-ci, la supporte ou s’y oppose. Dans l’un ou l’autre cas, il subit des contraintes, se cabre ou se plie ; mais, ni dans l’accord ni le rejet, ne résident son action essentielle, sa nécessité, sa raison d’être.

Le rôle social du poète, s’il en avait un, serait sans doute de n’en pas avoir. Sophisme ? Non, jouer un rôle social implique l’inscription au registre d’une société et, même si l’inscription se fait en marge, elle admet l’existence d’un réel et en devient, de fait, l’ornement ou l’épine, le laudateur ou le pamphlétaire, bref un témoin. Action louable, en tous temps et en tous lieux, mais dans l’action d’un temps et d’un lieu.

Or, le poète, s’il ne peut nier pour lui-même les ans et la géographie, se veut par contre sans limite dans l’expression et l’emprise.

L’insertion dans un milieu autre que le vivant en tant que tel, c’est-à-dire dans un certain ordre de celui-ci, ne peut qu’orienter le sens d’un discours. Cela est aussi vrai du politique que de l’esthétique. Le parti tout comme la mode sont des impositions qui infliéchissent, guident ou aveuglent.

Y a-t-il donc, dès l’abord, divorce entre le poète et la société ? Une réponse catégorique serait en soi une atteinte à la
liberté du choix. Mais il y a, semble-t-il, incompatibilité au moins entre une fonction sociale et un état poétique.

Le rapport société-poète ne peut être exclu. Il a toujours existé, répondant parfois à une demande. Le cas d’un Jacques Prévert aujourd’hui est indéniable et l’on ne peut refuser des qualités poétiques à Georges Brassens ou Jacques Brel. D’autre part, certaines circonstances sociales motivent le poète et donnent naissance aux *Feuilles d’Hypnos* d’un René Char, aux poèmes de la Résistance d’un Eluard ou d’un Pierre Emmanuel, pour se limiter au seul domaine français. Les circonstances furent telles, l’injustice fut telle que les meilleurs ne pouvaient se récuser.


Il y a certes des exceptions. Les textes de Lorca, de Césaire ou de Neruda éclairent un passé proche, textes qui naissent le plus souvent d’une rupture ou d’un éveil, car le poète pressent et ressent, avant d’autres, les ondes d’un choc. Le rôle du poète s’actualise alors ; écouté, il devient une référence, la pierre de touche d’une vérité. Les peuples n’entendraient-ils leurs poètes qu’aux heures du danger ou de l’action, lorsque leurs libertés sont en cause ?

La poésie sociale existe donc lorsqu’elle transcende l’événement et parle pour toutes les angoisses ou toutes les attentes. Ce passage, ce transfert de l’instant à l’universel est le fait du poème, car il arrive un moment où le poète et le poème se distinguent, l’arbre et son fruit, générateur d’autres forêts.

Le poète, comme tout autre artiste digne de ce nom, voit et vit le monde, mais sa puissance réside dans la liberté totale de son expression ; son autonomie est réelle parce que le poème est gratuit, il n’en attend aucune complaisance.

Le tableau s’achète, une musique se doit d’être interprétée, l’architecture est rarement le fait d’une seule volonté. Or il suffit d’une feuille blanche pour qu’un poème puisse naître et exister sans contrepartie. Puissance dès lors du poète, autorité possible du poème, car sans autre attache que lui-même, car sans autre
valeur que l'intensité de ses signes, l'un peut s'accomplir et l'autre traverser l'espace et les cités.

Mais la feuille chargée de son message, bouteille à la mer, trouvera-t-elle un rivage? Et même là, sera-t-elle mêlée aux papiers gras des fins de semaine ou accueillie comme un oiseau de l'arche ?

Le poète délivré, restent le poème et son avenir. Telle est la réalité du problème. Sans doute peut-on concevoir le troubadour médiéval, le barde romantique, le « microphore » contemporain. Mais, dans ce dernier cas, quelle que soit l'amplitude sonore, pour une vraie chanson, pour un poème scandé de guitare, que de sirop, que d'hystérie! D'ailleurs le poète doit-il être le camelot de ses propres métaphores?

Autant de questions qui ramènent, non point au poème, mais à l'ordre social, aux circuits de diffusion et de consommation. Dans les sociétés que régit un idéal, l'idéal deviendra co-auteur ; dans les sociétés que dominent l'offre et la demande, les lois du nombre et du marché feront leur sélection. Et dans ce dernier cas, hors la vedette point de quartier. Éditeur, revue, journaux restent hermétiquement clos. Les exceptions confirment la règle ou donnent bonne conscience. L'un préfère les mémoires d'un fantaisiste ou d'un truand, l'autre l'éternelle étude de sexologie; quant aux quotidiens, même pas l'espace d'un chien crevé! Quels sont enfin les libraires qui ont encore un rayon de poésie?

Le tirage est le seul baromètre du beau, du bien et du vrai. Le niveau de l'écoute fait le héros ou le noyé. Que peut, dès lors, le poète dans une société qui ne lui accorde aucune de ses voies d'accès ? Quel peut être son rôle social, en tant que créateur, s'il ne rencontre que de l'indifférence ?

Sans doute le manque d'audience se voit-il renforcé par le distanciement du poète lui-même, souvent tenté par les jeux du langage et une certaine ivresse de l'ésotérisme. Tant qu'à ne pas être entendu, autant être obscur de par sa propre volonté!, telle semble l'option de certains qui cherchent refuge dans l'expérimental, le dérèglement non plus des sens mais des propos, l'avant-garde volontaire et parfois terroriste.

La société et le poète sont renvoyés dos à dos: distraction et mépris. Car, même dans un monde où le vedettariat se pratique à haute dose, l'excentricité du poète ne récupère pas une frac-
tion du public comme peut le faire aujourd'hui le peintre qui, par le biais du possible investissement et du snobisme qui en découle, accroche presque toujours l'attention.

Le poète n'en est que plus seul, à moins qu'il ne fonde un cénacle et se plonge dans le miroir de quelques adeptes. Sombre bilan. Les poètes seraient-ils des inutilités sur le théâtre du présent ?

Dans un monde préoccupé et las, le temps d'un poème est rare. Or le poème requiert temps et disponibilité. Et ces données sont sans prix dans un univers où tous sautent d'une affaire à l'autre ou courent de loisirs en loisirs.

Le rôle social du poète serait de donner à penser, d'apprendre à découvrir, de rendre évident non la ruse des hommes mais les réseaux de l'humain ; réduire ou élargir, selon les cas, l'échelle des mesures qui comptabilise le passif et l'actif des heures, reculer les limites du quotidien, dénouer les crampes du langage, restituer la couleur réelle des sentiments, dégager le geste qui frappe, tels sont quelques aspects d'une démarche ; bref, saisir aux quatre points du vent tous les regards de la planète.

Le poète détient le pouvoir de créer un état. Sans devoir, ni obligation, il est. Et selon le poids de la nécessité, il offre à qui voudra la force des marées et les nuances de l'être, les équivoques du soir ou l'enfantement des mondes. Et s'il dit que la lumière est ailleurs et qu'il se tue pour la rejoindre, les passants curieux lanceront, comme épitaphe, « c'était un rêveur », en lui fermant les yeux de crainte qu'il n'ait vu juste.

Mais quoi qu'il dise au sommet du nécessaire, dans l'amour ou la nuit, ses paroles demeurent et son poème garde l'ardeur ou l'ombre pour vêtir des amis inconnus, rejaillir sur d'autres lèvres, susciter d'autres veilles. Le rôle du poète est de créer. Il appartient à la société d'être moins sourde afin de mourir moins vite.
Les étapes de la vie, l'enfance, la condition et les origines, l'histoire, la société, les mots et leur chanson, les couleurs, l'oiseau, la forme et la feuille, tout fait farine. Et le texte, s'il n'est pas discours sur orbite mais parole lâchée, s'il n'est pas Rimbaud mis à jour mais quelqu'un qui veille, s'il n'est pas trouvaille en abîme mais fonction nécessaire, s'il tressaille pour naître, alors il se peut qu'il soit. Priorité au dire ; cri peut-être, s'il ricoche des profondeurs, la liberté n'est forte que conquise ; l'intuition est méritoire mais, seule, elle rejoint les cohortes déchues ; l'objet cerné, réfléchi de toute part, a chance de durer. Qu'importe le temps, affirme-t-on parfois. Le geste ou la vitre en éclat, la surprise ou la chance passagère ne suffisent-ils pas aux passants que nous sommes ? Le tour de cartes fascine par les questions qu'il pose, l'imromptu divertit s'il est bien aiguisé, jeu de mots, jeu de quilles, le hasard abolit sa propre récidive. Priorité au faire ; non point comme fin ultime — bien qu' aussi louable en soi qu'une mise en scène étonnante pour un théâtre du silence — mais comme langage apte à mieux traduire, à épouser le fort, le fragile, la tempête d'équinoxe, le vert naissant. Toute image vécue n'en est que mieux aimée. L'image est un levain, l'image règne.

« Il ne s'agit pas de faire une image, il faut qu'elle arrive sur ses propres ailes », notait Pierre Reverdy. L'un des premiers, il en mesure les effets à la fois détonateurs et de ralliement. Elle a toujours habité l'écriture, fraîche la poésie française dès Hugo et Nerval, se formule dans les correspondances baudelairiennes, s'exprime chez Lautréamont, domine Apollinaire et le Surréalisme, elle noue, et plusieurs de ces noms le prouvent, le verbal au pictural ; elle intensifie ainsi sa charge et se doit d'une forme parfaite pour mieux percuter la mémoire et l'imaginaire. Si l'image peut être proche de l'oiseau, par sa liberté et son incision, des ailes dépareillées ne la porteront pas ; monstre, parfois
horriblement beau, elle accompagne alors telle chute des anges d’un Bruegel, dans un triomphe de discordance qui n’en est pas moins de ce monde.

Tout écrivain recèle des images-clefs, articule des images pivots qui sont autant d’oiseaux rejoignant la caverne aux messages ou le perchoir des mythes secrets. En tête du premier livre, qui porte peut-être, en 1952, autre chose que le simple goût d’écrire ou de s’épancher, j’avais noté « seul un arbre, par sa présence ou son absence, définit un paysage. Droit, il affirme un domaine. Étant, il devient un lieu d’échange de la racine à l’oiseau ». René Char m’écrivit alors, en fraternité généreuse : « Seul un arbre : Seul un poète et tout un arbre » (fig. 84). L’arbre donc est le poète, l’image est la projection de lui-même ; en se définissant, il fonde son paysage. Ici l’image, mieux le support, est simple ; l’arbre, le vertical, une virilité qui se découvre, peut-être, mais trop évident pour être vrai, pour être poétiquement juste. Si l’arbre est action n’est-il pas déjà, dans le fait même, le souvenir de la rectitude, de l’exemple ? Car quel est cet arbre ? Il n’est pas un, il est multiple ; il habite mon horizon quotidien, nourri de vent ; il se reflète, se modifie dans mon lointain intérieur, gonflé de soleil, diffus dans l’ombre.

Tourons la page : le premier texte se nomme Droit. Récemment deux jeunes enseignants m’ont demandé, pour une anthologie scolaire, d’expliciter trois textes qu’ils avaient retenus. Après m’être retiré derrière la quasi-impossibilité, pour celui qui écrit, d’analyser un texte sans le trahir — à ses yeux tout au moins — puisqu’il a choisi un mode d’expression pour se dire, s’exprimer, se libérer, se confier et même, inconsciemment sans doute, aller plus loin, transposer ou farder, modifier ou aménager par le biais du rêve, du fantasme, du plaisir aussi, un aspect ou une donnée essentielle du vécu, un instant ou une constante du comportement, je tentais l’aveu des motifs. Étant convaincu, pour l’avoir écrit, que « l’œuvre d’art est un tremplin pour qui la considère », je savais que l’explication réduit plus qu’elle n’éclaire, en ce sens qu’elle ramène l’effet, ou le bonheur de la transposition, à l’anecdote.

« Droit, leur ai-je écrit, est évidemment le poème du souvenir, de la guerre et de la mort. Mon père fut fusillé en 1943 comme résistant. Je le vis en prison la veille de son exécution, j’avais dix-huit ans ; ce n’est qu’une dizaine d’années plus tard que je
Le 5 déc. 52

Je vous remercie, Philippe Jones, de m'avoir envoîe votre recueil de poèmes. Mon renouement s'est prolongé au même rythme que la révélation de vos vers. Ils gagnent cette touche câblée de l'offense qui permet de goûter ce meilleur vertical, l'intérior poétique.

"Seul un arbre" : seul un poète et tout un arbre, à vous, bien vivement par lui.  

René Char

Fig. 84. Lettre de René Char à Philippe Jones. 5 décembre 1952.
parvins à évoquer l'événement. Le fait que ce texte, en soi, retienne l'attention importe beaucoup, faut-il le dire. Le poème est souvent un moyen de se libérer ou de prendre ses distances à l'égard du prétexte, sujet ou émotion initiale, tout comme il est un moyen d'approfondir ses causes, puisque, dans le cas précis, il ne disparaît, ni ne s'estompe. Très imparfaitement exprimé dans la dédicace de mon premier recueil, publié en 1947, il réapparaît, en 1971, sous le titre *Il y a vingt cinq ans la mort* et, très transposé et actualisé, en 1973, par l'image d'arbres abattus « Douze arbres sont tombés / l'horizon fut trahi ».

Mes correspondants s'intéressaient à deux autres textes, qui font partie d'un ensemble consacré à des éléments de la nature : arbres, oiseaux, insectes, marines, *quatre domaines visités*. Je leur rappelais que j'étais un citadin dès l'origine, pour qui la mer fut synonyme de vacances et de liberté, né dans une ville qui est bordée au Sud par une des plus belles forêts qui soient, qui aimait observer les coléoptères et que la lecture de Fabre ravit. « *Le bouleau*, leur dis-je, a pour modèle ceux du jardin où je vis depuis l'âge de quatorze ans ; *Le peuplier* est de ceux que je voyais sur la ligne d'horizon et qui furent abattus comme il vient d'être dit ». J'ajoutais : « curieusement votre choix noue le souvenir et la présence ; ce sont, l'un et l'autre, des arbres de vie et de langage, où la lumière s'accroche sans cesse ».

L'anecdote est longue ; elle pourrait faire croire à de la complaisance pour le passé. Il n'en est rien ; mais, à cette occasion, je me rendis compte à quel point j'étais lié à des sites, à un contexte, gouverné par un enracinement qui engendre ses images. On ne vit pas impunément sa jeunesse, un accord familial, ses amitiés, le drame d'une guerre, en un lieu, en un pays, sans que celui-ci ne devienne le complice, le répondant, la référence. L'ombre portée grandit, se mesure sur un sol, son absence égale-ment. L'amour connaît certaines textures de l'aube, certaines densités du soir. La mer, lorsque je la nomme, est davantage celle du Nord que l'Atlantique ou la Méditerranée, que j'éprouve cependant en nourricière, d'Héraclite à Camus. Les réseaux, les cordons, les attaches ne sont, en effet, ni des chaînes, ni des barreaux. Ils n'excluent pas les données d'une formation anglo-saxonne, le goût profond de la France ; ils laissent au regard et au cœur les empreintes de New York, de Sienne ou de Kyoto. Mais si les pierres s'amontissent parfois dans mes textes,
il y a celles des façades bien sûr, « les roches de la ville se fissurent d’ennui, le ballon d’un enfant cesse d’y rebondir », il y a, sans doute, que l’affleurement minéral reste faible et secret jusqu’aux lignes d’horizon, « pierre elle aussi dans le puits d’une phrase, plus lourde toujours d’être mieux cachée »...

Paysage de Belgique, de ce plat pays, heureusement chanté, et qui trouve son contrepoint et son complément dans la haute forêt ardennaise, que Orlando et Rosalinde parcouraient déjà. Belge n’est pas un territoire investi, mais un port d’attache ; il ne peut s’agir de revendiquer par le langage un quelconque droit au sol, le monde se doit d’être ouvert comme le poème. Van Gogh peint sa terre brûlée dans les miroirs de Saint-Rémy, Max Ernst porte en tout lieu la résille végétale de sa terre d’enfance, tout comme Supervielle, entre la Croix du Sud et Bételgeuse, fait galoper les chevaux de sa pampa natale, tout comme René Char se taille un monde au cœur du Luberon dans la révolte des maquis, dans les langages de la Sorgue.

Regarder les choses dans une certaine relation des éléments entre eux, selon un certain dosage de lumière et d’algue, est une façon de voir. On apprend une leçon, on apprend à peindre ou à écrire, mais on peint ou on écrit selon sa manière à soi. Créer, en un lieu où la réalité épouse instinct le mystère, où le rêve féconde spontanément le concret, où l’on porte attention à l’un comme à l’autre, avec un égal sérieux, ne peut être indifférent, et survit à l’engouement comme à la tempête. Le royaume est ici, avant tout, celui du visuel, de Van Eyck à Magritte ; mais ceux là ne décrivent point, ils nomment. Les vertus de la couleur, du signe tracé, de l’accent et qui peuvent traduire le règne de l’oiseau, de la branche, de la pierre ou de n’importe quoi, n’ont d’intérêt que par la manière dont elles sont dites, par l’intonation qui les anime. Celle-ci peut venir de là-bas, d’un son perçu, du hasard, d’un mouvement, d’un éclair, d’une ombre portée, d’un être proche, peut s’exprimer en mots, en phrases, en cet arbre qui fut sur l’horizon, en celui qui pousse un peu plus loin.

1980
ESPACE ET POÉSIE

La vie est un questionnement, le vécu porte des réponses. Les problèmes demeurent néanmoins. Ils se manifestent tout au long d’une existence qui fait que celle-ci est active, et parfois féconde, si des solutions se présentent, permettant d’écarter un voile ou d’apporter une pierre. Le pourquoi fondamental est sans doute insondable. Quelle que soit la séduction de la théorie de l’étincelle première, fruit du hasard ou de la divinité, elle ne reporte en fait qu’un peu plus loin la question de l’univers, à savoir l’existence du lieu avant l’existence du monde, qui ne peut se concevoir, à première vue, en dehors de certains rapports matériels, l’existence de l’espace dans lequel ceux-ci se créent et se déploient, l’existence donc d’un contenant, car le vide même doit être. Or le vide et l’espace sont distincts. La notion d’espace implique une référence, modifiable à l’infini. La terre existe dans l’espace en fonction de bornes connues et à connaître.

L’homme n’existe, lui aussi, que lorsqu’il se situe dans l’espace, mieux dans ses espaces, car ils sont, au moins, au nombre de deux : celui des apparences et celui du psychisme, l’extérieur et l’intérieur. S’ils sont sourds l’un à l’autre, il y a aliénation ; s’ils communiquent, ils peuvent s’éclairer mutuellement et trouver un point de situation. L’art peut créer l’équilibre, sa réalité comme sa figuration. Je connais peu d’images qui répondent mieux à un tel état de l’homme que le Saint Yves de Rogier Van der Weyden. Le personnage représenté dans un lieu précis, le volume d’une chambre, un individu par l’acuité des traits physionomiques, est situé entre deux rectangles lumineux : l’un, qu’il tient à la main, est une surface claire marquée de signes, l’autre, derrière lui, est une fenêtre qui s’ouvre sur un paysage animé. Le parchemin figure donc l’expression de l’intériorité, la croisée porte témoignage de ce qui l’entoure (fig. 10).

On sait que la connaissance s’est davantage accrue en un
demi-siècle que pendant toute l'histoire de l'humanité. La réduction du complexe à l'intelligible, de la végétation au signe, de l'organique à la sève, à l'A.D.N. et bien au-delà sans doute, n'est possible que par un défrichement des données que l'on appréhende et une saisie de celles-ci par l'intuition qui prospecte. La démarche est toute individuelle, mais elle décante forcément. Le concept ou l'image qui en résulte peut ou non se vêtir d'apparences, il ne se révèle pas moins sous une forme abstraite. Le scientifique et le poète se rejoignent ; Mondrian n'écrivit-il pas : « L'artiste vraiment moderne ressent consciemment l'abstraction dans une émotion de beauté, il reconnaît consciemment que l'émotion du beau est cosmique, universelle » (1) ?

L'homme qui ne conquiert pas son espace, reste dans l'indistinct, demeure en attente. Or, chercheur ou peintre, la vie est un domaine qui appelle la couleur. Celle-ci donne un temps et un lieu, et permet la respiration, un certain échange entre la stimulation et sa réponse. On sait que les non-couleurs sont l'indéfini, le noir, le blanc. Selon Mallarmé : «... on n'écrivit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc » (2). La page blanche est l'infini, le rêve, d'où la crainte, l'angoisse de la création sur le vide. Les mots, lorsqu'ils s'inscrivent, deviennent des mondes, les phrases sont des constellations, et ainsi de suite. L'univers et la poésie se rejoignent.

L'infini n'est pas l'espace, mais un potentiel. L'espace existe lorsque, sur une toile, il y a un point, sur la feuille, un mot. Le blanc, écrivait Kandinsky, « c'est un « rien » plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un « rien » avant toute naissance » (3), et les espaces se recréent comme, dans le silence, un seul oiseau peut en affirmer la densité. Les nébuleuses sont des émotions non formulées. Le hasard ou le don est souvent la cristallisation de faits qui s'accumulent, la précipitation de sentiments latents.

Quand, où et pourquoi, nous revenons à la question initiale,
à laquelle chacun pourrait apporter une réponse, à la fois fulgurante et aléatoire ; qu’elle soit révélée ou trouvée, elle se situe en abîme, de l’infiniment grand à l’infiniment petit et réciproquement à travers toute mesure, et comme écho majeur, ascendant et descendant le temps. Mais tout accueil, toute réponse, met en place un univers, instaure une gravitation.

S’il s’agit de poésie, des mots se disposent, des syllabes s’écoutent, des liens se nouent, des sons deviennent disponibles, des lectures se proposent. Il y a création d’un espace, il y a conquête de la page :

« Mots en avant de moi
la blancheur de l’inconnu
où je les place
est

amicale. »

affirme André du Bouchet (4). Ces mots sont les composantes d’une constellation que des forces d’attraction équilibrent, dynamisent et maintiennent en mouvement. L’œuvre, comme le cosmos, n’est pas un terme, l’un et l’autre se situent dans la durée. Jour après jour, lecture après lecture, l’un et l’autre y trouvent source de vie. Pour respirer, il faut un espace. André Breton dira de la poésie :

« Elle a l’espace qu’il lui faut
Pas celui-ci mais l’autre que conditionnent

L’œil du milan
La rosée sur une prêle » (5)

« Pas celui-ci mais l’autre », non point le commun, le quotidien, le banal, mais bien le nouveau, l’inconnu, l’autrement vu. Le monde renaît à chaque instant, différent de ce qu’il fut. Le poème, dans l’absence de toute fixité, change selon le soleil de chaque regard, la transparence ou l’opacité d’un nocturne, selon

(5) A. Breton, Sur la route de San Romano (1948).
les rapports de gravité de ses composantes. Le temps est-il le grand faucheur ? Sans doute à notre échelle. Tout au long de notre durée, cependant, ce qui fut se métamorphose en souvenir et conditionne notre manière de voir demain venir. Mais le temps peut-il abolir l'espace ? Shakespeare se plaint que rien ne lui résiste, ni le roc, ni l'acier, ni la beauté...

« O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright. » (*)

L’amour comme la poésie est un espace sans cesse renouvelé. L’amour est poésie, tout comme la vie est création. Et ces propositions sont réversibles. André Breton, pour qui « La poésie se fait dans un lit comme l’amour / Ses draps défaits sont l’aurore des choses », ajoutait avec raison : « Elle a tout le temps devant elle » ('). Le vrai créateur, quel qu’il soit, fonde un espace, lui accorde le temps, puisque la poésie est expansion.

1988


() A. BRETON, op. cit.
EN RÉPONSE À

Paul Valéry, dont je ne partage pas toujours l'esthétique du poème mais dont je souhaiterais ardemment partager la lucide intelligence, a écrit : « La poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif » (1). Ce « ne que » me gêne, mais le « réduit à l'essentiel de son principe actif » m'enchante. Quant au terme littérature, s'il est entendu dans le sens d'un certain art d'écrire, il me convient et beaucoup mieux que d'autres, tel celui de « pratique culturelle ». Si on lui préfère le terme écriture parce qu'il fait plus moderne, je souscris aussi, et la définition se lirait alors : « la poésie est l'écriture réduite à son principe actif ». On pourrait objecter que le fait de réduire, écarte le lyrisme ou l'abondance verbale pour ne garder que le silex taillé, l'éclat, l'image. À première lecture seulement, car « l'essentiel du principe actif » peut, dans certains cas, être la richesse même du discours, l'envolée, le jeu verbal etc... On répond donc ainsi à la nécessité intérieure du poète et à la nécessité interne du poème ; et l'on devrait pouvoir échapper, de manière critique, à la mode ou l'engouement. Échapper aussi à une critique pour qui l'œuvre n'est que prétexte à digression.

* * *

Artaud dit :

« J'ai appris des mots
ils m'ont appris des choses,
À mon tour je leur apprends une manière de
nouveau comportement. » (2)

(1) En réponse à une enquête du Centre International d'Études Poétiques, basée sur quatre textes (Artaud, Jouve, Jaccottet et Roche) et posant la question : « à partir de quels critères et avec quelle subjectivité recevez-vous ces « messages » et leur mise en forme ? ».


(2) A. Artaud, in : Luna Park, n° 5.
Ceci est valable pour tous. Artaud l'entend comme une prise de liberté du mot pour mener une vie parallèle, hors sens (mais déjà Joyce ou Michaux) ; son texte est une thérapie de son comportement et je lis comme tel, avec éclair, obturation, poignante beauté, scatologie ; prison hérisée d'antennes mobiles. De là sa richesse et le désir d'y retourner.

* * *

Un critère objectif est que « la mise en forme des messages », pour reprendre vos termes, soit efficace. Cette volonté formelle est commune aux textes soumis. Elle éveille parfois, par l'artifice du vers, des rapports curieux entre Jouve et Roche par exemple ; l'artificialité étant plus forte chez Roche d'ailleurs, jusqu'à la parodie « (re à l'air — et — Vous voicy allumée, brandon plains —) » (3), elle s'y révèle dominante et perturbe volontairement. Au plan formel, il y a ici maniérisme. On rejoint ainsi une des caractéristiques majeures de l'art d'aujourd'hui, particulièrement sensible dans les arts plastiques (du néo-dadaïsme à la nouvelle subjectivité en passant par les jeux abstraits). Chez Jaccottet, la forme transmet clairement comme chez Artaud. Forme et fond s'épousent.

* * *

Subjectivement, je recherche l'image (sensible et intellectuelle) qui pour moi éveille ou éclaire (non pas textuellement) la chose dite donc proposée. La notation de Jaccottet :

« Qu'est ce donc que le chant ?
Rien qu'une sorte de regard » (4)

n'est pas pour me déplaire. Je lis des yeux et j'écoute l'agencement des mots et des syllabes. Le poème est davantage pour moi support foncier que table d'orientation.

1981

(3) D. Roche, in : « Elle boit, elle boit ! Admirez l'incomparable dame »
(4) Ph. JACCOTTET, in : Vœux II.
Jamais, peut-être, la poésie ne fut tant sollicitée. Un tableau, une nouvelle, une musique, un climat, sont qualifiés de poétique. La voici donc adjectif, référence, et jamais, sans doute, ne fut-elle aussi seule. Est-ce l’absence d’un sujet précis, d’une narration en filigrane, d’un sens immédiat, d’une chanson et de ses rimes ? À la limite, les poètes lisent les poètes et, souvent, pour s’y lire eux-mêmes. Or, on se réclame de son royaume. La poésie existe d’ailleurs, abondante ; la poésie essentielle vit, elle aussi, hors des sentiers battus, mais on la recherche trop uniquement dans un certain contexte, toujours au-delà d’un certain point d’évolution. Alors on ausculte, on passe de la leçon d’anatomie aux éprouvettes du laboratoire ; on occulte, on dissèque, on pèse savamment. Comble, parfois le poète lui-même se justifie, s’explique, au lieu de laisser dire. Qui ? Le poème. Mais encore ? Le vécu, le vu, le désir, le senti, le rêvé, l’ailleurs et l’en deçà, le proche et l’espoir, qui soudainement prennent forme en un temps sans lieu, en un site sans âge, en une durée où résonne un jeu d’images, une séquence de mots.

Parlant de René Magritte, je proposais un jour : il abstrait de la nature, la nature des choses. Le connu et le jamais vu, avec cependant le sentiment d’un souvenir enfoui, d’une aspiration secrète. La poésie n’est pas la compagne forcée du philosophe, du psychologue, de l’entomologiste, de quelqu’un d’autre — elle peut l’être, d’Héraclite à Roland Barthes — mais elle est évidence ou vérité, vie ou devenir, en soi. Porteuse d’elle-même et, comme tout objet subjectif (les deux termes ici ne s’opposent pas mais sont en dialogue), mille fois diverse et riche de tous les regards potentiels, offerte à toutes les lèvres qui veulent la saisir. Poésie solitaire malgré tout, la crise, peut-être, en fera la résistance de l’esprit.

Quant au roman ? La prose tout d’abord — merveilleux outil, si un style le mène — elle accompagne, développe, sert,
explique, décrit, invente. La poésie est expression, la prose un moyen de s'exprimer, qui, lorsqu'on le possède, peut donner un sens de liberté que la poésie — celle faite d'exigence — refuse si, parfois et par bonheur, elle exalte. Le roman doit être une démarche qui offre une cadence, qui propose un parcours, qui crée un environnement, qui entretient des liens, qui donne naissance à un espace, et que l'écrivain, plus ou moins, contrôle et dont il oriente les échos. Le roman s'inscrit dans l'aujourd'hui, il s'adresse à des personnes définies que l'auteur espère attentives.

Là, réside peut-être la « tentation » romanesque de certains jeunes poètes. Ceux-ci, plus marginaux que jamais, partiellement de leur faute lorsqu'ils se drapent dans une dignité hermétique, mais noyés de silence, cloîtrés par la surdité des media, isolés au sein des intellectuels qui s'imaginent encore avoir l'oreille des politiques du jour et des sociétés en devenir, ces poètes veulent donc s'intégrer dans un circuit plus large et, sur un autre registre, retenir l'attention, être entendus. L'essai mérite d'être tenté, le métier d'être appris, encore faut-il ne pas trop se blesser aux fourches caudines d'un marché littéraire. La consommation domine et digère toujours, l'idéologie broie et ravaude sans cesse les slogans. L'avant-garde chercherait en vain des barricades, le maniérisme règne, les beaux-arts, où le clinquant et la trouvaille roulent carrosse, en fournissent la preuve. L'espace romanesque alors, plus qu'une tentation, ne doit exister que s'il justifie un plus profond enracinement en soi. (Julien Gracq en est un bon exemple). À suivre donc.
ÊTRE DE PASSAGE

La gamme est diffuse, de la légèreté à la réussite, oiseau de passage ou épreuve. Le lieu peut être indifférent ou couvert, exigant ou abrupt, selon l'heure et l'attente. Il implique forcément une action, quelquefois subie, mais dont il est souhaitable d'être l'initiateur. Le fait, instaurant son passé, suscitant un progrès, doit épouser un désir, être le pont d'une idée à l'autre, d'un ton à l'autre, à la limite un changement d'état. Telle est la vie, dont un instant, une durée variable, peut s'extraire pour que se modifie l'horizon, pour que quelque chose se décide ou s'accomplisse. Fruit de circonstances fortuites ou de la volonté, les deux parfois se conjuguent, le vers donné, le hasard objectif, la recherche et son éclair, dressent la ligne de partage, le signe à saisir. Encore faut-il les reconnaître.

Si l'on croit que tout est écrit, les jours se subissent, plus ou moins bien, selon que la voile accueille le vent. Si l'on croit pouvoir peser sur la barre, naviguer en suivant une ou des étoiles, dont la fixité est toute relative puisque l'on bouge (on sait que le mouvement doit s'apprécier et non s'analyser sous peine de ne plus être), la possibilité du passage devrait se recevoir comme un appel, être accueillie si, au lointain de soi-même, elle est escale d'un devenir. Ayant noté ce qui précède, je lis dans un texte que Philippe Jaccottet vient de m'envoyer : « ... il me semble toujours qu'il faut obéir au mouvement le plus subjectif et le plus profond : quitte à le corriger ensuite par un retour aux choses ». À ce passage, à cette rencontre inattendue, mais amicale, je souscris.

1984

* * *

Y a-t-il un point fixe, une idée fixe ou une étoile, qui fait franchir le gué à chaque étape du parcours ? Ou faut-il toujours
revenir, partiellement, sur ses pas pour mieux sonder le terrain sur lequel inconsciemment on s'aventure ? On ne peut chaque fois peser ses actes, s'assurer du vent ou taire son désir. Or ceux-ci, s'ils ont des conséquences prévisibles, charrient des inconnues dont on ignore le sens, les intentions bénéfiques ou noires. Un heurt, même léger, s'entend ; un écart se mesure à l'ombre des roseaux, mais il est de ces dérives lentes qui reportent à jamais l'approche d'un lieu fertile, l'apport d'une expression. L'indifférence ou même la bonne conscience — ce sens du devoir que l'on vous a inculqué ou auquel on croit — font que le temps passe avec ses problèmes de gestion courante que l'on estime importants, et qui justifient, pour ceux qui les vivent tels, le sentiment de satisfaire à des obligations humaines. N'est-on soi-même qu'un passage, qu'un transit, quelques feuillets de bleu, un certain poids de chair ?

Une saison s'éteint, la référence a fui. On croit que le vécu s'allume ou s'arrête comme un moteur, comme un petit écran. On veut des étincelles, et, par ailleurs, on coupe le courant, qu'il soit alternatif ou continu. On veut de l'effet sans effort, du rentrable sans investir. Or, les événements doivent être discernés les uns des autres, étalonnés, mis en perspective comme la place des objets sur un meuble. Celle-ci n'est pas indifférente. Elle est le fruit d'un équilibre ou d'un rythme, de formes et d'actions réciproques, de volumes et de couleurs, de vides et d'échos, parfois de rimes ou d'assonances. Rares sont ceux qui savent disposer dans l'ignorance du temps et de l'observation, en dehors d'une réflexion, car tout interagit, tout s'articule. La page blanche doit cesser de l'être, non pour se noircir, mais pour vivre. Elle doit donc être forgée de passages.

1988
POSTFACE POUR MÉLOT DU DY

« À bas les rimes et tout ce qui s’ensuit » ... tel est, ô ironie, le secret de l’acrostiche que le poète compose.

Si *Les Rimes des rhétoriqueurs* parodient ceux-ci de manière savante, leur auteur introduit, dans ces tours de force métriques, une drôlerie et une vitalité contemporaines qui allient le savoir-faire à l’esprit, l’habileté et la distance. Dot du Mély ou Meldy, selon l’humour, était friand de ces exercices de style avant la lettre. Il s’en récréait et amusait ses amis par l’envoi de rimes battelées, de sonnets enchaînés, de ballades, chansons, et autres olorimes. Ainsi m’adressa-t-il longtemps les travaux poétiques de soi-disant élèves accompagnés des remarques du magister, à l’encre rouge.

Ces divertissements doivent, certes, être pris comme tels — l’écrivain leur accordait cette valeur — mais derrière le prestidigitation, l’équilibriste des mots et ses « crimes délicieux du langage » pour le citer encore, sonnent souvent une vérité, une morale, une note corrosive ou aiguë d’humanité. Car, en deçà de la virtuosité, le sens du réel évite à ce jeu de n’être, ici, qu’un brillant artifice. Tout simplement aussi parce que Dot du Meldy, alias Mélot du Dy, était poète au sens le plus pur du terme.

Homme de la première moitié de ce siècle (1891-1956), il était nourri de culture, mieux pêtrifié, forgé, de sensible connaissance, et celle-ci n’était pas un vêtement ajusté, une leçon apprise, mais une nécessité vécue. Le sort avait été généreux, sans doute, et les fins de mois furent sans problème, encore fallait-il meubler le temps avec intelligence, répondre à la vie par d’autres dons. Né à Bruxelles, dans une Belgique que la langue française dominait, non seulement au plan social, mais aussi en littérature avec ses Verhaeren, Maeterlinck, Elskamp, Rodenbach ou Van Lerberghe, il fut de la génération des Norge, Michaux et de Bosschère.
Jeune, l’Île de France l’attire, mais au même titre que les falaises de Douvres, la Toscane ou la Bavière ; Europe de la conscience et des cultures déjà, que devait détruire celle du nationalisme et des frontières. Les accidents les plus terrifiants de l’Histoire ne le trouvèrent pas insensible — des amis disparurent —, il ne devait, cependant, jamais perdre confiance en l’humanisme.

Les premiers recueils de Mélot du Dy paraissent à Bruxelles dès 1910. Puis, en 1924, ami de Jean Paulhan et d’André Gide entre autres, il est accueilli à la Nouvelle Revue Française dans la célèbre série « Une œuvre, un portrait » ; le texte se nomme *Hommeries*, le dessin est signé André Lhote. « Te voici, grave et léger, / Devant les routes suivies »..., écrit-il alors (fig. 85).

Grave et léger, il le fut ; pourquoi ne pourrait-il se qualifier ainsi avec simplicité ? Et avec justesse, pour autant qu’on laisse encore aux termes, les plus clairs en apparence, leur résonance cristalline, essentielle et, dès lors, profonde. C’est demander beaucoup au lecteur d’aujourd’hui et c’est croire, peut-être naïvement, que les mots gardent leur pureté sur la grand’route des marchands de littérature.

Mélot du Dy fut écouté ; ses pairs l’estimaient, quelques jeunes aussi. Mais l’illusoire facilité de l’expression, sa légèreté merveilleuse, firent oublier souvent le poids des mots, l’émotion qui les portait. La maîtrise du langage surprend, éblouit, elle règne semble-t-il ; elle estompe même l’inquiétude qui la sous-tend, qui suscite cette forme pour en être vêtue. Poésie pudique, mais d’un sentiment non moins sincère, présent mais qui ne s’exhibe point, réel et retenu.

« Un reflet dans la glace,
Une ombre sur le mur,
Un profil dans l’espace,
Un nuage l’efface.
Je t’aimais, j’en suis sûr. »

Mélot du Dy est fondateur, en 1922, avec Odilon-Jean Périer, Franz Hellens et Paul Fierens, de la revue *Le Disque Vert*, carrefour et étape importante de la vie intellectuelle de son temps. Et ceci témoigne de sa curiosité, de son ouverture, car s’il définit son art « La Poésie, c’est la grâce qui touche le versi-
Fig. 85. André Lhole, Portrait de Métal du Dy (1924). Gravé par G. Aubert. frontispice de Hommeries.
ficateur », s’il prit « les délices du jeu », il n’ignore, ni ne rejette « les merveilles du hasard », ni l’humain et sa condition qui jalonnent ses textes de _Amours_ (1929) au _Métier de fantôme_ (1956), en passant par _Signes de vie_ ou _Jeu d’ombres_, textes qui se voient traversés par les couleurs du temps, de l’humeur, de l’humour, les tendresses de la chair, les accents de l’esprit, un sourire et ses brumes…

Quoi de plus normal ? Le poème n’est-il pas un morceau d’existence, vécu, rêvé, mis en forme ? L’attention que Mélot du Dy porte aux sentiments, à leur cours lent ou précipité, à leurs lumières changeantes, n’est pas que prétexte à la beauté d’un vers et de son rythme. S’il s’attache à exprimer, au mieux, les mouvements du cœur, c’est que ceux-ci le fascinent et que l’individu et sa psychologie le retiennent. Des proses, d’une vibrante acuité, en offrent par ailleurs la preuve : _L’Ami manqué_ (1929), _La Lettre au Médecin_ (1942), _La Lettre au Pasteur_ (1960).

La curiosité, que l’on a de soi et des autres, ne se prolonge-t-elle pas, elle aussi, dans l’intérêt que l’on porte au langage même ? Mélot du Dy avait du français la connaissance que l’on sait — son œuvre l’illustre pleinement — et les langues étrangères, anglais, italien, espagnol, allemand, lui livraient également leurs saveurs. Il traduisait, non, il trouvait des équivalences à Shakespeare, Keats, Pétrarque ou Goethe, le dialecte vénitien lui était familier pour mieux saisir Goldoni, il apprit le brésilien pour restituer Cecilia Meireles.

Poète épris de tradition, mais qui actualise toujours celle-ci, amant de la forme classique, il l’anime de tous les rythmes possibles et de sa vie. Évoquant la chair et la mort, il affirmait :

« Nous avons su, pesant la présence et la perte,
Combien l’homme est plus lourd, allégé d’un esprit. »

En ce temps de remue-langage, il brille de l’intérieur.
RENÉ CHAR,
CE 19 FÉVRIER 1988

Travaillant des proses, je descendis, vers la soirée, à la bibliothèque pour me détendre et clore les volets. Là, par hasard me semblait-il, je pris *Les voisinages de Van Gogh* et, debout, lus quelques pages, commençant par la fin. Ce livre, que Char m’adressa, n’avait pas éveillé, alors, l’écho intense que les autres m’apportaient toujours. Aujourd’hui, l’œuvre me parlait soudain. J’en fus heureux. Une heure plus tard à peine, j’entends la disparition de l’ami.

Nous ne nous sommes jamais vus, mais notre rencontre est ancienne, lorsque je plaçai *Seul un arbre* sous son exergue et qu’il me répondit par son *Amitié cachetée*. Depuis lors des signes, lettres et dédicaces, des bonjours profonds, sa haute et forte écriture ont tissé une trame vive. Une question aussi : « peut-être un jour, ferez-vous le voyage du Vaucluse. C’est une espérance en tous cas »...

Est-ce inconsciemment que je remis à demain une réponse depuis longtemps positive ? La peur de troubler un acquis, un équilibre essentiel et étrange, une sorte d’accord fascinant, nos échanges furent-ils une entrave ? L’homme, je le sais, ne pouvait décevoir ; était-ce la crainte de le surprendre ou que nos différences prennent forme ? Le désir est demeuré tel. C’est ma seule excuse. Il aurait compris. C’est l’unique réconfort.

Pluie aujourd’hui sur tout le territoire qui fut nôtre, deuil aux Névons comme dans mes arbres, où la grive cependant, depuis trois jours, siffle à nouveau. Elle chante la durée. Et d’Héraclite ou de La Tour à « fureur et mystère », le tranchant de la pensée est de silex et la voix traverse des champs de mimosa. René Char est le Sud absolu, la parole dessine ses montagnes, le soleil peut connaître des ombres, jamais noir, parfois blanc, il est pour exister.

Danse, bergeronnette, les rigueurs de l’amour.
Ce texte fut adressé aux Busclats, à l’Isle sur Sorgue, dans les jours immédiats qui suivirent. Il reçut de Madame René Char, en date du 24 mars, cet émouvant extrait des *Chants de la Balandrane* :

« Repose-t-il en paix lorsqu’il a disparu ? Ça creuse un souterrain. Ça vole avec la graine. Ça signe quelque trace. Ça reconnaît l’amour. Rien n’est anéanti, même pas l’illusion de la facilité. Vivant là où son livre raidi se trouve. Et doublement vivant si une main ardente ouvre le livre à une page qui sommeillait. »

N’était-ce pas, étrangement, une réponse ?
Distance de la chose vue, entendue, reprise dans la confidence des mots écrits, où s’ajoute la mémoire, la pluie tisse une toile d’araignée sonore autour de la maison, comme elle berce une barque dans la paume de l’étang. « Il pleut dans ma Maison », affirme Paul Willems. Mais s’agit-il d’un constat, d’un fait bien réel, de tuiles disjointes, d’une fenêtre brisée par l’orage ? N’est-ce pas davantage une surprise qui éveille, la prise de conscience, rapide ou lente, d’un rapport nouveau ? Présence inattendue, insolite, incongrue d’un élément étranger, avec son bruit propre, son parfum, ses évocations, dans un lieu qui se devrait clos, protecteur, à l’abri des interruptions, conforme à la quotidienneté des convenances qui se nomment confort, manger, sommeil. La maison de chacun, cependant, peut-elle être la maison de tous ? Et tous ceux qui habitent une même demeure, y voient-ils les pièces agencées dans un même ordre ? Ainsi pour le langage, ainsi donc pour la pluie (fig. 86).

Un peu plus loin, il y a un étang, regard ouvert sur le ciel, avec quelques roseaux pour cils. L’étang est une île d’eau dans l’océan du sol, est un plan de rêve dans la houle des raisons. Et là où viennent mourir les vagues, dans une île réelle, ici où s’apaisent les rumeurs, un poète a pris résidence et porte le nom de Bulle. Il capte dans son filet des fragments du monde, surprend des reflets qu’il charge d’éternité, tout comme il saisit des vérités étranges dans l’innocence verbale d’un compagnon amoureux. Bulle est la petite sphère qui éclate soudain, mystérieuse, c’est le mot qui monte librement à la surface de la conscience. L’homme regagne ensuite la Maison, ancrée quant à elle dans ses souvenirs et qu’un arbre traverse tel un mât, pour distribuer aux siens les images de sa pêche. Ainsi s’établit la liaison entre la maison et l’étang, entre l’extérieur et l’intérieur, et il est
Fig. 86. Paul Willems, *pleut dans ma maison*. Théâtre du Rideau de Bruxelles. 1962.
permis de croire que la nappe d'eau retombe en pluie dans l'escalier et les chambres, abreuvent alors la fantaisie des habitants.

Il y a perpétuel échange et infinie complexité, donc poésie, dans les faits, les agissements, les paroles, les mêmes paroles souvent que portent Thomas l'amoureux et Bulle le sage mais en tensions différentes, l'un sur un ton surpris, voire craintif, interrogateur, l'autre dans l'évidence de la chose vécue et méditée. « Un merle n'est pas un merle », le fait crée l'étonnement ou naît de la réflexion. Le merle, non point un turdidé de l'ordre des passériformes, mais celui dont on parle, que l'on entend chanter et dont le chant cache d'autres cris ou éveille d'autres accords, que l'on voit voler et que l'on voudrait saisir ou poursuivre au-delà de l'horizon, ce merle-là est un merle à soi, un merle prétèse, un merle otage, un merle masque. Il n'est pas cet autre merle qui chante l'été, sur mon toit, au coucher du soleil ; il n'est donc pas un merle, c'est évident.

Proche de Magritte et du problème de la réalité et de l'apparence, de la « trahison des images », — ceci n'est pas une pipe —, la phrase de Paul Willems s'en éloigne par ailleurs car elle ne vise pas, comme chez le peintre, à une magistrale « leçon de choses », mais à une diversité de la sensibilité et de la pensée humaine, à une divergence du discours rationnel et de l'expression poétique, voire de la liberté féminine et de la volonté masculine. « Les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient » diront, chacun à leur manière, Thomas et Bulle, mais Bulle d'ajouter : « Mais elle pense à autre chose. Elle parle comme les femmes ». Thomas veut réduire les secrets de Toune, celle qu'il aime et qui lui échappe en donnant un autre sens aux mots de la tribu, et Bulle les entend puisqu'il reconnaît leur richesse. N'est-ce pas à une femme que Paul Willems fait offrir une mouche dans La Ville à voile, une mouche, « un bijou qui vole... un bijou qui vit, un bijou fin, fin, que tu ne trouveras chez aucun bijoutier... un bijou à musique... bleu, tout bleu... » ! La mouche est comme un mot échappé du dictionnaire, support livré à la métamorphose, devenu poème et donc offert. À l'inverse, Herman, ce faux butor, fiancé de Madeleine, enfant de ville et de comptabilité, subira l'ambiance de la Maison lorsqu'il s'écrie : « Les mots deviennent monstrueux quand on ne les dit à personne. Interlocuteur. Intercoluteur. Interrupteur ».

Paul Willems pose le problème de l'identité, « un merle n'est
pas un merle», identité du sens d’un terme mais aussi identité de celui qui le prononce et de celui qui l’entend. Toute poésie procède de rapprochements et de comparaisons, celle d’un texte comme celle de la vie. Lorsque Bulle voit ses compagnes vêtues à la mode d’antan, il dit joyeux : « Madeleine ! Voilà ! Madeleine ! C’est le mot que je ne cherchais pas. La jeune Madeleine ressemble à sa tante Madeleine comme un reflet de nuage blanc ressemble à un nuage blanc ». La ressemblance existe, elle naît de la fréquentation des choses, de leur voisinage, d’une disponibilité, d’une possible évocation, mieux que toute identité, un merle ressemble à un autre merle, parfois même, dangereusement, un merle est un autre merle, tel le Client et Georges. Madeleine ressemble et ressemblera davantage, jusqu’à se trouver elle-même ; « ... j’ai tout compris... Quand j’ai vu Tante Madeleine, j’ai eu l’impression qu’elle était moi-même ». Est-ce par ressemblance successive que l’identité peut être cernée ?

« Madeleine, dit Bulle, c’est le mot que je ne cherchais pas », le mot qui monte à la surface, le souvenir libre et ascendant. (Ajoutons, en aparté, que cet hommage à Marcel Proust permet de ne pas évoquer ici la maîtrise des temps que possède l’auteur). « Je ne cherche pas les mots. Les mots viennent et je les prends » précise Bulle par ailleurs ; avec ces mots, comme avec les reflets qu’il pêche, il établit des ressemblances, correspondances baudelairiennes ou affinités à la René Magritte, et, peut-être plus proche du second, il nomme, forme, transforme, modifie la phrase, le sens, la réalité. « De temps en temps, je dis » ajoute-t-il ; c’est ainsi que l’on perturbe le cours des choses ou que celles-ci se voient placées sur le droit chemin d’un autre bon sens. L’ambiguïté est toujours là, présente, et les choses se font incertaines, doivent être reconnues comme telles, puisqu’elles le sont fondamentalement. « Un merle n’est pas un merle ».

Et pourtant dans la tête de chacun, là tout au fond du cerveau, là sur l’aiguillage des nerfs, chaque mot a un sens. « Quand un mot a ses habitudes, on ne change pas ses habitudes », affirme Bulle avec tranquillité. Faut-il alors, pour ne pas forcer les habitudes, pêcher d’autres reflets, trouver d’autres ressemblances ? Mais ne disait-il pas aussi que « les mots signifient autre chose que ce qu’ils signifient »? Sait-il ce qu’il dit ? N’y a-t-il pas contradiction ? Non sans doute, c’est entre soi et les
autres que les mots changent de sens, c’est pour soi et pour autrui que les habitudes demeurent ou que des signes diffèrent. Tout le monde est l’aveugle d’une phrase qu’il parcourt en la faisant sonner de son bâton, chacun est le sourcier des mots qu’il fera soudre de sa terre. « Si je devinais ce qu’il y a sous les mots, je saurais mon avenir » note Paul Willems, qui ne cesse d’écrire. C’est ainsi qu’il se cherche, à travers les mots, c’est ainsi qu’il nous touche en leur donnant brillance ou mystère, comme des joyaux de soleil ou des larmes de lune. La poésie est l’évidence d’une complexité, la complexité d’une évidence. Il pleut ou il ne pleut pas ; il pleut donc il pleut et il ne pleut pas. La pluie n’est pas que la pluie, la pluie dit tout ce que l’on veut entendre, et bien plus encore. Les mots ne sont pas que des mots.

1982
FERNAND VERHESEN
ET LA CLARTÉ EN PARTAGE

Parler de Fernand Verhesen poète, ce n’est pas évoquer un aspect de sa personnalité, mais cerner l’homme dans sa plénitude, dans l’action et la réflexion. La poésie est-elle aujourd’hui un espace réservé, une activité marginale, un délassement gratuit ? Elle peut paraître telle à ceux qui ont, du poète, l’image floue d’un être distrait et inoffensif, qui ne voient pas en lui le témoin strict du monde et du temps. Parler de Fernand Verhesen, c’est donc tracer la silhouette d’un être curieux de la vie, soucieux de la vivre et de l’ éprouver, désireux d’y répondre en actes et en textes. Ainsi il enseigne, traduit, édite, commente, ainsi il crée par le comportement et l’écriture. Il y a engagement total et constant de sa part, à tout moment de son existence, ce qui ne veut pas dire que son œuvre soit engagée au sens restrictif, politique ou social du terme. Cette remarque est-elle importante d’entrée de jeu ? Je le crois.

Lorsque l’on interroge certains critiques, André Doms, André Miguel et Pierre Della Faille par exemple — trois poètes importants de nos Lettres — ils relèvent chez Verhesen l’« admirable discrétion », l’« équilibre souverain », l’« intériorité crépusculaire » (i). Si l’on supprime les qualificatifs, justifiés mais toujours subjectifs, les substantifs appartiennent, quant à eux, à une même famille : celle où la règle de vie est faite de réserve mais aussi de sincérité, de rigueur mais aussi de recherche. Recherche de son accomplissement et de la compréhension d’autrui, cette démarche fondamentale qui, seule, peut déboucher sur l’épanouissement de l’être, n’exclut en rien l’expression

du doute et du désir, le libre passage de la passion et du rêve, le choc des sentiments. L'exploration du moi et la découverte de l'autre, leur interaction au niveau de la connaissance, c'est le dialogue où se fondent le partage, l'amitié et l'amour. Il y a chez Fernand Verhesen une évidente volonté dans ce sens et, s'il y a des rejets, c'est dans la mesure où il y a entrave à la liberté de l'échange. Ni l'envie, ni la haine, ni l'orgueil à pas feutrés, n'ont cours ici. La poésie d'ailleurs n'a pas pour mission d'être le compte rendu, plus ou moins sublimé, des faits et gestes du poète ; elle est un moyen de se situer et de se connaître, d'extraire du vécu le pouvoir d'en reculer l'horizon.

L'attitude de Fernand Verhesen est claire, il s'en expliquait déjà en 1959, dans un remarquable essai *Voies et voix de la poésie française contemporaine*. « Ni le rêve ni la pensée rationnelle, écrit-il, ne peuvent désormais suffire, non pas à traduire, mais simplement à appréhender le monde ». Comment dès lors « saisir, entre ce monde et le moi, l'identité foncière » ? Par quelle démarche l'accord peut-il se nouer, par quel langage l'homme peut-il s'intégrer pleinement à l'univers ? La réponse de Verhesen est absolue et directe : la poésie. L'importance de celle-ci est fondamentale puisqu'elle « donne la clé de tous les débats qui se sont déroulés depuis un siècle au fond de la conscience humaine » (2). Il ne s'agit pas d'adopter, pour autant, un ton prophétique, mais de proposer une approche libre de tout formalisme a priori, la recherche d'équivalences, des approximations successives, par l'image, l'aphorisme, l'inlassable remise en question de l'outil. Une ouverture à toutes les autres voies d'accès est également nécessaire, et Fernand Verhesen ne se refuse ni à celles des arts plastiques, ni à celles de la philosophie ou des sciences (fig. 87).

En 1950, il tente un parallèle entre « science mathématique et poésie » que des physiciens, tel Ilya Prigogine, ne lui reprocheraient pas aujourd'hui ; il conclut entre autres : « La métaphore poétique provoque la mise au jour de l'analogie fondamentale et prodigieuse de la structure physique de l'univers et de la structure mentale de l'homme dont l'imagination est d'autant plus puissante et plus efficace qu'elle plonge plus consciemment

Fig. 87. - Fernand Verhesen, *Encre* (1985). Collection privée.
dans le complexe universel peu à peu dévoilé » (3). La poésie moyen de connaissance de l’homme, lui-même témoin de l’univers, telle est sans doute la conception que Fernand Verhesen s’en fait.


Franchir la nuit, pour qui et par qui ? Par amour sans doute, et le mythe d’Orphée est proche « il ne faudra plus jamais se retourner », mais le poète ici est plus fort que le destin aveugle puisqu’il porte la nuit en soi « désarmée » (p. 21). Celle-ci n’est donc plus une épreuve, elle est une connaissance. Le discours quitte le ton romantique pour assumer son message, dresser l’inventaire, nommer les lieux et dire. « Il a fait le compte des grains et des eaux profondes » (p. 25). L’écriture est libre, tantôt

(4) Voies..., op. cit., p. 24.
drue, tantôt ample, la prose poétique s’affirme magistrale. Les *Clartés mitoyennes* fragmentent le poème au jeu même de ses éclats. Ces clartés, que certains ont perçues comme celles de l’aube ou du soir, sont pour moi celles du partage — « Le soleil, notre parente frontière » (*Franchir la nuit*, p. 50) — et trouvent leur vertu dans l’acuité d’un présent :

« Ajuste ton regard
au cours limpide du jour
De rive en rive accueille
cette preuve de lumière » (p. 9)

Ces mêmes clartés ont le pouvoir de gommer les limites, de révéler au monde sa possible unité : « Lorsque tout est visible / entre la nuit et le jour / la terre n’a plus d’absences » (p. 27). *L’Archée* choisit dans les paysages de Grèce — tout comme *Franchir la nuit* puisait sa force dans la solitude castillane — des images exemplaires. Celles-ci parlent de l’essence et de l’essentiel, de la durée et de l’espoir, évoquent Héraclite peut-être, élisent la colonne que Brancusi nommera sans fin, appellent la lumière qui « change le poids de la terre » (p. 19) et aboutissent à la pérennité où le jour et la nuit s’accouplent dans la forme et l’amour :

« En ces lieux de veille
et de mémoire bleue
le marbre parle
d’amante radieuse
aux gestes sans leurre » (p. 16)

Le poème est toujours un instant du vécu, non pas décrit, mais nommé, lyrique ou saisi, et se conjugue presque toujours au présent (déjà dans *Le jour naturel* « Le seul présent (...) qui me soit connaissable et bruisant et sapide ») ; il met en cause le moi, l’autre, le nous qui devient le monde à travers l’amour et la poésie étroitement unis. L’instant est le détonateur, la fenêtre qui s’ouvre, l’éclair qui révèle, le regard qui fait battre le cœur, « Et le choc d’un instant va briser / La chétive et geôlière coquille / Où titubent secrètes les vagues du sang », affirme déjà Verhesen dans *Le jour naturel*. L’instant est celui de la rencontre de l’autre, la femme perçue, gagnée à travers la lumière, « La
lumière me juge, et caresse tes hanches », « Une femme oriente le jour » ou encore « Ta présence a le nom que je donnais au jour » (6). C'est par l'autre, et à travers l'autre ensuite, que se noue l'unité : « en cet instant comblé de jours et d'inséparables minuits (...) tu connais le jadis et l'avenir, et le corps où le rêve ajuste sa voix » (7).

Le temps se veut unique et à la fois total, l'imaginaire et le tangible s'accordent également. L'évidence et son unicité ne peuvent s'exprimer que d'une même voix, selon un même langage. « Il convient de n'être qu'un mot dans l'instant d'être » (8) ; la poésie et la vie ne sont qu'un, le poème est preuve d'existence. La vérité de celui-ci doit être sans nuage, il est décantation, il part du vécu et le charge de résonance et de durée. Parlant de Paul Eluard, Verhesen souligne l'« adhérence absolue du poème à la vie intérieure, authentique, du poète » (9). Ceci est aussi juste pour lui que pour l'auteur des Yeux fertiles.

Cette union se doit d'être aussi une active conquête. Le poème n'est pas une simple évocation de ce qui fut, mais une prospection du monde ouvert à la connaissance et sera, en même temps, le révélateur de celui qui l'écrit. « Laisse les herbes scintiller au souvenir de la nuit, mais imite la rosée qui s'offre au jour, déjà lumière » (10). L'approche poétique permet donc la profonde et réelle appréhension, le texte est le seul recours à l'unité, à la possible fusion des oppositions devenues enfin complémentaires. « Affranchissement du jour et de la nuit, le mot nie les contraires qui le constituent » (11), car par la vertu du poème « les mots traversent leurs limites » et dès lors il est possible que

« Les quatre saisons du mystère
se déplient au seul passage
d'une voyelle en sa voix de rivière » (12)

(7) Ibid., p. 94.
(8) Ibid., p. 60.
(9) Ibid., op. cit., p. 69.
(10) Franchir la nuit, op. cit., p. 96.
(11) Ibid., p. 63.
La conquête ainsi se déploie et s'instaure par les voies du poème, conquête amoureuse, amour de la poésie qui est amour de la vie et souvent à l'image du couple. Les Clartés mitoyennes sont tout aussi éloquentes que Franchir la nuit sur ce besoin d'accomplissement : « L'image s'ouvre en clair / d'une étreinte comblée » (p. 29). La possession, qui est toujours accord, écarte la violence, recherche l'équilibre et le chemin commun qui seul permet d'accéder pleinement :

« D'une paume attentive
laisser aux douceurs lisses
leur chance de désirs
Afin qu'au passage
les limites s'effacent
de la source et des braises » (p. 32)

La réalité de l'amour est génératrice du réel. Ce sentiment intense n'est pas un éblouissement illusoire, une drogue qui mène au pays d'au-delà, Fernand Verhesen précise au sujet de René Char : « l'amour et la poésie visent à saisir le réel immédiatement, conduisent à une « connaissance productive du réel » qui est devant nous et que nous ne pouvons atteindre que dans et par le poème » (13). Le poète, par ailleurs, clôt son recueil sur une merveilleuse image :

« Le réel invente le réel
et la caresse son langage » (p. 45)

La succession de ces prises de conscience qui chacune, par la poésie, s'inscrit dans son espace et trouve sa durée (« instant-points de passage que l'écriture favorise de l'immédiateté circonstancielle au présent intemporel » précise l'auteur au seuil de L'Archée) est ce qui, dans le phénomène alchimique, permettrait le passage du plomb en or, c'est-à-dire, plus humainement, l'art de dire ou de peindre et aussi d'exister. Fernand Verhesen aspire à « un poème qui soit un réseau éphémèrement immobilisé d'intercations entre l'homme et l'univers », qu'il y ait donc « un échange continu et créateur entre le poète et le monde exté-

(13) Voies..., op. cit., p. 86.
rieur" (14). Le but est-il atteint ? L'œuvre, à nos yeux, répond affirmativement. Elle ne recherche pas l'instant d'éternité, la création demeurée création, mais bien l'accomplissement qui se reçrée à chaque nouveau regard, la parole toujours en devenir mais toujours accordée, le classicisme de notre temps, ce poème ouvert qui interpelle et qui accueille. Toute démonstration, dès lors, fausse et réduite, mais Fernand Verhesen nous rassure : « Nul écho ne s'épuise / au faîte de l'esprit » et « Les voyageurs du vent / respirent l'aveu du rêve » (15). Soyons donc compa­gnons.

1982

(14) Ibid., p. 100.
L’INSTANT SAISIR

Il est difficile d’interroger la poésie. Si on la prend de front, elle se glace, car elle ne supporte pas qu’on veuille la dévoiler brutalement, ou bien elle se disloque et l’on reste devant des éléments épars qui ont perdu l’étincelle agissante, comme un enfant qui a cassé son jouet. On ne peut donc l’aborder au sens maritime du terme, pas plus qu’elle n’est abordable comme la passante que l’on suit dans la rue.

Il est plus difficile encore de parler d’un poète proche. Cette proximité inhibe puisque, par là même, la poésie est devenue confidence. Peut-on expliquer mieux, ce que l’on entend, que de la manière dont le poète, précisément, vous le dit ? Il y a, bien sûr, les thèmes, les problèmes techniques, les images de la vie qui peuvent jeter des lueurs, mais c’est une autre entreprise que je ne puis assumer ici, ayant pénétré ces poèmes, non par questionnement, mais par dialogue.

Évoquant les activités multiples de Fernand Verhesen, on a écrit : « Certains regrettent que son œuvre personnelle s’en soit trouvée réduite d’autant ; elle tient essentiellement dans ses deux recueils majeurs : Franchir la nuit et Les Clartés mitoyennes » (1). C’est vrai, mais peut-être est-ce moins exact qu’en apparence. L’œuvre n’a pas les limites qu’on semble lui donner. Le travail critique et quelques essais importants témoignent d’une lucidité particulière quant à la signification et à la situation de la poésie contemporaine, et cet apport est loin d’être négligeable. L’œuvre poétique, par ailleurs, est certainement plus abondante qu’il n’y paraît. Bien d’autres textes existent ou ont existé, mais Verhesen ne les a tout simplement pas livrés à notre jour. Est-ce de la modestie ? Est-ce une intime exigence ? L’un et l’autre, sans doute, chez un être que la connaissance du domaine où il crée empêche d’en concevoir l’existence en-deçà d’un certain seuil et

qui, d'autre part, sait aussi que l'économie est la plus éloquente des formes.

Je retiens, par ailleurs, dans la phrase citée, le terme « essentiellement », en élargissant son empire à la qualification même de l'œuvre de Verhesen qui appréhende l'essentiel. Nous savons tous, qui connaissons l'œuvre — et les titres mentionnés sont à eux seuls explicites — qu'elle embrasse les territoires du jour et de la nuit, c'est-à-dire l'univers où le monde du visible et de l'imaginaire se rejoignent. Il ne s'agit pas de nocturnes ou d'au-bades, pour autant, pas plus que franchir la nuit n'est le fait d'une irruption, d'une conquête ou d'un voyage. Le franchissement implique une connaissance, une abolition des limites convenues, qui permet ou permettra le libre passage du sombre au clair, du noir au blanc, et dont, seuls, les informations réciproques et les allers-retours peuvent extraire le savoir de sa linéarité et doter la connaissance de son épaisseur vivante, de conquérir enfin toute la gamme chromatique ou sonore du constat et de l'invention (2).

« Affranchissement du jour et de la nuit, le mot nie les contraires qui le constituent. Il est dans le silence d'une pierre l'eau qui ruisselle. Il est dans l'ombre ce que veut la lumière. Il est dans la légitimité ce qu'exècre la loi. Il est ce qui abdique et triomphe ».

* * *

« Avec ce que la clarté rassemble au revers de la page, l'ombre d'un poème. On peut voir bouger des choses sur le talus feuilleté d'herbes. Avec ce qui n'est pas encore et dont se pare le souvenir, refaire la mémoire de toute parole. Il faut rouvrir l'espoir que referme chaque jour. Soudain la transparente barrière éclate et le soleil tourne sous minuit. De porte en porte une grande lumière passe et la source est toujours dans le jardin ».

Les Clartés mitoyennes, dont j'ai dit : « Ces clartés, que certains ont perçues comme celles de l'aube ou du soir, sont pour moi celles du partage » (3), sont donc également celles de l'interaction et des accords. Le terme mitoyen est ambigü puisqu'il

(2) Franchir la nuit, Bruxelles, 1970, pp. 63-64.
éveille, à la fois, l’image d’une limite et d’un relais, d’un terme mais aussi des espaces dont il est l’élément frontalier. Littré le confirme lorsqu’il en définit un sens figuré : « qui est placé entre deux choses extrêmes ou opposées et qui tient un peu de l’un et de l’autre ».

La poésie est mitoyenne, elle aussi, par essence ; elle qui accueille et donne, appelle et répond. La poésie intercède et se dévoile entre diverses formes de réalité. Un fait matériel en général se constate, il peut s’analyser et se décrire ; le fait poétique est toujours générateur, il crée un champ de tension dont l’existence même implique un état constant d’ouverture et de possible échange. La poésie se doit en perpétuel devenir et le poème se renouvelle à chaque rencontre (4).

« Refaire l’espace
autour de ce centre
Être un lieu sans parois
sang visible
Étendre les mains
sur l’herbe
définir le chemin
le plus lisse
Chaîne matin s’ouvre le silence
une seule source régit
toute parole
Qui es-tu qui suis-je
hormis ce visage qui nous unit
Tu t’éveilles à peine
et chasses lentement un cri
Dés la lumière éblouit cette île
encore tremblante sous le vent »

**

« Pourvue d’arbres de sentiers d’étoiles
pour limites la plaine et le serment
et de tremblants proverbes d’ombre
pris au piège du tout du rien
Sommes-nous de sable ou de quel fer
Combien d’être et de savoir en un souffle

et ce jeune fleuve d’azur
où les oiseaux devinent nos paroles
Vents chargés de possible
passage où saisir l’écoute
Ne rien redire désir du mot
dessein d’aucune origine jour
d’une lumière de lumière
Épreuve sans exemple
de la durée aux formes de l’espace
Le réel invente le réel
et la caresse son langage »

Appréhender, puis réfléchir, puis donner à voir, à entendre, à sentir, mieux révéler, tel est le poète, et Fernand Verhesen le confirme par ses textes. « Le poète, dit René Char, doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l’aisance redoutable du sommeil, les lignes de la connaissance dans les- quelles il couche le corps subtil du poème, allant indistinctement de l’un à l’autre de ces états différents de la vie » (5). Telle est aussi une définition accordée à l’œuvre. Où situer alors le créa- teur ? En bon historien des arts, je me méfie des étiquettes pour les avoir trop pratiquées ; de plus, sous chaque étiquette, il y en a toujours une autre en filigrane.

L’écriture ici est rigoureuse et forte d’accent à la fois. Elle n’éprouve aucun besoin de redécouvrir les américaines du lan- gage, elle ne cultive ni l’étrange ni l’abstrait, elle s’écarte du souffre comme de l’abat-jour, du vitriol comme du refrain. Elle refuse l’essaimage volontaire, souvent gratuit et nullem ent origin- nal, et s’il y a, aujourd’hui, fractionnement par rapport à la souplesse dense du poème en prose, c’est par souci de précision, non pas d’un sens mais d’un rayonnement. « Le vers doit avoir un caractère magique ou ne pas être », écrivait Paul Valéry, dans une formule curieusement voisine d’André Breton, mais en 1915 déjà (6).

Cette incision que l’on relève chez Verhesen est proche de l’art du burin, art classique s’il en est. Je ne crois pas qu’il rejet- terait ce parallélisme, mais il serait trop facile de choisir alors

l’étiquette du classicisme pour nommer le poète et, par assimilation, en faire un épigone ou le tenant d’une école. Je revendi­que, par contre, le terme, s’il est entendu dans le sens d’une con­quête toujours nouvelle de l’équilibre, s’il s’inscrit dans une durée, mieux dans une constante de l’esprit où la connaissance de l’acquis épouse étroitement la sensibilité du vécu, où l’œuvre se situe dans un temps qu’elle accompagne, et non dans une mode qui la limite ou dans une recherche qui anesthésie, niaisement, le passé pour hypertrophier la cellule de l’heure. L’actua­lité, on le sait, tue le présent.

Il semble qu’il y ait dans l’évolution de Fernand Verhesen une dominante solaire — L’Archée pourrait en porter témoi­gnage (7) — celle-ci n’assèche pas la saveur du fruit et son mys­tère nocturne, qui est aussi féminin que l’écriture verticale du poète est virile, car ce langage en traçant le volume d’une pré­sence instaure le jour du poème. Mieux que toute définition qui pourrait qualifier Fernand Verhesen de poète d’aujourd’hui, mais aussi d’avenir puisque le désir l’anime, laissons-en aux textes la révélation (8).

« La dormeuse en la brume matinale effeuille son sommeil ; nulle clarté n’épuise son regard. Pointe singulière de cette ingé­nuité. Des neiges buissonnières couronnent les collines, quelques visages sillonnent les plaines ; la bruyère achemine l’aurore vers les olivai­es ; une main blanche cueille les fruits du silence. Une empreinte de pas surprise en sa fraîcheur s’aventure à l’ombre des arbres où des corbeilles s’emplissent. Un bras s’élève, et le ciel se reflète au creux d’une paume : geste sans mémoire qui substitue une goutte de lumière au poids d’une pulpe. Une femme oriente le jour ».

* * *

« Silence impondérable
les mots traversent leurs limites
Ce qui n’a pas de nom
mûrit en ce jardin-là

(7) Ce recueil est l’objet d’un exposé sensible par Frans De Haes.
Palabre de la terre et du temps
Vivre savoir tout s'ébroue
sur l'aire du désir
Nulle solitude au centre
Le signe lucide écoute
la faim solaire ourlée
d'espace et de figures
Toute chose a sa place
L'instant formulé s'aère
invente loin des normes
la forme voulue du monde »

* * *

« Seule éternité
l'instant saisir
ce qui est et n'est plus
sera d'avoir été
Ascendance d'être
à jamais et fugace
Unique étape
d'une double foulée
Au commencement de tout
cette étincelle de temps
où s'ajustent limpides
les prémices du devenir »
DISCOURS
DISCOURS DE RÉCEPTION À L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Se trouver ici, sur cette scène, devant un public, avec toute cette angoisse que l'on nomme communément le trac, être là, mes chers Confrères, pour répondre à votre accueil, être ce personnage heureux, fête par le regard de ceux qui lui sont chers et envié, sans doute, par d'autres, est-ce répondre à la question éternelle de Hamlet et lui crier : présent ?

Je vous suis présent, avec reconnaissance, dans cette pièce où nous jouons aujourd'hui, non seulement par tradition, mais pour répondre à une nécessité que l'on retrouve en tout lieu sous forme initiatique — communion, maîtrise, investiture — à laquelle le chevalier comme l'artisan, le croyant comme l'athée, peut aspirer lorsqu'il se révèle digne d'une société qui est sienne par un travail et par l'effort.

Je n'ai pas à me prononcer sur votre choix, vous en êtes responsables et j'en suis honoré. Mais je puis donner libre cours à ma joie d'être parmi vous, non point par vanité, mais parce que c'est le signe, pour moi, que mes écrits existent pour d'autres.

Vous avez, mon cher Jean Tordeur, dit à ce sujet des choses qui m'ont — faut-il le souligner ? — beaucoup ému. Frère en poésie et en amitié, frère aussi en curiosité pour tout ce qui, des pierres du temps aux textes à découvrir, sollicite le rêve ou l'action, je connais assez votre rigueur critique pour savoir que vos propos, s'ils partaient du cœur, procédaient aussi du souci de juger. Fraternel mais lucide, généreux mais exigeant, j'en appelle à ces vers où vous nous livrez partie de vous-même :

« Chargé de voir. De regarder. D'entendre
le fil se faire et se faisant se tendre »... (1)

(1) J. TORDEUR, Conservateur des charges, Paris, 1964, p. 3.
Cette scène, où nous sommes, n’est que le plateau de nos rencontres publiques, et le travail d’une Compagnie se fait ailleurs. Faut-il, pour suivre l’image, nommer les coulisses ? Espaces clos sans doute, mais sans détours, où ne se trame aucun sombre complot, mais où chacun, dans la liberté de sa création et de ses recherches, communique, à qui veut l’écouter, le fruit de ses veilles et son désir du dialogue.

Car il faut être clair. On s’imagine parfois, ou l’on fait croire, qu’une Académie détient certaines forces secrètes, qu’il faut dès lors dénoncer, puisqu’il est de bon ton, aujourd’hui, de débusquer tout pouvoir. Erreur de langage, erreur surtout d’appréciation, peut-être même erreur d’innocence, l’Académie n’a aucun pouvoir, mais il faut certes lui souhaiter du prestige. Et il ne faut pas confondre l’un et l’autre, car le pouvoir se prend et le prestige s’acquiert, le premier déçoit toujours, si le second parfois console.

La couleur des mots et leur déformation s’amplifient dans le prisme des mauvais usages. Ainsi académie et académisme vont de pair, l’un soutenant l’autre comme l’aveugle et le paralytique, la sclérose et la convention. Certes, l’un procède de l’autre, mais dans un contexte précis, en des périodes limitées, chez quelques esprits chagrins ou dogmatiques. Quel singulier manque d’imagination que de vouloir généraliser ou enfiler à tous l’uniforme ! Les mots finissent par prendre la teinte de leur ivresse et de leurs drogues. On se doit de refuser une telle assimilation, qui veut aseptiser, et qui serait notre mort, en tant qu’individu.

En ces années où règne une convention autrement stérile, celle de l’anticonformisme, qui ne garantit même plus la facture des choses, je lui oppose la réflexion. Il n’est pas tant nécessaire d’enrichir le langage que de l’épurer, seul un mot juste fait briller une phrase et, adéquat à celle-ci, étinceler à travers elle. Il ne s’agit pas de se soustraire au temps, mais bien de le modeler. L’œuvre s’inscrit toujours dans l’histoire, même lorsqu’elle lui tourne le dos ; elle participe, découle, réagit, mais elle ne peut en être prisonnière sous peine de périr, car ne relève-t-elle pas, au premier degré, de l’aventure de celui qui l’a créée et de ceux qui la rencontrent ? Il n’y a pas une histoire dominante, absolue ; il existe des destins ouverts et sans cesse questionnés.

Si j’ai, d’entrée de jeu, fait appel à des images scéniques, ce
n'est pas que le théâtre me soit familier. Je n'ai écrit de dialogues qu'avec moi-même, dans les décors de la nature, de l'amour, de l'amitié ou de la peur. Certes, il m'arrive de répliquer aux marchands d'illusion, aux professeurs de certitudes et aux mandarins de service ; sans doute, dois-je aussi, et plus souvent que je ne le voudrais, jouer la comédie de mes fonctions. Jamais n'ai-je cependant, par l'écriture, franchi la rampe, et je reste assis, dans le rang des fauteuils, tout à la joie du spectacle et au plaisir de l'écoute, applaudissant le texte ou l'interprétation d'amis, proches ou inconnus, car, au théâtre, lorsqu'une intonation passe, une sympathie se noue.

Herman Closson, un homme aigu mais souriant, plein d'humour et sans doute d'inquiétude, d'une jeunesse élégante et peut-être batailleuse, il disait de lui-même : « je suis tout emballement [...] , je suis toute rumeur », « je suis un homme des tréteaux, qui met toutes ses complaisances dans l'ostentation des décors » (2). Jeune premier, on le voit, entre Don Juan et Figaro, ayant de l'un la séduction et de l'autre la verve. Il disait aussi : « On vous traite d'académique, de conventionnel, de froussard, on vous jette à la tête le « théâtre de papa ». « Êtes-vous si sûr, ajoutait-il, de la valeur de vos moyens de remplacement ? » (3). Là, éclatent l'indignation et la colère contre les Trissotin, Vadius et autres Tartuffe ! Cher Herman Closson, qui dit papa, dit aussi enfant et enfantillage...

Non, on ne l'aurait pas désarmé, dans ce qu'il avait de plus cher, par une pirouette ou un jeu de mots. Il avait du théâtre une vision précise, il s'était fait du théâtre une religion exigeante à travers sa pratique — il fut auteur, metteur en scène et même comédien — , à travers son enseignement — il fut professeur au Conservatoire de Bruxelles et à l'école de la Cambre — , à travers son étude — il fut un critique percutant, écouté, l'auteur de Notes sur le théâtre, du Théâtre cet inconnu, d'un manuel sur l'art dramatique... Parler du théoricien, avant que d'évoquer le praticien, peut paraître étrange ; mais Closson avait une telle connaissance de son art, répondait à un engagement si profond, à une telle osmose entre le faire et l'accomplissement, — « la

Discurso

La obra de teatro debe ser pensada en función de la representación, en función de esta proyección d'ella misma (4), afirmaba — que es útil notar algunas preocupaciones para mejor entender la obra. El teatro era su bello sueño, un lugar sagrado, indivisible, donde la palabra se hace acción.

Le savoir-faire, des soluciones técnicas a las contingencias de la escena, se encuentran en primer plano de su atención. El funcionamiento de la obra le da a menudo sobre su discurso. Esto merece ser destacado, ya que Closson escribe su teatro a una época que ve, en contraste con Giraudoux o Montherlant, la obra escrita dominar la obra jugada. A la voluntad de decir, se agrega la de mostrar. El sentido del visual, del movimiento y del movimiento, conduce a la plena idea del espectáculo donde el texto "debe desplegarse de una manera incesante, en un movimiento ininterrumpido", donde "cada interlocución debe ser un aporte, una revelación" que conduce y por la que se expresa a la vez "la disolución de ese juego de sombras y luz que constituye el cuerpo del actor" (5). Hermoso imagen, ¿no es así?

El escritor debe hacer, en el teatro, la total dimensión de la escena, de donde esta idea de cuadro que, al igual que el acto, se configura en la duración dramática, añadiendo de esta manera el valor de tiempo a la de espacio. Y Closson no niega que se apoyaba en su hijo de solildos de plomo para estudiar el grupo de sus personajes. Todo el esfuerzo debe y debe culminar a la representación, y creo que este término asume, aquí, un doble sentido: aquel de todo arte que transpone y no reproduce, y aquel de la escena donde un texto es proyectado, un texto que toma vida y que no es cotidiano, un lenguaje aparentemente natural y en hecho concertado, a través de los personajes que representan, a su vez, los sentimientos que se les atribuye. Así, uno de ellos dirá de un retrato pintado: "no quiero de esta copia, quiero una expresión, una representación" (6).

Para que esto acontezca en el teatro, es necesario poner en marcha, previamente acordado, por un director, "hombre dotado de una imaginación sin límites y de un realismo sin piedad" según Closson, y por los compositores "porte-parole

(4) Id., De l'art dramatique, Bruxelles, 1944, p. 9.
(5) Ibid., p. 24; Notes..., op. cit., p. 382.
(6) Id., Borgia, Bruxelles, s.d., pp. 10-11.
et porte-jeu» ; tout cela, et tous ceux-là, avec comme but ultime : le « miracle du théâtre, miracle de la représentation, de la présence du spectateur, d’un jeu enfin devenu dangereux » (7). Car il y a le lever du rideau, les épousailles possibles et désirées de ce texte, prêt à vivre, et de ce groupe anonyme, à la fois disponible et méfiant. Herman Closson fut très conscient de cet autre drame, qui n’est pas celui de la conception, mais de la délivrance, avec tous les soins opératoires que cela implique, pour que jaillissent, entre la chose écrite et sa prise de vie, entre la pièce et le public, l’émotion ou le bonheur, l’angoisse ou le rire, c’est-à-dire la complicité d’un sentiment. Et l’écrivain que je suis se sent, à la fois, protégé de ces rencontres aléatoires et frustré de ne pas percevoir son propre écho.

L’art théâtral devient une expression complexe, qui va du sens de la réplique à la portée d’un silence, qui, en parallèle au vécu, refait battre le sang, qui mesure le geste et découpe la durée, qui tresse ses réseaux, délègue ses pouvoirs, et donne à autrui ses propres paroles, afin qu’elles soient mieux entendues. C’est un vaste ensemble qui exige l’adhésion de tous. Herman Closson y voit même une célébration, quasi religieuse, où l’acteur aurait encore le secret « de la transmission et de l’imposition de la pensée ». La base de l’édifice, comme de toute religion, demeure néanmoins le livre, ce qui est écrit. « Le théâtre fait la preuve des vertus étrangement indestructibles de l’écriture », affirme Closson. « Il la réduit, il s’en sert, il cherche même à la faire oublier, mais il ne peut rien sans elle, il doit à la chose écrite d’être porté au-delà de lui-même, et sa pérennité » (8).

Merveilleux acte de foi, auquel on peut objecter que le goût varie, que les modes changent, que la culture, elle aussi, est mortelle, que le théâtre a souffert déjà, des écrans, grands ou petits. Il y a ceux qui affirment également que l’avenir est à l’audio-visuel et à l’informatique, il y a ceux qui disent que la galaxie Gutenberg s’éloigne... L’image est jolie, est-elle juste ? Pourquoi vouloir qu’un moyen de communiquer devienne un moyen de détruire ? La mémoire des hommes ne fut-elle pas

(7) Id., De l’art..., op. cit. p. 27 ; Id., Le théâtre cet inconnu, Bruxelles-Paris, 1945, p. 89 ; Id., De l’art..., op. cit. p. 64.

(8) Id., Notes..., op. cit., pp. 410, 351.
fidèle à Homère et à Sophocle, avant que l'imprimerie ne l'assiste ? Tant que l'homme tracera des signes et des visages, tant qu'il notera les sons et les idées, l'écriture, c'est-à-dire son empreinte, doit forcément demeurer. Mais ce n'est pas la mort d'un écrit que redoutait Closson, c'est l'absence de respect. Cet homme, « porté à la pointe de son art », comme l'a nommé Georges Sion (9), s'indignait de la suffisance de ceux qui trouvent, dans un texte, un prétexte à se représenter eux-mêmes.

Théoricien et critique, son témoignage eût été, en soi, suffisant ; sa seule défense du théâtre eût mérité notre reconnaissance. Mais il fut praticien, participant, passionné. La défense sans illustration reste abstraite, et la première, chez Herman Closson, est née de la seconde, donc de la vie. « Le théâtre, déclare-t-il, est une stylisation de la vie, d'autant plus efficace qu'elle sera plus rigoureuse », ou encore « on y invente des personnages pour que, à travers des comédiens, ils parlent à votre place » (10). Le théâtre est-il rupture de la solitude ou prison de celle-ci ? Est-il le lieu des miroirs où tout le monde se retrouve et où chacun se perd ? Il est, sans doute, comme tout passage, le carrefour des rendez-vous manqués ou ambigus, des coups de foudre ou d'ailleurs. Il est ce lieu exemplaire, place publique ou silencieuse, où d'autres semblables se croisent, chasseurs sur la piste d'eux-mêmes, étonnés de leurs propres pas et, quelquefois, élongués d'espoir ou de regrets comme les personnages de Giacometti.

L'homme, s'il n'est pas une ombre qui se faufile dans la ruelle des jours et des nuits, se confronte à son destin, l'homme et le personnage qu'il veut être, qu'il est ou qu'il sera ; l'homme aussi qui, aux yeux des autres, doit être l'acteur d'un devenir auquel il devra se conformer. Théâtre, non point du cri, mais de l'intense, Closson y cherche, à l'image de Pirandello, mais sous un angle et dans un rythme qui lui sont propres, à démêler l'individu et son personnage, écartelés souvent par les conflits du sort et de la passion, de l'homme extérieur et de l'homme


intérieur, de celui que les autres reçoivent et de celui qui veut, ou qui ne peut, se donner.

Nulle étude systématique ici du théâtre de Closson — une vingtaine de pièces d’un intérêt certain, — mais un essai de relever l’une ou l’autre constante, l’un ou l’autre questionnement spécifique. *Godefroid de Bouillon*, créé en 1935, au Rideau Gris à Marseille, par Louis Ducreux et André Roussin, référence de qualité s’il en fut, n’est pas sa première pièce. Œuvre majeure, elle affirme l’accomplissement de son auteur qui, dans une introduction, résume déjà en novateur les données scéniques du spectacle.

La vigueur dramatique est frappante et se fonde sur la rupture. L’action n’est pas linéaire, elle se refuse au crescendo d’une histoire, aux séquences d’une anecdote, elle s’articule sur les sursauts, les doutes, les dédoublements du héros face à son miroir, je dirais même à la galerie de miroirs que sont les autres personnages, et face à l’image de ce qu’il sait être, intuitivement, son destin. L’histoire n’est qu’un support ; on part vers Jérusalem et l’on arrive forcément à Jérusalem. Y a-t-il doute quant au but ? Non, on doute des hommes qui l’accomplissent, qui luttent pour s’accomplir, qui, dès lors, sont contraints au choix, et qui recevront la solitude, pour seule récompense.

Drame de l’orgueil ? Non, drame de l’action, échec de la plénitude partagée, solitude que l’autorité impose. La gloire n’est jamais qu’un constat venu de l’extérieur, la conséquence d’une manipulation des faits et des circonstances, et non le fruit certain d’un rayonnement intérieur. Il est signifiant que la pièce débute devant une table de jeu, où Godefroid est mis échec et mat par son chroniqueur — image annonciatrice du *Septième Sceau* d’Ingmar Bergman — et qu’elle se termine sur l’ordre du roi de Jérusalem : « Laissez-moi seul, faire ma fin ». De la première réplique à la dernière, le long trajet du solitaire, qui part pour briser son isolement et suivre l’image de la femme qui le tourmente, n’est rompu que par le harcèlement des autres, quant à la chance d’aboutir, et par l’interrogation de Godefroid sur l’existence et la survie de son amour. Conflit donc de l’objet du voyage, Jérusalem, et du mobile du voyage, Geneviève ; et lorsque Jérusalem est conquise et Godefroid délivré — « je n’ai plus, heureusement, à assurer mon pouvoir par les soins de mon
apparence » (11) — le « laissez-moi » final s'adresse à Geneviève, et le repos du guerrier demeure suspendu.

Combat de l’exceptionnel et du quotidien, attrait de l’aventure, refus de la tendresse, peur viscérale, sans doute, de la faiblesse et du tarissement. Être quelque chose ou s’admettre soi-même, n’est-ce pas le dilemme et la force qui poussent à créer ? Godefroid, malgré la solitude et les étreintes du passé, choisit la légende ; lorsque le miroir renvoie l’image, sans les nuages du doute, l’homme et le personnage s’épousent donc, à moins qu’il ne s’agisse d’un ultime mirage ?

La question reste ouverte. Elle se repose dans William ou la comédie de l’aventure et se referme sur un même échec de l’amour. Mais William, qui est Shakespeare, à la vue de la femme aimée, entrainée par la justice des hommes, se tourne vers la comédienne qu’il fait répéter et lui dit : « enchaînons ». Double sens peut-être : celui du destin mais, certainement, celui de la vie, car c’est la création, la pièce, la chose écrite, qui doit rester. William avait fuit le théâtre et ses coulisses, tout comme chacun veut échapper, un jour, au cercle de son enfer, pour chercher ailleurs une réalité et se gaver d’apparences. « Ne plus avoir besoin d’écrire ! Que mon œuvre, où je trouve des joies déchirantes, m’apparaisse tout à coup comme inutile, dépassée par la vie » (12).

La vie est-elle extérieure à soi, à ses préoccupations, à l’univers de ses amis, de ses pulsions, de ses angoisses ? Le monde fascinant que parcourt William, avec ses filles et ses voleurs, ce monde autre de personnages vivant leur rôle, et même l’admirable figure de l’amour, intense et multiple, que Closson dresse sur son chemin, ne peuvent faire accroire au héros, à celui qui batit les intrigues de sa vérité, que cette vie-là est autre chose qu’une échappatoire.

La réalité de celui qui écrit est ce qu’il écrit. « Les champs sont faits pour courir ou pour faire l’amour, et non pour les fesses pointues de l’écrivain ! » (13). Le destin est donc scellé, mais l’amour, cet amour récurrent, insistant, nécessaire, qu’en

(11) Id., Godefroid de Bouillon, Marseille, 1934, pp. 181, 177.
(13) Ibid., p. 222.
est-il? Il est omniprésent chez l'auteur, mais il a souvent le visage d'un piège, qu'il soit obstacle à la réalisation d'un destin, chez Godefroid, qu'il s'oppose au phénomène de la création même avec William, ou qu'il soit tué dans l'œuf par une critique de ce qu'il pourrait être, dans un roman de jeunesse justement nommé : *Cavalier seul*. Angoisse de l'homme, d'un homme, d'un temps ? De tout un peu, sans doute. Robert Goffin, lui aussi, dans *Jazz Band*, ne confiait-il pas, à cette époque : « Et partir ou ne pas partir / La vie sera circonscrite à nos instincts / Et l'amour reste un syllogisme sans conclusions » ?

Théâtre de l'accomplissement et de l'amour, où le second terme ne doit pas être une entrave au premier ; l'amour n'est pas impossible, mais il ne peut, chez Closson, rimer avec tous jours. Son dilemme, son tourment, est la fragilité du désir, l'opposition fondamentale entre la durée et l'intensité, l'aliénation que le sentiment recèle.

Le désir qui craint de s'émousser, dont il faudrait saisir les conditions et mesurer les limites, n'est force que lorsqu'il est présent. « Le désir, hélas, s'arrête au bord de la jouissance » (14), s'exclame un héros et, jusque dans la débauche et dans la perversion, il n'existe que dans la surprise, c'est-à-dire l'instant, ou dans la conscience de son danger. Ainsi César Borgia à sa sœur : « Vous voir toute nue, pour connaître toute la force de mon refus, mon cœur qui bat dans un gant de fer... ! » (15). Le temps, assassin de l'amour, le temps et son travail de sape, et Godefroid qui aspire à « un amour sans mesure, parce qu'enfin, limité », et William qui refuse, ayant été jusqu'au bout du désir, « l'odieuse carrière de ce qu'on appelle un amour... » (16). Des hommes, dira-t-on, inconstants et volages ! Non point, Lucrèce elle aussi : « Vous ne concevez l'amour que jusqu'à la mort, toute une vie accrochée à celle de l'autre. Ah, échanger nuit et jour vos sourires et vos sueurs... ! » (17).

Quelques répliques parmi tant d'autres et qui, forcément, schématisent. Les nuances sont multiples, elles vont du renversement de l'amour et de Lucrèce qui, cédant à la passion de l'in-

---

(15) *Id.*, *Borgia*, *op. cit.*, p. 85.
(17) *Id.*, *Borgia*, *op. cit.*, p. 92.
ceste, voit César se choisir une mission qui l'éloigne, à la sup-
pression de l'objet amoureux lorsque Frédérique s'éprend de sa
victim après avoir tué Sire Halewyn, sans oublier l'amour
dédoublé dans Hélène ou la Dissemblance et l'amour contraire
aux lois dans Le Sang de l'Amazone. Situations extrêmes qui
soulignent et amplifient cette quête d'une intensité saisie dans
l'instan ou dans l'ascèse — « l'intensité s'achète au prix du
renoncement » (18) —, cette obsession de la durée en amour est-
elle le propre de Closson ou du temps scénique ? Le lever et le
baiss er du rideau sur un même bonheur risquent, en effet, de
 créer un duo lassant. La fidélité n'aurait-elle de ressort dramati-
que, dès lors, que tendue entre l'amour de l'amour et Pénélope
en but à ses prétendants ? Peut-être.

Le poète, quant à lui, connaît heureusement des heures plus
fécondes... Et c'est l'istant de citer René Char. N'affirme-t-il
pas : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré
désir » ? (19). Je souscris pleinement à cette vision et j'irais
jusqu'à dire que la condition même d'une œuvre d'art est fonc-
tion, sans doute, du potentiel de désir que l'auteur a su y préser-
ver et que le lecteur, spectateur ou auditeur, peut y percevoir et,
as son tour, ressentir.

Revenons au théâtre. Ces croisements du destin et de
l'amour auxquels Herman Closson nous convie, ces brassages
de l'intérieur et de l'extérieur, ces puissants courants d'air, ces
aspirations et ces refoulements, ces jeux du personnage et du
moi peuvent, chacun, être objet d'étude et projection théâtrale.
Ainsi Faux-jour traite-t-il de l'amour et de ses conditions, et
réunit, dans un espace clos et tropical, trois hommes, une
femme, et les variables de leurs fantasm es conjugués. L'Épreuve
du Feu, par contre, étudie l'appropriation du destin d'autrui
dans une étrange volonté d'en prolonger l'histoire au-delà
d'elle-même.

Le Jeu des quatre Fils Aymon, quant à lui, est une épopée,
nette et lumineuse, de l'action (fig. 88). Acte de résistance on l'a
dit, je l'ai vu. Crée en 1941 par les Comédiens routiers de Jac-
quies et Maurice Huisman, la pièce incarnait la résistance à l'in-

(18) Id., William..., op. cit., p. 234.
(19) R. CHAR, Partage formel, XXX, in : Œuvres complètes (Pléiade), Paris,
1983, p. 162.
Fig. 88. Herman Closson. *Le jeu des quatre fûts Aymon.*
Théâtre National de Belgique, vers 1955. (Photo Marc, Bruxelles.)
justice, mais aussi le débat entre l’honneur et le serment ; elle évoquait le terroir en un temps où celui-ci était violé, elle prêchait l’union toujours à rebâtit. « En quatre cœurs une seule pensée / En quatre corps un même élan, / Pays d’Ardenne voilà ton sang ! », chantait un troubadour (20). On connaît le succès de l’ouvrage dont Maurice Béjart fit un admirable spectacle.

Acte de courage donc en son temps, mais aussi acte de générosité ; il n’est pas vain de souligner qu’un aspect non négligeable du théâtre de Closson est généreux. Je m’explique : écrire pour un large public, le plus large possible, est-ce déchoir ? L’écrivain, depuis des lustres, se demande pourquoi il écrit, question louable qui permet de se mieux connaître, mais se demande-t-il assez souvent pour qui il écrit ? Fi, dira-t-on, quelle vision mercantile ! Eh quoi ? L’œuvre de Bach n’est-elle pas le fruit de commandes, de même que plusieurs textes de Paul Valéry ? Sans doute Le Rouge et le Noir est-il redécevable du second métier, mais la Comédie Humaine n’est-elle pas l’étonnante performance d’une course au prochain numéro ? Camus comme Bernanos connaissaient leurs lecteurs et s’adressaient à eux. Seul, peut-être, le poète les connaît tous et n’en connaît aucun ! L’effet, certes, est facile puisque Mallarmé lui-même ne cesse d’être redécouvert et que Saint-John Perse obtint le prix Nobel ! Closson donc a répondu avec raison, avec bonheur, à des divertissements, tels Yolande de Beersel ou le Jeu de Han.

Attachement à un lieu, attachement à un site, attachement au temps, l’attrait qu’exerce, sur Closson, le sujet historique, ne procède pas d’un souci de restitution ou d’archéologie — ne lui a-t-on pas reproché de démystifier les héros ! — mais confère une distance et donc la charge de la force acquise, le poids du mythe revisité. Le personnage n’est pas cet inconnu auquel on prête attention, mais quelqu’un que l’on croit connaître et qui peut vous surprendre.

Qui est Herman Closson ? Se cache-t-il parmi ses personnages ? Sans nul doute. Est-il ce Cavalier seul, titre d’un premier livre publié en 1923 ? Peut-être qu’il le fut alors. Ce roman, mieux ce soliloque, frappe par son écriture, par un style étonnant pour l’époque, qui en fait un texte d’avant-garde, où le stream-of-consciousness anglo-saxon semble se mêler aux pre-

mières sources du Surréalisme. C’est déjà, comme le remarque Jean Mognin, « cette annonce d’un écrivain de théâtre où se projettent l’instinct d’un art et les plans d’une œuvre » (21). Herman Closson à vingt-trois ans se situe, il participe d’un milieu où la culture est quotidienne. Fils d’un éminent musicologue, il en dit encore, cinquante ans plus tard, « c’est à mon père selon la chair que je dois certaines choses qui me sont essentielles » (22); ses amis se nommaient Henri Michaux, Odilon-Jean Périer ou Norgé...

La vie lui fut ainsi ouverte sur des temps forts ; la France aussi l’accueille, des Cahiers du Sud à ses théâtres, et ici comme ailleurs, tout au long d’une existence, des amitiés se noueront, écrivains, metteurs en scène, comédiens, que l’on ne saurait tous énumérer, qui furent compagnons de route ou qui se souviennent de l’homme et de l’auteur, l’un et l’autre bourrés de talent et qui en firent bon usage, passant, comme le fit remarquer Marcel Lobet, « non seulement du plaisant au sévère (ce qui est banal), mais du bouffon au tragique » (23). Les années et les œuvres se succèdent ; le théâtre y domine, mais il ne faut pas négliger des proses curieuses, tels Le Scribe accroupi, mi-roman, mi-journal, étude de la jalousie qui passe étrangement du plan réel au plan fictif, se développe de manière parallèle, s’approfondit puis s’interpénètre.

Bel écrivain au métier sûr, la phrase est de race et d’équilibre, d’incision et de charme, de réflexion et de résonance. Un seul exemple : deux phrases au registre de l’amour : « J’aimais votre corps ardent et brutal, et vos jambes sans merci... » ou encore « Dès que vous n’êtes plus seule avec moi, tout ce que vous êtes se perd » (24). Mais ces phrases, si elles peuvent être isolées, s’articulent en fait comme les éléments d’une coque s’emboîtent et se chevillent, comme le gréement d’une voilure se donne ou se tend pour mieux répondre au vent, et les personnages, naviguant de conserve, s’abordent dans le croisement des répliques

(23) M. Lobet, Discours de réception de M. Herman Closson, Bruxelles, Palais des Académies, 1975, p. 4.
qui sont, selon l'heureuse parole de Suzanne Lilar, « d'une redoutable efficacité dans leur précision d'escrime » (25).

Les pièces d'Herman Closson restent toujours à rejouer, élégues peut-être, comme il l'aurait sans doute voulu, pour les ajuster au jour ; elles sont à jouer parce qu'elles sont gonflées de vie. « Vous avez, dit un personnage, cherché, par ce récit, à vous débarrasser de votre désir » (26). Cette remarque pourrait être retournée à son auteur ; Closson s’est débarrassé, non, a chargé ses pièces d’un désir, d’un besoin d’être. Il ne faut pas qu’un éloge fige le temps, qu’il évoque une durée arrêtée au terme d’une vie, le seul passage sur des tréteaux, auxquels un éclairage, forcément subjectif, donnerait une coloration manquant de relief ou de nuances. Tout homme est multiple et sa multiplicité en fait la richesse et le tourment, l’artiste ne peut créer que par là même, son œuvre ne peut trouver qu’en cela ses racines, et son âge et la cime et le feuillage naîtront de la force du climat, du labour de la terre, du savoir-faire et du soin que requièrent les saisons.

Dans les essais, qui demeurent sources à méditer, je puise ce propos : « Si une phrase définitive doit être dite, laissez au spectateur le plaisir de l’attendre et peut-être de la prévoir : elle n’en prendra que plus d’importance » (27). Je ne suis ni homme de théâtre, ni comédien, et cette phrase que vous avez eu la patience d’attendre ne viendra pas ; le rideau se referme, mais je sais que l’arbre Closson a la forte sève d’un langage tendu et classique et je vois qu’il reste, dès lors, présent sur l’horizon.

1983

(26) H. Closson, Faux-Jour, Bruxelles, s.d., p. 192.
(27) Id., De l’art..., op. cit., p. 55.
DISCOURS D’INSTALLATION À L’ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE L’INSTITUT DE FRANCE

Messieurs,

Oui, Corneille avait raison d’affirmer à l’Académie que la joie est « un épanouissement du cœur ». Mais, est-il versant plus ardu à gravir, souffle plus difficile à dominer, que celui de traduire cette joie sous une forme et dans un langage concertés ? Aucune fleur de rhétorique n’offrira la couleur, l’intensité, la teinte exacte de l’instant, où la prise de conscience éclate, submerge, avant même que d’être consistance. Ce « big bang » du cœur, en quelque sorte, vous paraîtrait une figure banale, une métaphore de surenchère, dont la seule vertu serait de présenter une image de ce temps, chargée de durée, forte d’expansion.

Votre choix n’est certes pas un caprice, ni un hasard. Répond-il à une nécessité, vous en êtes les seuls juges. Il invite un corps nouveau à se joindre à une constellation, il vous permet, dans la limite des lois et des nombres, d’appeler et d’associer le sujet d’un autre système et d’étendre ainsi le champ de votre gravitation.

Mais revenons sur terre. Non pas, en ce qui me concerne, à un état normal. La joie, vous disais-je, la joie et la fierté exercent une vive pression interne ; les signes solaires de l’olivier que je porte aujourd’hui, grâce à vous, en lieu et place du veston quotidien, imposent, en sens inverse, leur poids intimidant. Puissent ces forces contradictoires favoriser un moment d’équilibre et la simplicité d’un aveu sans nuage qui vous dit, haut et clair, ma gratitude et porte une reconnaissance toute particulière à celui que vous avez choisi pour m’accueillir. Auteur du Crépuscule des images, il en fit découvrir toutes les lumières à l’étudiant que je fus et, par la suite, est demeuré la référence
amicale d’une carrière, dont il vient d’éclairer, avec un soleil trop complice, quelques étapes heureuses.

Je ne puis engager que moi-même, mais je n’aurai pas la prétention de croire que vous m’avez choisi pour mes seuls mérites. Votre regard s’est porté sur des provinces voisines, qu’une frontière ne sépare même plus sur les cartes d’une communauté européenne, dont Jean Monnet fut l’artisan et dont la Belgique assume, ces mois-ci, la présidence. Notre cousinage est, à la fois, ancien et proche.

Au Xᵉ siècle, Charles de France, fils cadet de Louis IV, fonde Bruxelles, en installant une forteresse sur une île de la Senne, et Bruxelles vous donne, en 1602, le portraitiste de Richelieu, votre fondateur. Plantin, le Tourangeau, développe, à Anvers, l’art de l’imprimerie ; Gand, tout comme Namur, voient Maurice Maeterlinck et Henri Michaux défendre et illustrer l’édition française. Il en va de même des autres disciplines de l’art. Rodin débute à Bruxelles, Meunier se voit couronné à Paris ; Auguste Perret naît dans notre capitale et son disciple Guillaume Gillet y présente, à l’Exposition Internationale de 1958, un bâtiment d’une étonnante audace ; le Liégeois César Franck compose à Paris, alors qu’André Cluytens sera le premier à diriger l’orchestre national de Belgique. Merveilleux échanges donc, le long de ces voies, de ces chemins où s’ancre la tradition et se noue la vie, où la Gaule même trouve ses origines, que César devait parcourir, à son tour, et que Rome allait renforcer.

* Sint maecenates, non derunt, Flacce, Marones. Que cette citation de Martial — qu’il y ait des mécènes et les Virgile, ô Flaccus, ne manqueront pas — résonne ici sans pédantisme ! Elle éveillera, peut-être, chez certains, la nostalgie d’une adolescence, mieux accordée au sourd bourdonnement des hannetons qu’à la stricte déclinaison de rosa, la rose, et qui, n’étant pas celle d’un studieux et passif enregistrement, a mieux retenu, mêlé au battement des élytres, le rêve, l’esprit, la poésie d’une langue nourricière qui bat, elle aussi, comme l’insecte prisonnier, d’une rive à l’autre du monde occidental.

Sans doute les pesticides ont-ils décimé les coléoptères de nos campagnes, sans doute le latin s’est-il retiré de nos écoles et de nos sanctuaires, mais la langue de Virgile n’en demeure pas moins la chance, la racine, de tout dialogue fructueux dans les limites de son univers.
L’œuvre d’art est, elle aussi, le commun dénominateur des sensibilités qui abolissent les frontières, pour révéler aux hommes leurs structures vives, et non l’étiquette de leur lieu de naissance. Ce lieu où nous sommes, ce cercle, cette coupole, œuvre d’art dont vous êtes, Messieurs, les gardiens et la vie, qui a son histoire et qui ne cesse de se construire, se réinscrit toujours dans l’espace et le temps. La permanence est telle, et nous permet, sans crainte de dépaysement ou d’anachronisme, de remonter ou de descendre le cours des siècles.

Si Caius Maecenas, l’intime conseiller d’Auguste, occupe, dans l’histoire, une place si éminente, que son nom est le synonyme de protecteur des arts, cette célébrité semble davantage le fruit d’une postérité généreuse que la conséquence évidente de ses actes. Son comportement, nous dit-on, fut souvent sujet de plaisanterie, et une réputation de jouisseur lui survécut bien des années. Sa renommée de promoteur des lettres ne se fait jour que sous Néron, pour s’étendre, après Martial, aux domaines des sciences et des arts. Or, il n’existe aucune preuve que Mécène ait eu, pour ces deux matières, le moindre penchant. L’amitié qu’il portait, entre autres à Virgile ou Horace, est indéniable. Le *Te sine nil altum meus incohat* du premier et le *O et praesidium et dulce decus meum* du second témoignent, en sa faveur, d’attachement et de respect. Mais, comme tout personnage en vue, il eut ses laudateurs et ses détracteurs, célébrant en lui le rayon qui permet à la fleur de s’épanouir, ou l’accusant de se parer des plumes du paon.

D’autres pouvaient prétendre, aussi, à une gloire semblable, tel son contemporain Asinius Pollion, qui favorisa la littérature, par l’instauration de lectures publiques, et qui éprouvait, de plus — on le sait par Pliné — un goût certain pour la sculpture et la statuaire grecque en particulier. Asinius Pollion ne méritait-il donc pas, de la renommée, un meilleur sort que Caius Maecenas ? Les deux personnages vécurent les périodes troubles de la succession de César ; Mécène fut le confident d’Octave, Pollion le partisan d’Antoine, et l’histoire a retenu, fatalement, le favori du vainqueur. Ainsi naissent parfois les réputations ! Si les mânes de Pollion doivent en éprouver un juste courroux, la fortune, en retenant Mécène, a choisi un plus harmonieux vocable. Ah ! le grand Pollion que voilà, eût été, faut-il le dire, fâcheux !
Aujourd'hui, le nom de Lila Bell Acheson Wallace sonne agréablement à l'oreille, et ses qualités d'intelligence et de générosité n'éveillent aucune discussion. Le temps n'a pas encore jeté un manteau de brume, la légende n'a pas fardé la mémoire. Sans doute le souvenir de cette femme est-il plus proche de vous, Messieurs, que de moi, qui n'ai pas eu le privilège de la rencontrer. Sa présence, cependant, ne me fut pas étrangère. Des fleurs, des fleurs toujours renouvelées, m'ont accueilli, comme tout visiteur, au Metropolitan Museum de New York ; de multiples livraisons du Reader's Digest, par ailleurs, retinrent souvent mon intérêt. Actions d'une même personne, c'est par l'une que l'autre fut possible. Le travail fut source de libéralité, le souligner n'est jamais inutile.

Le mécène désigne, selon Littré, un « homme riche ou puissant qui encourage les sciences, les lettres et les arts », et le mécénat, néologisme né vers 1870, s'étend, de nos jours, à toute forme de largesse, publicitaire, distributive, aléatoire même, puisque les sociétés commerciales, les banques, l'État, les loteries également le pratiquent. Le mécénat est devenu une entreprise qui va jusqu'à connaître ses démarcheurs ! Mais, pour s'en tenir aux personnes, cette qualité peut aussi bien sous-entendre des vertus altruistes qu'un plaisir exclusif.

Quant à l'artiste qui bénéficie de la protection d'un puissant du jour, ses joies, elles aussi, peuvent être partagées entre les Bienfaits matériels et l'obligation de plaire. La réaction des Encyclopédistes et les traits hostiles d'un Diderot ou d'un Voltaire s'expliquent donc. « Les gens de lettres, souligne Condorcet, ont senti enfin que toute dépendance personnelle d'un Mécène leur ôtait le plus beau de leurs avantages, la liberté de faire connaître aux autres la vérité lorsqu'ils l'ont trouvée... »

Quelle est l'action humaine qui ne comporte sa part d'ombre ? Et, pour quelques mécènes abusifs ou bornés, faut-il condamner le mécénat ? Ce n'est pas l'institution, mais la qualité humaine de ceux qui la servent qu'il importe de juger. En l'occurrence, les conséquences de l'acte ne sont-elles pas plus essentielles que ses mobiles ? Certes, il est moralement louable que les gestes du mécène soient dictés, spontanément, par des sentiments de beauté ou de générosité, mais il faut compter avec l'homme, et constater que des soucis de puissance, de richesse, de promotion sociale, sont souvent à la base de ses actes, qu'il
se nomme Verrès ou Laurent le Magnifique, Jabach ou Cognacq-Jay. Parmi ces personnages, il en est qui furent, avant tout, des collectionneurs, le premier poussé même jusqu’aux pires excès.

Le collectionneur est-il un mécène ? La question se pose. S’il s’intéresse à un artiste vivant, il donne à celui-ci l’elan nécessaire pour continuer son œuvre. On peut alors voir en lui, avec Maurice Rheims : « le conservateur du génie des créateurs, et le levain indispensable à la création artistique ». Mais, pour un fervent, combien de maniaques ! Les Goncourt faisant vendre leurs biens pour donner à d’autres le frisson d’un achat, un Alfred Barnes qui voulait interdire l’accès des joyaux de l’Impressionnisme qu’il avait réunis, ou celui qui nous disait « j’expose » lorsque sa collection était présentée en un lieu public ! Ceux-là peuvent difficilement se poser en mécènes, puisqu’ils ne font que répondre à la passion qui les habite, comme l’alcoolique à sa boisson et le joueur au coup de dés. Ils pourraient, cependant, le devenir, même si le motif initial était d’ordre personnel, en faisant partager avec autrui, en faisant rayonner ensuite l’objet de leur désir.


Le sort des œuvres éloquentes est d’aboutir, à brève ou longue échéance, dans un musée, quel que soit le nombre de ventes dont elles seront l’objet. Une faible partie pérra, faute de soins, dans la demeure d’un héritier indifférent, mais cette fin devient de moins en moins probable, puisque chacun fouille son
grenier, dans l’espoir d’y découvrir un Manet inconnu, et que le nombre des musées, aux États-Unis seuls, s’accroissait, il y a vingt ans déjà, d’une unité tous les quatre jours.

Cet effort, outre-Atlantique, est le fruit de l’initiative privée. On nous répondra qu’il s’agit là d’un continent où règnent de grandes fortunes, où les lois fiscales favorisent, et même encouragent, les libéralités. Sans doute. Encore faut-il prendre conscience des bienfaits culturels qui en découlent et comprendre la leçon que Boileau déjà ciselait en ces termes : « Mais sans un Mécenas à quoi sert un Auguste ? ». L’exonération fiscale ne motive pas, à elle seule, le donateur américain ; s’y ajoute, en effet, un sens de la communauté, auquel se mêlent un esprit de compétition, un souci de la notoriété et le désir de se créer un passé. Ces mêmes préoccupations animaient les princes de la Renaissance, et l’art n’a pas eu à s’en plaindre ! Aujourd’hui, la France, en créant la dation, a prêlé l’oreille, également, à l’auteur des Satires et de l’Art poétique.

Lila Acheson Wallace ignorait, je crois, les cas de conscience, que la passion de posséder alimente, et se situe dans le droit fil d’une heureuse tradition. Un visage, à la fois rêveur et volontaire, tourné vers la nature et le vol d’un oiseau, concentré sur un texte dont la synthèse est à faire, faut-il beaucoup d’imagination pour voir cette femme entrer dans la vie ?

Elle naquit à la fin du siècle passé dans le Manitoba ; son père, un pasteur presbytérien, traverse avec sa famille la frontière canadienne, pour s’en venir prêcher dans les petites villes du Middle-West. C’est dans cette Amérique-là, en train de se former, que la jeune Lila Bell étudie en Illinois, au Tennessee et à l’Université d’Oregon. Ces lieux qui chantent pour nous, par leur exotisme, des milliers de kilomètres, en fait, se séparent ; et lorsque, à son tour, la jeune femme enseignera, pour s’engager ensuite, à l’époque de la première guerre mondiale, dans le travail social du Young Women’s Christian Association, elle retraversera tous les États-Unis, d’Ouest en Est et du Nord au Sud, afin d’organiser, chaque fois, des centres éducatifs et culturels pour les ouvrières d’usines.

De tels déplacements nous semblent autant de déracinements. Ils montrent la mobilité et la disponibilité d’une nation ouverte à l’initiative privée, mais également aux problèmes sociaux, ils révèlent l’Amérique des longues distances, de l’effi-
cacité comme du devoir, où le temps des pionniers se déclinait aussi au féminin. C’est à la charnière des deux siècles que meurent, dans un certain oubli, les maîtres de la sensibilité du Nouveau Monde : Herman Melville, le père de Moby Dick et pêcheur d’infini, Mark Twain, celui de Huckleberry Finn et graveur du réel, deux grands écrivains qui témoignent, souligne à juste titre John Brown, « de la dualité constante de l’esprit américain et illustrent la complexité de son riche héritage ».

En 1920, toujours animée par ce besoin de solidarité qui alerte et mobilise, grâce auquel certains ont un sursaut d’indignation, mieux de dignité, pour ceux que la vie éprouve, Lila Bell Acheson retrouve, à Minneapolis, un homme jeune qu’elle connaissait depuis quelques années déjà : DeWitt Wallace. Ce dernier, guéri de ses blessures, reçues au service de la liberté en France, poursuivait un rêve et un espoir, celui de publier une petite revue qui reprendrait, sous forme condensée, des articles provenant d’autres sources. Lila épousa l’homme et l’idée.

Les Anglo-saxons aiment les contes de fées ; la baguette magique fut, ici, celle de la foi et de l’énergie. Le jeune couple, installé à Greenwich Village, ce Montparnasse new-yorkais, emprunta l’argent nécessaire à la publication du premier numéro du Reader’s Digest qui vit le jour en février 1922, tiré à cinq mille exemplaires. Un demi-siècle plus tard, le même magazine, édité en treize langues, connaissait un tirage de vingt-neuf millions et la plus large circulation au monde. Ces millions d’exemplaires firent des millions de dollars, peut-on dire qu’ils firent des millions d’heureux ? Ni l’humour, ni le goût, ne sont cotés en bourse, mais l’argent gagné par les Acheson Wallace servit, sans nul doute, à éclairer bien des visages de par le monde.

L’art, la nature, les jardins furent les préoccupations constantes de notre mécène. Si son intérêt pour la peinture et son goût pour l’impressionnisme et le post-impressionnisme sont classiques, le choix des œuvres n’était pas conventionnel car on lui prête cette réflexion : A painting is like a man. If you can live without it, then there isn’t much point in having it ! (Un tableau est comme un homme. Si vous pouvez vous en passer, il n’y a aucune raison de le retenir). Mais ce collectionneur amoureux aimait d’un amour tout aussi avoué le Metropolitan Museum.
Outre les fleurs du grand hall, les trésors de l'art égyptien occupent trente-deux salles, grâce à lui.

L'une des plus belles demeures d'Amérique, Boscabel, qui domine l'Hudson, entourée de verdure et de jardins, fut reconstruite et transformée en un musée des arts décoratifs, par sa volonté active et sa générosité. La musique, la danse, le théâtre, devaient trouver en Lila Acheson Wallace, tant à la Juilliard School qu'au Lincoln Center, au Metropolitan Opera, au New York Philharmonic, au New York City Ballet, et j'en passe, une aide agissante pour construire, ici, une bibliothèque, créer, là, des chaires d'enseignement, inviter des solistes célèbres, commander des œuvres nouvelles.

Quant à la nature, sa passion des oiseaux permet, à la société de zoologie de New York, d'édifier le « World of Birds », où des espèces de toute provenance vivent dans un environnement recréé pour chacune d'entre elles. Que d'espaces lumineux, enfin, n'a-t-elle pas remodelé, comme celui qui fut le miroir de Claude Monet ? Elle répondait ici, je crois, à un double sentiment, l'admiration qu'elle vouait au peintre, l'amitié qu'elle éprouvait pour notre Confrère Gérald Van der Kemp, devenu conservateur et rénovateur de Giverny. Cette générosité est toujours active et Madame Acheson Wallace, par les Fondations qu'elle a voulues, connaît des œuvres posthumes.

En février dernier, le Metropolitan Museum s'agrandissait encore de vingt-deux salles consacrées à l'art contemporain, couvrant quinze mille mètres carrés, « un nouveau temple de la peinture moderne », titrait une revue française. Quoiqu'il ne s'agisse que d'exemples dans cette énumération, force m'est d'avouer que je n'ai pas tout vu. Je n'aurai donc pas droit à une mention spéciale dans la presse, comme celle qu'Anatole France pouvait lire, dans un journal bruxellois, il y a près d'un siècle. Élu au fauteuil de Ferdinand de Lesseps, l'auteur du Lys rouge s'était embarqué à Marseille pour se rendre à Suez. Je ne puis résister au plaisir de citer l'écho de l'époque, l'information donnée, continuait ainsi : « Telle est la différence qu'il y a entre un savant et un poète... Un savant, ayant à parler du canal de Suez, qu'il n'aurait jamais vu, aurait consulté pour le connaître des livres et des documents. Un poète fait mieux : il va voir par lui-même, afin de recueillir des impressions personnelles. Et l'on
dit que la poésie n’est pas une chose sérieuse ! ». On parlait d’or dans la presse, en ce temps-là !

Je ferai appel à un autre poète, pour esquisser ici ma défense, ne m’étant pas envolé pour New York. Si devant l’abondance des faits, il m’a fallu choisir, Paul Valéry ne déclarait-il pas, dans son discours de réception au fauteuil d’Anatole France cette fois : « le mystère du choix n’est pas un moindre mystère que celui de l’invention » ?

Des jardins nous retiennent par la vie qu’ils expriment, la volonté qu’ils démontrent, la fantaisie qu’ils traduisent. De celui des délices à ceux de Versailles, on passe de l’imaginaire aux phrases de l’intelligence, de ceux de l’Angleterre à celui de Giverny, on traverse les sentiments pour accéder au règne de la lumière.

Giverny, pendant plus de quarante ans, sera le miroir et la palette de Claude Monet ; il y vécu de son propre aveu « dans le ravissement » et j’ajouterai : pour notre ravissement, avec tout ce que ce terme recèle de transport et d’extase. Giverny fut une œuvre de jardinier, soucieux de ses pivoines et des ses clématites, mais, avant tout, « un jardin de tons et de couleurs plus encore que de fleurs » comme le notait Marcel Proust, une œuvre d’architecte aussi, tracant les allées, étoffant les massifs et les bosquets, bâtissant une serre, creusant un bassin aux nymphéas... « On ne rêve pas près de l’eau sans formuler une dialectique du reflet et de la profondeur » (fig. 89).

Cette remarque de Gaston Bachelard situe Claude Monet. Si l’Impressionnisme définit et cerne une démarche de la sensibilité et une vision plastique, en fonction d’une époque et selon une aire, l’essence de cette approche trouve, en Monet, son dépassement et sa pure effusion. Car, si l’œil du peintre capte le moindre frémissement, la dialectique se situe, dans la gamme des lumières, entre le regard et l’esprit. Ainsi, à Saint-Lazare, celle de l’évanescence et de la forme, à Étretat, celle de la surdité des roches et de l’éclat des vagues, à Rouen, celle peut-être des effluves de l’encens et des vertiges de la foi... Ne faisons pas dire, cependant, aux œuvres ce que l’on pourrait y trouver, sans qu’elles ne le disent pour autant. La dialectique profonde unit celui qui saisit et celui qui crée, la chose reçue et la chose donnée. Giverny fut le siège de tels échanges. Plus qu’un œil, Claude Monet !
Fig. 89. — Claude Monet, *Nymphéas* (1918), détail. Huile sur toile. Collection du Reader’s Digest. (Copyright ACL, Bruxelles.)
Puis, après le décès du maître, tout s’est lentement éteint. Soudain, il y a quelques années, tout a connu le réveil. Ainsi, à travers le temps, une femme sous la Coupole répondait-elle à la femme à l’ombrelle, dans un même respect de l’œuvre et de son amour pour sa source majeure.

Des jardins nous entourent, des jardins nous portent, ceux de l’esprit et ceux des sens. Cultiver son jardin, n’est-ce pas donner forme à son tempérament ? La fougue comme la minutie, l’aventure comme la règle, peuvent animer les frondaisons, colorer les parterres et rendre, à chacun, une attention méritoire. L’homme, hélas, n’est pas qu’inspiration ou travail, l’indécision souvent le tenaille, la facilité le taraude, de là tant de friches, de sentiers imprécis, de terrains vagues. L’art accompagne donc l’individu lorsque celui-ci se réalise. Et l’art s’apprécie alors, dans sa réalité propre, comme un fait et, peut-être, comme une œuvre.

Toute œuvre est un fait, mais l’inverse n’est pas une évidence. L’historien ne peut confondre l’un et l’autre. Le fait artistique vient jalonner une époque tel un signe, brillant ou quelconque. L’œuvre d’art, qui s’inscrit dans le temps par la naissance, transcende celui-ci, par son être et ses possibles devenirs. L’un requiert une description et l’établissement d’un état-civil, l’autre fait appel à notre moi-même, et son approche demeure subjective, malgré la connaissance.

Lorsque certains esprits décryptent une œuvre, ou croient le faire, pour y lire un message philosophique, social ou politique, pour en expliciter les parties, selon la sexualité ou les refoulements, on reste souvent pantois devant ce que l’on vous découvrez, avec tant de sérieux. Tout cela pourrait, certes, s’y trouver, l’Œdipe avec Marx, Heidegger et Narcisse, le principe d’incertitude et l’inceste, mais la leçon d’anatomie aura vite fait de tuer le cobaye. S’il fallait suivre certains exégètes, l’œuvre la plus émouvante finirait son existence comme une coquille vide, son fruit digéré par la chenille de l’érudition.

On ne prête qu’aux riches, on le sait, mais le riche en art est celui qui nourrit, qui abreuve, à travers vents et marées. Les éléments constitutifs n’ont de sens que s’ils se répondent, que s’ils vivent, par la vertu d’un équilibre interne qui contrôle, en quelque sorte, un code génétique, et qui, lui-même, s’éveille à l’air du temps comme au regard des autres. Or les aspects de l’œuvre
changent selon les sollicitations et les jours : non point caméleon, mais dialogues potentiels et ressources infinies de l'unité réelle, soumise aux angles de vue illimités de l'espace-temps. Nous regardons tout autrement les êtres, entre hier et aujourd'hui. « Un tableau, remarque Germain Bazin, prend la lumière différemment selon les heures, les jours et les saisons ». Monet, devant ses nymphéas, ne voyait jamais la même feuille, ni le même reflet, et son génie fut d'en traduire les passages, d'en restituer la vie.

Notre siècle est celui des avant-gardes. Lorsque celles-ci sont en marche, elles débroussaillent, ouvrent des voies, découvrent des perspectives. Lorsqu'elles occupent le terrain, elles développent un instinct, autrement militaire, pour maintenir leurs positions ! Elles instaurent alors l'académisme de la nouveauté, de l'événement, de l'appropriation, un conformisme que nous dénoncions il y a des années déjà. Ce culte de l'inattendu, qui cesse si rapidement d'être tel, ne peut survivre que par sa répétition sans cesse accélérée. Faut-il rappeler encore Valéry ? « Toute nouveauté se dissout dans les nouveautés. Toute illusion d'être original se dissipe ».

Devant des emballages, qui ne sont pas toujours des cadeaux, devant une colonne, atrophiée de naissance, on ne recule pas, frappé par l'audace ou le mystère, mais par le déjà-dit. L'art se doit de vivifier le regard ou de créer de nouvelles tensions, mais en des lieux appropriés et selon un propos nécessaire, afin que la ficelle ne soit pas trop visible et que le plan garde sa vérité. Si l'on se distrait par ennui, on ne modifie pas impunément la vie ou la sérénité.

La parodie nous porterait à suggérer : qui nous délivrera des actes et des gestes ? Certes, les Grecs et les Romains étaient encombrants, mais l'obstacle était tangible ; aujourd'hui le concept et le discours sont parfois plus pervers, parce que moins évidents. Ni la fuite en avant, ni le retour aux berges, ni le redoublement des apparences, ne présentent d'issues. Or le contemporain existe et doit s'affirmer, hors de la redite et de l'éphémère.

Dans ce monde encombré de témoins culturels, persécuté de questions, n'a-t-on pas trop tendance à limiter son regard à l'épiderme des choses, comme celui-là qui file sur la crête des vagues, entre un rayon de soleil et la noyade ? Que de champs
labourés en surface, que de chemins vite parcourus, que de pages non coupées dans nos livres d’heures ! N’est-ce pas l’approfondissement d’une émotion vitale qui, toujours, marque la route, et l’intime connaissance de son expression, au-delà ou en deçà d’un temps ?

Peut-on citer ici T.S. Eliot, en écho ou prolongement peut-être à Valéry ?

« Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered ; involved with past and future.
Only through time time is conquered ».

Cet extrait des Quatre quatuors, donne, dans la traduction qu’en fit Pierre Leyris :

« Le temps passé le temps futur
Ne permettent guère de conscience.
Être conscient c’est n’être pas dans la durée
Mais dans la durée seule le moment au jardin des roses,
Le moment sous la tonnelle où la pluie battait,
Le moment dans l’église venteuse où la fumée retombe
Peuvent être remémorés ; enchevêtrés dans le passé et le futur.
Et c’est dans le temps seul que le temps est conquis ».

Oserais-je, enfin, évoquer L’Oiseau dans l’espace de Brancusi qui traverse le siècle en nous précédant et que l’artiste n’a cessé d’affiner et de polir tout au long de sa vie ? Sa présence sur une grève, au lendemain d’un cataclysme, témoignerait pour tous. Mais nous n’en sommes pas là. Il y a tout à dire, tant à faire, pour les hommes, pour la science et les arts, que rien, jamais, ne sera vraiment terminé. L’art nous préoccupe, mais son histoire ne se trace qu’après son expérience.

Pour percevoir l’art d’aujourd’hui, celui qui se lève et qui germe, ici ou là-bas, comment l’identifier, le peser, le saisir ? Quelle méthode suivre et quel signe attendre ? Il faut, pour approcher, tenter parfois une autre forme d’art, celle de l’intuition, de l’accueil, celle aussi de la poésie qui entend tous les
chocs de l'amitié. Un art de vie et de vivre, en quelque sorte, avec toutes ses marges d'erreurs, ses faux pas, ses détours, ses mauvaises adresses, qui font que la sensibilité s'éprouve et que le cœur s'éduque. On ne perd jamais son temps à regarder, mais on perd sa vie à ne pas être attentif. Il n'y a pas de formules, de sésames, ni même de traductions. Peut-être existe-t-il des équivalences.

Lorsque Archibald MacLeish, dans son *Ars Poetica*, énonce :

« *A poem should be wordless*  
As the flight of birds »

(Un poème se devrait sans paroles / comme un vol d'oiseaux), va-t-on demander à l'ornithologue le nom des espèces ? Lorsqu'il ajoute :

« *A poem should be motionless in time*  
As the moon climbs »

(Un poème se devrait immobile dans le temps / comme la lune ascendante), va-t-on courir chez l'astronome ? Lorsqu'il conclut :

* A poem should not mean  
But be »

(Un poème ne devrait pas signifier / mais être), il parle pour tous les arts et les grands faits de la vie.

L'enchaînement des œuvres aux œuvres, du meilleur de soi-même au meilleur d'autrui, s'il accable parfois Valéry et si ce questionnement du temps, qui ne cesse de se confondre et de nous confondre, inquiète Eliot en profondeur, l'espace d'une vie ne se mesure, cependant, qu'à la durée d'une œuvre.

Offrir à Lila Acheson Wallace une fleur et à vous, Messieurs, une image cueillie, elle aussi, chez l'auteur des *Quatre quatuors*, l'exact contemporain de celle qui me vaut la joie de me compter parmi vous, choisir un vers qui unit couleur et non couleur, le cri et le silence : *Late roses filled with early snow*. Ce bouquet de roses tardives chargées de neige précoce n'assemble-t-il pas des choses que le réel distingue et que, seul, le hasard d'un climat pourrait réunir ?

Il appartient au poète d'accorder les lointains, d'assortir les
disparates, selon des affinités secrètes ou des contrastes révélateurs, de marier, en une image intemporelle, la solitude des apparences. Cette image, parmi d'autres, impose la durée, une continuité à laquelle, par ces temps hachurés, nous aspirons tous, cette image est forte parce qu'elle est issue, aurait souligné Pierre Reverdy, « du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports ».

Il est temps, Messieurs, que l'Occident taille ses rosiers, non point par formalisme, mais pour la force des surgeons. Chacun, dans son jardin, doit cultiver son rêve et son destin, ses deuils et ses amours, et, selon l'ardeur, selon la graine et le terreau, viendront s'inscrire l'étincellement des buis, la souplesse fantastique des joncs, la rectitude des tulipes, le rythme marin des graminées, l'appel aérien des glycines, l'élan d'une hêtraie et le rire des bouleaux.

Notre écriture sur et dans la terre, sa lecture à l'horizon, son écho dans les miroirs du ciel et des étangs, sa vérité possible enfin dans le cœur de chacun, alors s'engrangent des récoltes, en tout lieu ouvert à la méditation, au songe, au recueillement, en tout espace, même ludique, où s'apaise l'angoisse. Saint-Simon parlait de « ce plaisir superbe de forcer la nature », en regardant Versailles. Pour que naisse l'éloquence d'un parc ou que s'affirme un jardin bruissant, on ne la force que consentante. Guider la fleur vers son épanouissement, restituer à l'oiseau son habitat, nuancer, raviver les buissons, éclairer un talus, épauler les arches d'un pont, en rendant à Giverny ses lumières, Lila Acheson Wallace, n'aurait-elle rien fait d'autre, a créé une œuvre, mérité votre estime, fondé notre reconnaissance. Et le don de certains peut se répandre dans l'escarcelle de tous.

Un vers encore, de cette poésie américaine que j'ai relue pour elle : To live in mankind is far more than to live in a name. Oui, vivre en l'humain est certes plus fécond que de vivre d'un nom. L'heureuse formule de Vachel Lindsay est juste, et telle fut, je crois, la volonté accomplie de celle dont vous avez reconnu l'action.

Messieurs, votre proximité m'émeut, non seulement par l'ouverture au monde qui vous anime, par votre sagesse et la création que vous incarnez, mais aussi parce que cette fraternité évoque celle de ma jeunesse, de ce pays qui m'a nourri de sa langue, qui m'a accueilli en exode et dans ses bibliothèques, où
j'ai trouvé des maîtres pour m'instruire, des maîtres à penser et des amis avec lesquels partager. Cette proximité est celle d'une vie déjà et de ses étapes majeures. Plusieurs de mes textes, certains de mes livres ont vu le jour ici, y furent lus et même couronnés ; les musées que j'ai dirigés et reconstruits furent créés, on le sait, par ce Premier Consul qui, devenu Empereur, accordait à l'Institut tout son souci de bâtisseur (fig. 90).

Bien des liens se nouent aujourd'hui en cet endroit, sous cette coupole, dans cet hortus conclusus mais qui, comme tout lieu vivant, communiqué avec les saisons, s'adapte, pour citer votre Chancelier « aux réalités de notre temps », en ce jardin donc, les fleurs me paraissent plus qu'immortelles puisque j'y respire, avec bonheur, comme un parfum d'amitié.

1987
Fig. 90. — André Willequet, Épée d’académicien de Philippe Roberts-Jones (1987), détail. Vermeil et bois. (Photo Danielle Pierre)
RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE

Image donnée, image reçue a paru dans les Mélanges Jacques Stien-
non, Liège, Pierre Mardaga, 1982.

Le respect de l'œuvre d'art est le texte du discours inaugural au Col-
loque Le respect de l'œuvre d'art, Bruxelles, Bibliothèque royale
Albert 1er, 1985.

La caricature a paru dans le Petit Larousse de la Peinture (sous la

Éclat et densité de la peinture en Belgique est le texte du discours de

La Pietà de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante a
paru dans les Miscellanea in memoriam Paul Coremans. Bulletin de

Bruegel le permanent est la réunion de deux textes parus dans le
catalogue Bruegel. Le peintre et son monde, Bruxelles, Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, 1969.

Le Dénombrement de Bethléem de Bruegel a paru dans Peinture

Les Brueghel, l’homme et la nature a paru dans L’Œil, n° 303, Lau-
sanne, octobre 1980.

Les Bruegel ou la tradition créatrice est la préface au catalogue Brue-

Rubens et la joie de créer a paru dans L’Œil, n° 266, Lausanne, sep-
tembre 1977.

Les Trois Croix de Rembrandt a paru dans Peinture vivante, 7,

Recours et refus à l’antique a paru dans le catalogue Troie, légende

La nuance et l’accent est la préface à l’ouvrage de S. Goyens de
Heusch, L’Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique, Anvers, Fonds

Le Symbolisme et les formes du silence est la préface au catalogue

Accueils et rejets des avant-gardes culturelles est le texte de la com-
munication faite au colloque Innovation et Société, Unesco et Acadé-
mie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres, Bruxelles, Palais
La peinture sous le règne d'Albert F" est le texte de la communication prononcée lors de la réception de S.M. la reine Marie-José en qualité de membre d'honneur de la Classe des Beaux-Arts, en présence de S.M. la reine Fabiola, et publiée dans le Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale de Belgique, LXVI, Bruxelles, 1984-7-9.


Les couleurs de Monsieur Rops a paru dans L'Œil, n° 359, Lausanne, juin 1985.


Hubert Van den Bossche est la préface au catalogue Le peintre Hubert Van den Bossche, Linkebeek, Maison communale, 1983.


Georges Vantongerloo est la préface au catalogue Georges Vantongerloo, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1981.

Félix De Boeck est la préface au catalogue Félix De Boeck, point et cercle, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1981.

Magritte et le merveilleux composé a paru dans le catalogue René Magritte et le surréalisme en Belgique, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1982.

De l'empire des lumières aux domaines du sens a paru dans le Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale de Belgique, LXIV, Bruxelles, 1982-12.


Pierre Caille, ici et là est la préface à la Rétrospective Pierre Caille, Knokke, Ontmoetingscentrum Schappoord — Tournai, Maison de la Culture, 1983.


Réflexions sur quelques dessins de Luc Claus est la préface à l’ouvrage de Ph. Roberts-Jones et W. Van Mulders, Luc Claus, Ministère de la Communauté flamande, 1982.

Lacković, le signe et la réalité paraîtra aux éditions Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.


Mädlener et cette autre Venise est la préface au catalogue Jörg Mädlener, Biennale de Venise, 1982.


RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE


En réponse à* est la contribution à une enquête du Centre International d'Études Poétiques, Bruxelles, 1981.

Poésie et roman* a paru dans le Courrier du Centre International d'Études Poétiques, n° 147-148, Bruxelles, 1982.


Postface pour Mélot du Dy* a paru dans le recueil de DOT du MÉLY (MÉLOT du DY), Les Rimes des Rhétoriqueurs, Quart (Aoste), Musumeci, 1987.


Paul Willems et les reflets du spectacle* a paru dans l'ouvrage Le monde de Paul Willems (Archives du futur), Bruxelles, Labor, 1984.


* Les textes suivis d'un astérisque ont été publiés sous le nom de Philippe Jones.
INDEX

A

ABADIE, Daniel, 18
ABOUT, Edmond, 42
ABSTRACTION-CRÉATION (groupe), 260
ABSTRAIT (art), 21, 45, 48, 49, 128, 162, 168, 179, 204, 247, 249, 257, 260, 263, 306-322, 373, 409
ACADÉMISME, 18, 122, 133, 141, 442, 466
ACHESON WALLACE, Lila, 455-470
ACTION PAINTING, 263
ADAM, Henri-Georges, 341
ADAMI, Franco, 191
ADAMI, Valerio, 204
ADHÉMAR, Jean, 126, 208, 209
AERTSEN, Pieter, 88
ALBE, duc d', 74
ALBERT, Archiduc, 99, 105
ALBERT 1er, 167-182, 382
ALBERT, Jos, 135, 178, 180, 248-259
ALECHINSKY, Pierre, 47, 48, 348, 350, 390
ALEXANDRE, Arsène, 32
ANDERLE, Jiří, 348
ANIMISME, 288, 291
ANTIPHILOS, 30
ANTOINE, 457
APELLE, 85
APOLLINAIRE, Guillaume, 254, 399, 428
ARAGON, Louis, 272

ARCIMBOLDO, Giuseppe, 32, 326, 363
ARCHIPENKO, Alexander, 254
ARISTOPHANE, 29
ARISTOTE, 29
ARNOLD, Marcel, 340
ARP, Jean, 184, 187, 188, 190, 193, 204, 313
ARTAN, Louis, 43, 131, 141, 169, 216, 219, 237, 384
ARTAUD, Antonin, 408, 409
ART ABSTRAIT (groupe), 309
ART CONTEMPORAIN (groupe L'), 288
ART MÉTAPHYSIQUE, 168, 204, 240
ART NAÏF, 360
ART NOUVEAU, 153, 154, 169, 238
ART PRIMITIF, 161, 196-202, 287, 309
AUGUSTE, 80, 457, 460
AVANT-GARDE, 49, 156-166, 411, 466

B

BACH, Jean-Sébastien, 313, 452
BACHELARD, Gaston, 463
BACON, Francis, 295, 390
BAHR, Hermann, 224, 228
BAKER, Collins, 71
BALAT, Alphonse, 380, 382, 384, 385
BALDINUCCI, Filippo, 32
BALTARD, Victor, 378
<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Page</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Baltens, Pierre</td>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>Balthus</td>
<td>249</td>
</tr>
<tr>
<td>Barber, Samuel</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>Barbeau, Samuel</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>Barbeau d'Aurevilly, Jules</td>
<td>144, 215</td>
</tr>
<tr>
<td>Barlach, Ernst</td>
<td>36</td>
</tr>
<tr>
<td>Barnes, Alfred</td>
<td>459</td>
</tr>
<tr>
<td>Barr, Alfred H.</td>
<td>47, 238</td>
</tr>
<tr>
<td>Barthes, Roland</td>
<td>410</td>
</tr>
<tr>
<td>Bartholdi, Frédéric Auguste</td>
<td>322</td>
</tr>
<tr>
<td>Bastien, Alfred</td>
<td>172, 233</td>
</tr>
<tr>
<td>Bastin, Roger</td>
<td>388-391</td>
</tr>
<tr>
<td>Bataille, Georges</td>
<td>286</td>
</tr>
<tr>
<td>Baudouin 1re</td>
<td>297, 298, 384</td>
</tr>
<tr>
<td>Baxandall, Michael</td>
<td>41, 49</td>
</tr>
<tr>
<td>Bazin, Germain</td>
<td>40, 162, 435, 466</td>
</tr>
<tr>
<td>Beardsley, Aubrey</td>
<td>36, 126</td>
</tr>
<tr>
<td>Béarn, Pierre</td>
<td>330</td>
</tr>
<tr>
<td>Beckett, Samuel</td>
<td>328</td>
</tr>
<tr>
<td>Beeck, Leo</td>
<td>389</td>
</tr>
<tr>
<td>Beenken, Hermann</td>
<td>68, 72</td>
</tr>
<tr>
<td>Béjart, Maurice</td>
<td>452</td>
</tr>
<tr>
<td>Belgeonne, Gabriel</td>
<td>350, 351</td>
</tr>
<tr>
<td>Bellegambe, Jean</td>
<td>41</td>
</tr>
<tr>
<td>Bellini, Les</td>
<td>97</td>
</tr>
<tr>
<td>Bellori, Giovanni Pietro</td>
<td>50</td>
</tr>
<tr>
<td>Benesch, Otto</td>
<td>112, 114</td>
</tr>
<tr>
<td>Bermans, Émile</td>
<td>154</td>
</tr>
<tr>
<td>Bergman, Ingmar</td>
<td>447</td>
</tr>
<tr>
<td>Berlioz, Hector</td>
<td>124</td>
</tr>
<tr>
<td>Bernanos, Georges</td>
<td>452</td>
</tr>
<tr>
<td>Bernard, Émile</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>Bernin, 32, 183, 378</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Bertrand, Gaston</td>
<td>50, 301, 307, 390</td>
</tr>
<tr>
<td>Beuckelaer, Joachim</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>Biermé, Maria</td>
<td>152</td>
</tr>
<tr>
<td>Bissier, Julius</td>
<td>204</td>
</tr>
<tr>
<td>Blake, William</td>
<td>123, 138</td>
</tr>
<tr>
<td>Bocciioni, Umberto</td>
<td>160</td>
</tr>
<tr>
<td>Böcklin, Arnold</td>
<td>126</td>
</tr>
<tr>
<td>Bodart, Roger</td>
<td>299</td>
</tr>
<tr>
<td>Bode, Wilhelm</td>
<td>388</td>
</tr>
<tr>
<td>Boël, comte René</td>
<td>388</td>
</tr>
<tr>
<td>Boileau, Nicolas</td>
<td>460</td>
</tr>
<tr>
<td>Boilly, Louis-Léopold</td>
<td>34</td>
</tr>
<tr>
<td>Bol, Hans</td>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>Bonaparte, Pierre</td>
<td>379</td>
</tr>
<tr>
<td>Bonnard, Pierre</td>
<td>142, 304, 348, 390</td>
</tr>
<tr>
<td>Bonnet, Anne</td>
<td>307</td>
</tr>
<tr>
<td>Borromée, Cardinal</td>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>Bosc</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>Bosch, Jérôme</td>
<td>30, 31, 47, 77, 82, 83, 144, 302, 344, 363, 384</td>
</tr>
<tr>
<td>Bosquet, Jean et Denise</td>
<td>325</td>
</tr>
<tr>
<td>Bosschaert, Guillaume</td>
<td>379</td>
</tr>
<tr>
<td>Botero, Fernando</td>
<td>199</td>
</tr>
<tr>
<td>Boudin, Eugène</td>
<td>219</td>
</tr>
<tr>
<td>Boulenger, Hippolyte</td>
<td>43, 131, 142, 169, 219, 237, 384</td>
</tr>
<tr>
<td>Bourdelle, Antoine</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>Bourgeois, Victor et Pierre</td>
<td>179</td>
</tr>
<tr>
<td>Bourget, Paul</td>
<td>155</td>
</tr>
<tr>
<td>Bouts, Albert</td>
<td>97</td>
</tr>
<tr>
<td>Bouts, Dirk</td>
<td>23, 41, 97</td>
</tr>
<tr>
<td>Boymans, Frans</td>
<td>459</td>
</tr>
<tr>
<td>Bracelli, Giovanni B.</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>Brachot, Isy</td>
<td>234</td>
</tr>
<tr>
<td>Brancusi, Constantin</td>
<td>184-188, 190, 193, 358, 429, 467</td>
</tr>
<tr>
<td>Brant, Sébastien</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>Braque, Georges</td>
<td>10, 11, 129, 157, 161, 197, 203, 304</td>
</tr>
<tr>
<td>Brasic, 360</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Brasens, Georges</td>
<td>396</td>
</tr>
<tr>
<td>Brauner, Victor</td>
<td>369</td>
</tr>
<tr>
<td>Brel, Jacques</td>
<td>396</td>
</tr>
<tr>
<td>Bresdin, Rodolphe</td>
<td>343, 368</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Breton, André, 48, 128, 138, 159, 179, 196, 201, 204, 222, 264, 365, 369, 406, 407, 436
Bril, Paul, 50, 92, 133
Brion, Marcel, 129
Bronzino, 295
Brouwer, Adrien, 94, 101, 141
Brown, John, 461
Brueghel, Abraham, 101
Brueghel, Ambroise, 101
Brueghel de Velours, Jean, 92-94, 98-101
Brueghel II, Jean, 92, 101
Brueghel, Jean-Pierre, 101
Brueghel, Paschasie, 100, 101
Brueghel le Jeune, Pierre, 89, 91, 98, 99
Brueghel III, Pierre, 99
Bruselmanns, Jean, 135, 178, 252
Buisseret, Louis, 154, 180, 339
Burger, Willy, 66, 71
Burne-Jones, Edward, 126, 139, 146, 154, 224, 226, 230, 302, 384
Bursens, Jan, 309
Bury, Pol, 270, 309, 312
Busch, Wilhelm, 36
Byron, 124

C

Cabanel, Alexandre, 203
Caille, Pierre, 293, 323-330
Callot, Jacques, 32, 111
Camus, Albert, 402, 452
Camus, Gustave, 154, 331-332
Canova, Antonio, 183

Cap d'Encre (groupe), 350
Cappiello, Leonetto, 36
Caran d'Ache, 34
Caravage, 15, 105, 106, 162, 378
Carcan, René, 350
Cárdenas, Augustin, 188-190, 204
Carette, Fernand, 340
Caron, Marcel, 178
Carpaccio, Vittore, 295
Carpeaux, Jean-Baptiste, 24
Carrache, Les, 32, 33, 105
Carrey, Georges, 309
Carte, Anto, 154, 172, 180
Cassou, Jean, 195, 196
Cercle artistique et littéraire, 234
Cercle et carré (groupe), 260
Césaire, Aimé, 197, 396
César, Jules, 41, 456, 457
César Baldaccini, dit César, 204
Cézanne, Paul, 130, 137, 142, 158, 194, 204, 238, 299
Chagall, Marc, 163, 348, 367
Champaigne, Philippe de, 41
Champfleury, 158, 164
Chaplain-Midy, 304-305
Char, René, 166, 396, 400, 401, 403, 418-419, 431, 436, 450
Charbonnier, Georges, 202
Chardin, Jean-Baptiste Siméon, 304
Charles Ier, 105
Charles de France, 456
Charles Quint, 82
Charlier, Gustave, 143
Charlier, Jacques, 319
Chartrain, Marie-Jeanne, 254
Châtelet, Albert, 69
Chaval, 38
Chavée, Achille, 270
Chavez, Gerardo, 199
INDEX

CHEHIDA, Ben, 191
CHIRICO, Giorgio de, 128, 179, 204, 240, 241, 249, 263, 365
CHRISTO, 18
CHRYSALIDE (groupe de la), 142
CHURRIGUERA, Les, 97
CIAMBERLANI, Albert, 152, 153
CLADEL, Judith, 197
CLAUS, Émile, 133, 134, 174, 178
CLAUS, Luc, 357-359
CLOSSON, Herman, 441-454
CLUYTENS, André, 456
COBRA (groupe), 204, 336
COCHIN, Les, 97
COCK, Jérôme, 87
COCKX, Matthys, 87
COCKX, Philibert, 178, 252, 254
COECK D’ALOST, Pierre, 74, 98
COECK, Mayken, 98
COGNACQ-JAY, 459
COLE, Thomas, 280
COLINET, Paul, 270
COLIN, Paul, 131, 255
COLLINS BAKER, C. H., 66, 71
COMPAGNONS DE L’ART (groupe Les), 288
CONDORCET, 458
CONRARDY, Charles, 255, 258
CONSTABLE, John, 45, 133
CONSTRUCTIVISME, 253
CONWAY, Martin, 66, 67, 72
COPEMIC, Nicolas, 378
COREMANS, Paul, 71
CORNEILLE, Pierre, 455
CORNELIUS, Peter, 123
COROT, Camille, 23, 123, 304
CORRÈGE, 162
COURBET, Gustave, 15, 42, 133, 138, 141, 158, 162, 164, 237, 248, 363, 373, 378, 384
COURTENS, Franz, 169, 171, 181
COXIE, Les, 97

COX, Jan, 48, 110, 129, 307, 333-337, 350
CRACO, Arthur, 152, 154
CRANACH, Les, 97, 384
CRANE, Walter, 155
CRETEN-GEORGE, 178
CRONMELYNCK, Albert, 169, 294-301
CRUIKSHANK, George, 34
CUBISME, 10, 128, 158, 160-162, 166, 168, 199, 204, 249, 253, 254, 288, 304, 307

D

DADAÏSME, 38, 158, 165, 168, 187, 201, 263, 270, 409
DADD, Richard, 368
DAEYE, Hippolyte, 178, 287
D’AGAGGIO, Nicole Lemaire, 372-373
DALI, Salvador, 128, 204, 263, 390
DANBY, Francis, 123
DANDOY, Armand, 219, 220
DANTAN Jeune, 34
DANTE, 138
DARWIN, Charles, 156, 378
DASNOY, Albert, 286-293, 301, 325
DAUMIER, Honoré, 11, 13, 14, 27, 34, 124, 125, 195, 207-214, 217, 219, 361
DAVID, Gérard, 69
DAVID, Louis, 121, 122, 207, 210, 221, 236, 386
DAVIES, Martin, 63-65, 69-71
DAVIGNON, Henri, 143
DE BOECK, Félix, 262
DE BOLLE, Francis, 350
DE BOSSCHÈRE, Jean, 414
DE BRAINTKELEER, Henri, 132, 169, 251, 384
INDEX

DEBUCOURT, Philibert-Louis, 34
DE FELICE, Ezio, 384
DEGAS, Edgar, 219, 253, 349
DEGOUVE DE NUNCQUES, William, 150-152, 238, 267
DE GRAVE, Antoine, 383
DE GROUX, Charles, 141
DE GROUX, Henri, 150
DE HAES, Frans, 437
DE HEMESSEN, Jan, 88
DEHOY, Charles, 135, 178, 252
DEHOY, Gaston, 270
DELCROIX, Eugène, 34, 50, 104, 123, 124, 133, 138, 161, 195
DELAHAUT, Jo, 18, 49, 306-322
DE LA SERNA Y SANTANDER, Charles, 379
DELAUNAY, Robert, 254, 306
DELERS, Roland, 383-385
DELLESEPS, Ferdinand, 462
DELEVOY, Robert L., 225
DELLA FAILLE (donation), 385
DELLA FAILLE, Pierre, 425
DELPORTE, Frans, 384
DELTIEL, Loys, 207, 208
DELVAUX, Paul, 128, 144, 150, 153, 154, 168, 180, 222, 267, 302, 325, 379
DELVILLE, Jean, 126, 148, 150, 152, 153
DEMAN, Edmond, 238
DEMENY, Paul, 158
DEMOL, Omer, 352
DEMOLDER, Eugène, 220
DEMONTS, Louis, 67
DENIS, Maurice, 128, 139, 150
DEPAGE, Marie, 174
DERAIN, André, 161
DÉROULÈDE, Paul, 396
DE SADELEER, Valerius, 287
DESCAMPS, Jean-Baptiste, 40
DESCARTES, René, 326

DE SMET, Gustave, 135, 174, 245, 254
DE SMET, Léon, 264
DESPREZ, François, 32
DESTREE, Jules, 64, 67, 72, 181, 182, 238
DEVOS, Léon, 180
DEWASNE, Jean, 309
D’HAES, Roel, 390
D’HULST, Roger, 69
DIDEROT, Denis, 458
DILLENS, Julien, 154
DIX, Otto, 38, 249
DOMINGUEZ, Oscar, 365
DOMINQUIN, 32
DOMS, André, 425
DORÉ, Gustave, 34
DORIVAL, Bernard, 10, 162
DOYLE, Richard, 36
DUBOIS, Louis, 43, 141, 216
DUBOIS, Paul, 183
DU BOUCHET, André, 406
DUBOUT, 36
DUBUFFET, Jean, 204
DUCREUX, Louis, 447
DÜLBEN, Franz, 64
DU MELDY, Dot, voir MÉLOT DU DY
DU MÉLY, Dot, voir MÉLOT DU DY

DUNOYER DE SEGONZAC, André, 254
DÜRER, Albert, 43, 87, 111, 196, 216, 295, 303, 338, 360, 363
DUSART, Cornelis, 32

E

EBBINGE-WUBBEN, J.-C., 388
EDEBAU, Frank, 241
EECKMAN, Léon, 180
EEMANS, Marc, 270
EFFEL, Jean, 36
EFFORT (groupe L’), 251
EINSTEIN, Albert, 164, 378
EINSTEIN, Carl, 199, 201
ELGIN, Lord, 24
ELIOT, T.S., 467, 468
ELISABETH, reine des Belges, 171, 172, 174, 181, 382
ELNO, Karel, 312
ELSHEIMER, Adam, 111, 302
ELS KAMP, Max, 143, 414
ELIARD, Paul, 284, 285, 365, 396, 430
EMMANUEL, Pierre, 396
ENSOR, James, 38, 40, 47, 76, 131, 132, 137, 142, 143, 148, 158, 169, 176, 181, 194, 204, 238, 245, 328, 363, 390
ERNI, Hans, 129
ERNST, Max, 128, 263, 302, 345, 390, 403
ERTZ, Klaus, 100
ESCHYLE, 128
ESPALIER (groupe L’), 288
ESSOR (groupe L’), 142
ESTIENNE, Charles, 195
EVEN E POEL, Henri, 50, 132, 288, 291, 294

F

FABIOLA, reine des Belges, 384
FABRE, Jean Henri, 402
FABRY, Émile, 152, 153
FACIUS, Bartholomeaues, 41, 49
FAURE, Gabriel, 129
FAUVISME, 10, 130-137, 158, 161, 162, 169, 180, 204, 252-254, 307

FÉLIBIEN, André, 45
FERRIER, Jean-Louis, 51
FÉTIS, Édouard, 379
FIERENS-GEVAERT, Hippolyte, 66, 67, 379, 382
FIERENS, Paul, 131, 148, 324, 325, 415
FINCH, Willy, 132
FLAXMAN, John, 122-124
FLORIS Frans, 87
FLOQUET, Pierre-Louis, 179
FOCILLON, Henri, 111
FOLIE, Jacqueline, 69
FORAIN, Jean-Louis, 34
FOULON, Roger, 339, 356
FOURMOIS, Théodore, 42
FRAGONARD, Jean Honore, 50
FRANCE, Anatole, 253, 462, 463
FRANCES, Sam, 16
FRANCK, César, 456
FRANCKEN, Les, 97
FRANCKEN, François, 101
FRÉDÉRIC, Léon, 152, 153, 154, 180, 181, 234, 252
FREDO-SIDÉS, A., 307
FREUD, Sigmund, 160, 225
FRIEDLÄNDER, Max J., 64-66, 69, 71, 72
FRIEDRICH, Caspar David, 138, 240
FRISON, Jehan, 234
FROMENTIN, Eugène, 380
FRY, Roger, 67
FÜSSLI, Johann Heinrich, 122, 138
FUTURISME, 158-160, 163, 168
FYT, Jan, 385

G

GABO, Naum, 160
GAILLIARD, Jean-Jacques, 172
GAINSBOURGH, Thomas, 50
GALILÉE, 156
GALLAIX, Louis, 42, 168, 236, 380
GANZO, Robert, 188
GARCIN, L., 209
GASSEL, Luc, 87
GAUDY, Georges, 234
GAUGUIN, Paul, 126, 132, 142, 161, 194, 196, 204, 238, 240, 390
GAVARNI, Paul, 34, 217
GENAILLE, Robert, 41, 89
GENERALIC, Ivan, 360
GENTILS, Vic, 110
GEPTS, Gilberte, 69
GERSON, Horst, 112
GHEZZI, Pier-Leone, 32
GHOBERT, Jules, 383, 384
GIACOMETTI, Alberto, 16, 202, 446
GIDE, André, 415
GIEDION-WELCKER, Carola, 185
GILIOLI, Émile, 16, 184, 188
GILL, André, 34, 37
GILLET, Guillaume, 456
GILLRAY, James, 34
GIONO, Jean, 129
GIRAUDOUX, Jean, 129, 444
GIRODET, Louis, 122, 347
GIROUX, Georges (galerie), 135, 178, 253, 255
GLEIZES, Albert, 254
GLISSANT, Édouard, 197
GOEMANS, Camille, 270
GOETHE, Johann Wolfgang von, 124, 138, 417
GOFFIN, Arnold, 150
GOFFIN, Robert, 449
GOLDONI, Carlo, 417
GOLDWATER, Robert, 190
GONCOURT, Edmond et Jules de, 122, 459
GOSSART, Jean, 64, 141, 288, 384
GOYA, Francisco de, 16, 34, 75, 159, 240, 326, 338, 344, 345, 361, 364, 373
GOYENS DE HEUSCH, Serge, 135
GRACQ, Julien, 15, 411
GRADIVA, 128
GRAND-CARTERET, John, 207, 209, 214
GRANDVILLE, 34, 124, 207-214
GRARD, Georges, 288, 325
GRECO, 373
GRÉVIN, Alfred, 34
GRIMM, Friedrich Melchior de, 121
GRIMMER, Abel, 99
GRIMMER, Jacob, 99
GRIS, Juan, 36, 161, 201
GROSE, Francis, 34
GROSZ, George, 38
GROUPE 2 G, 350
GUERCIN, 32
GUÉRIN, Pierre, 122
GUICHARDIN, François, 96-98
GUYS, Constantin, 220

H

HAESAERTS, les frères, 287, 292, 325
HAESAERTS, Paul, 288, 292, 326
HAINAUT 5 (groupe), 350
HAJDU, Étienne, 187, 188
HAMAGUCHI, Yozo, 348
HANKAR, Paul, 153
HANNON, Théo, 133
HANNOSSET, Corneille, 383
HANSE, Joseph, 143
HARDING, James, 124
HARTUNG, Hans, 201, 202, 204, 390
HEIDEGGER, Martin, 465
HEINS, Armand, 381
HELLENS, Franz, 241, 415
HENDRICKX, Jos, 350
HÉRALDÈTE, 139, 402, 410, 418, 429
HERBIN, Auguste, 308, 322
HERMANN-PAUL, 36
HEVESI, Ludwig, 225, 228
HOFMANN, Werner, 224, 225
HOGARTH, William, 32
HOLBEIN, Hans, 295
HOMÈRE, 122-124, 128, 207, 446
HOOGHE, Romeyn de, 32
HORACE, 457
HORTA, Victor, 153, 238, 382
HUGO, Victor, 34, 138, 341, 396, 399
HUISMAN, Jacques et Maurice, 450
HULIN DE LOO, Georges, 64, 67
HUYGHE, René, 117, 122, 255, 257
HUYSMANS, J.-K., 47, 144, 215
HYMANS, Henri, 64, 98, 100, 102

I

IMPRESSIONNISME, 45, 126, 130-137, 139, 142, 160, 162, 194, 219, 282, 292, 307, 352, 374, 459, 461, 463
INDY, Vincent d’, 253
INGRES, Jean-Dominique, 123, 126, 162, 207
JONESCO, Eugène, 328
IRRÉALISME, 47, 138, 141, 159, 222, 240, 302, 337, 369
ISABELLE, Archiduchesse, 99, 105
I SERRENTANT, Mayou, 288

J

JABACH, Evrard, 459
JACCOTTET, Philippe, 408, 409, 412
JAGUER, Édouard, 129
JAMNITZER, Christoph, 32
JAPONISME, 143, 199, 240, 352
JEFFERYS, Marcel, 254

JEUNE PEINTURE BELGE, 307, 333, 334
JOLLIVET-CASTELOT, François, 239
JONES, Philippe : voir ROBERTS-JONES, Ph.
JORDAENS, Jacques, 384, 385
JOUVE, Pierre-Jean, 408, 409
JOYCE, James, 129, 409
JUIN, Hubert, 225, 228
JULES II, 167

K

KANDINSKY, Wassily, 162, 199, 260, 306, 405
KEATS, John, 417
KELLY, Ellsworth, 309
KEY, Adrien Thomasz., 294
KHnopff, Fernand, 48, 132, 139, 142, 143, 146-148, 154, 158, 169, 222-231, 232, 238, 384
KIPLING, Rudyard, 253
KIRCHNER, Ernst-Ludwig, 161, 199
KLEE, Paul, 19, 38, 162, 166, 204, 263
KLI M T, Gustav, 224, 225
KOENER, Roselyne, 339, 345
KOKOSCHKA, Oskar, 390
KRESS, Samuel H., 459
KUBACH-WILMSEN, Anna-Maria et Wolfgang, 190-192
KUNEL, Maurice, 216-219
KUPKA, František, 36

L

LABEUR (groupe), 233
LABORDE, Alexandre de, 67
LACKOVIĆ, Ivan, 360-368
LACOMBLEZ, Jacques, 48, 369-371
LAERMANS, Eugène, 135, 171, 237, 245
LAES, Arthur, 66
INDEX 485

LA FAGE, Raymond, 32
LAFFINEUR, Marc, 340, 350
LAGAE, Jules, 252
LAHAUT, Pierre, 325, 340
LAMARTINE, Alphonse de, 396
LAMBILLIOTTE, Alain, 351
LAMBY, Pierre, 390
LAM, Wifredo, 199, 200
LAMBOTTE, Paul, 65
LANDUYT, Octave, 350
LANGLUMÉ, 210
LA TOUR, Georges de, 232, 418
LAURENS, Henri, 129
LAURENT le Magnifique, 459
LAUTRÉAMONT, 272, 399
LAVALLEYE, Jacques, 71
LAVATER, Johann Caspar, 34
LAWRENCE, Thomas, 294
LEBEER, Louis, 116, 351
LE BOT, Marc, 51
LE BRUN, Georges, 154
LECOMTE, Marcel, 270
LEDÉL, Dolf, 234
LEECH, John, 36
LE FAUCONNIER, Henri, 254
LEFEVBRE, Gustave, 216
LEFÉVRE, Paul, 389
LEFÈVRE, Théo, 386
LÉGER, Fernand, 254
LEGRAND, Francine-Cl., 228, 239, 241, 243, 245
LEJEUNE, Cécile, 291
LEY, Peter, 50
LEMEN, Georges, 132, 154
LEMONNIER, Camille, 42, 43, 131, 142
LÉONARD, René, 350
LÉOPOLD-GUILLAUME, Archiduc, 101
LÉOPOLD II, 238, 380, 382
LEPLAE, Charles, 287, 288, 292, 293, 325

LE ROY, Grégoire, 228, 237, 257, 259
LETHÈVE, Jean, 209
LEVINE, Jack, 38
LEYMARIE, Jean, 10
LEYRIS, Pierre, 467
LEYS, Henri, 42
LHOTE, André, 299, 415, 416
LIBRE ESTHÉTIQUE, 132, 133, 142, 154, 169, 238, 253, 380
LILAR, Suzanne, 454
LINDSAY, Vachel, 469
LIPCHITZ, Jacques, 201
LIPSE, Juste, 41
LISMONDE, Jules-Clément, 307, 325, 350
LISTA, Giovanni, 160
LITTRÉ, Émile, 27, 130, 435, 458
LOBET, Marcel, 453
LOGELAIN, Pierre, 253
LORCA, Federico-Garcia, 307, 396
LORRAIN, Claude, 50, 133, 304
LOUIS IV, 456
LOUIS-PHILIPPE, 34, 210
LOUIS XIV, 13, 32, 167
LOW, 36
LUMINISME, 133, 178
LYR, Claude, 154
LYR, René, 255, 258

M

MAAS, Paul, 178, 253, 287
MACLEISH, Archibald, 468
MADLENER, Jörg, 319, 374-377
MADOU, Jean-Baptiste, 42
MAECENAS, Caius, 457, 460
MAES, Jacques, 288
MAES, Karel, 179
MAETERLINCK, Maurice, 140, 141, 143, 150, 176, 181, 228, 229, 237, 243, 414, 456
MAGNELLI, Alberto, 201
INDEX

MAGRITTE, René, 40, 48, 51, 54, 128, 150, 152, 179, 222, 252, 263-285, 379, 390, 403, 410, 422, 423
MAHLER Gustav, 48, 376
MAILLOL, Aristide, 197
MAÎTRE AU PERROQUET, 232
MAÎTRE D’AIX, 232, 384
MAÎTRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE, 232
MALEVITCH, Kasimir, 306, 310
MALLARMÉ, Stéphane, 47, 144, 215, 228, 237, 405, 452
MALRAUX, André, 13, 197, 201
MANESSIER, Alfred, 206
MANET, Édouard, 15, 16, 126, 133, 158, 162, 164, 205, 216, 287, 460
MANN, Thomas, 376
MANTENGA, Andrea, 16
MAQUET, Henri, 382
MARTATTA, Carlo, 32
MARCHAND, Jean, 254
MARCHHOUIL, Gustave, 338-355
MARIE-JOSÉ, reine d’Italie, 171, 172, 174, 176
MARIE-THÉRÈSE, Impératrice d’Autriche, 228
MARIÉN, Marcel, 270
MARIETTE, Auguste, 328
MARINETTI, Filippo T., 159, 160, 163
MARIINI, Marino, 390
MARINO, Adrian, 165
MARLIER, Georges, 97, 99
MARQUET, Albert, 304
MARS, 238
MARTIAL, 456, 457
MARTIN, Gregory, 45
MARTIN, John, 138
MARX, Karl, 48, 165
MASSON, André, 128
MASSYS, Cornelis, 87, 97

MATHIEU, Colette, 96, 97
MATHIEU, Georges, 110
MATISSE, Henri, 10, 104, 129, 203, 304, 322
MATT, Roberto Matta Echaurren, 199
MAUPASSANT, Guy de, 328
MAUS, Madeleine-Octave, 143
MAUS, Octave, 132, 133, 142, 153, 168, 237, 238
MEERBERGEN, Rudolf, 333
MEIRELES, Cecília, 417
MELLERY, Xavier, 148, 149, 154, 230, 237, 291, 363
MELLON, Andrew W., 459
MÉLOT DU DY, Robert, 414-417
MELS, René, 350
MELVILLE, Herman, 461
MEMLINC, Hans, 41, 97, 100, 141
MENDELSON, Marc, 307, 333
MERTENS, Phil, 307
MÉSENS, E. L. T., 270
MET DE BLES, Herri, 87
METSYS, Quentin, 82, 97, 384
MEUNIER, Constantin, 43, 141, 216, 384, 387, 456
MICHAU, Théobald, 385
MICHAUX, Henri, 284, 285, 343, 409, 414, 453, 456
MICHIEL-ANGE, 167
MICHIEL, Émile, 99, 100, 102
MIGUEL, André, 425
MILO, Jean, 287, 309
MINIMAL ART, 309, 322
MINNE, George, 148, 178
MIRÓ, Joan, 16, 263
MOCKEL, Albert, 143
MODERN STYLE, 143
MODERNE KUNST (groupe), 179
MOGIN, Jean, 453
MOHOLY-NAGY, Laszlo, 179
MOLIÈRE, 167
<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Page Numbers</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Momper, Josse de</td>
<td>32, 100</td>
</tr>
<tr>
<td>Mondrian, Piet</td>
<td>162, 260, 306, 322</td>
</tr>
<tr>
<td>Monet, Claude</td>
<td>34, 106, 130, 133, 139, 142, 158, 160, 162, 204, 219, 238, 253, 307, 374, 462-464, 466</td>
</tr>
<tr>
<td>Monk, Thelonious</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Monnet, Jean</td>
<td>456</td>
</tr>
<tr>
<td>Monnier, Henri</td>
<td>34</td>
</tr>
<tr>
<td>Monogrammiste de Brunswick</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>Montald, Constant</td>
<td>152, 153, 295</td>
</tr>
<tr>
<td>Montherlant, Henri de</td>
<td>444</td>
</tr>
<tr>
<td>Montrosier, E.</td>
<td>126</td>
</tr>
<tr>
<td>Moore, Henry</td>
<td>161, 184, 196, 204, 388, 390</td>
</tr>
<tr>
<td>Morandi, Giorgio</td>
<td>249</td>
</tr>
<tr>
<td>Moréas, Jean</td>
<td>139, 159</td>
</tr>
<tr>
<td>Moreau, Gustave</td>
<td>126, 127, 132, 138, 152, 224, 228, 230</td>
</tr>
<tr>
<td>Morschel, Juergen</td>
<td>191</td>
</tr>
<tr>
<td>Mosini, 32</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mounin, Georges</td>
<td>350</td>
</tr>
<tr>
<td>Mraz, 360</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Munch, Evrard</td>
<td>142, 240</td>
</tr>
<tr>
<td>Musper, Theodor</td>
<td>68, 69, 72</td>
</tr>
<tr>
<td>Musset, Alfred de</td>
<td>138</td>
</tr>
<tr>
<td>Neruda, Pablo</td>
<td>396</td>
</tr>
<tr>
<td>Nerval, Gérard de</td>
<td>399</td>
</tr>
<tr>
<td>Nervia (groupe)</td>
<td>180, 249</td>
</tr>
<tr>
<td>Neue Sachlichkeit</td>
<td>249</td>
</tr>
<tr>
<td>Newman, Barnett</td>
<td>309, 322</td>
</tr>
<tr>
<td>Nicholson, Ben</td>
<td>204</td>
</tr>
<tr>
<td>Nieuwdorp, Hans</td>
<td>64</td>
</tr>
<tr>
<td>Noguchi, Isamu</td>
<td>184, 190</td>
</tr>
<tr>
<td>Nougé, Paul</td>
<td>268, 270, 365</td>
</tr>
<tr>
<td>Nouveau Réalisme</td>
<td>164</td>
</tr>
<tr>
<td>Novalis, 48, 140</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Neubach, Jacques</td>
<td>124</td>
</tr>
<tr>
<td>Offenbach, Auguste</td>
<td>169, 170, 233, 251</td>
</tr>
<tr>
<td>Opsomer, Isidore</td>
<td>172, 173</td>
</tr>
<tr>
<td>Orientalisme</td>
<td>161, 195, 199, 233</td>
</tr>
<tr>
<td>Orozco, José</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>Ortelius, Abraham</td>
<td>43, 74, 76, 85</td>
</tr>
<tr>
<td>Ossian, 138, 347</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Oudry, Jean-Baptiste</td>
<td>304</td>
</tr>
<tr>
<td>Ovide, 207</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pacquetment, Alfred</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>Paerels, Willem</td>
<td>135, 178, 252, 254</td>
</tr>
<tr>
<td>Panofsky, Erwin</td>
<td>68, 71</td>
</tr>
<tr>
<td>Pasternak, Maurice</td>
<td>350</td>
</tr>
<tr>
<td>Pasture, Roger de la</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pauflan, Jean</td>
<td>415</td>
</tr>
<tr>
<td>Paulus, Pierre</td>
<td>171, 180</td>
</tr>
<tr>
<td>Pauson, 29</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Page Numbers</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------------</td>
<td>--------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Peeters, Jozef</td>
<td>179, 309</td>
</tr>
<tr>
<td>Peire, Luc</td>
<td>350</td>
</tr>
<tr>
<td>Péladan, Josephin</td>
<td>144, 152, 215, 228</td>
</tr>
<tr>
<td>Penalba, Alicia</td>
<td>184</td>
</tr>
<tr>
<td>Périer, Odilon-Jean</td>
<td>295, 415, 453</td>
</tr>
<tr>
<td>Permeke, Constant</td>
<td>45, 135, 168, 174, 176, 178, 245, 287, 390</td>
</tr>
<tr>
<td>Perret, Auguste</td>
<td>456</td>
</tr>
<tr>
<td>Pétrarque</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Perret, Auguste</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pétrarque</td>
<td>417</td>
</tr>
<tr>
<td>Peysner, Antoine</td>
<td>160</td>
</tr>
<tr>
<td>Phases (groupe)</td>
<td>370</td>
</tr>
<tr>
<td>Philipon, Charles</td>
<td>34, 36</td>
</tr>
<tr>
<td>Philippe le Bon</td>
<td>41</td>
</tr>
<tr>
<td>Philippe IV</td>
<td>105</td>
</tr>
<tr>
<td>Phillipot, Albert</td>
<td>23, 76</td>
</tr>
<tr>
<td>Picard, Edmond</td>
<td>142, 217, 237</td>
</tr>
<tr>
<td>Picasso, Pablo</td>
<td>38, 75, 128, 129, 161, 166, 195, 199, 304, 378</td>
</tr>
<tr>
<td>Pierre, José</td>
<td>188</td>
</tr>
<tr>
<td>Pirandello, Luigi</td>
<td>446</td>
</tr>
<tr>
<td>Piranesé, 338, 356</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pisanello</td>
<td>116</td>
</tr>
<tr>
<td>Plantin, Christophe</td>
<td>74, 378, 456</td>
</tr>
<tr>
<td>Pline</td>
<td>85</td>
</tr>
<tr>
<td>Plomteux, Léopold</td>
<td>309</td>
</tr>
<tr>
<td>Poe, Edgar</td>
<td>139, 143, 150, 153, 267</td>
</tr>
<tr>
<td>Pointillisme</td>
<td>50, 142, 154, 160, 194, 238</td>
</tr>
<tr>
<td>Pollar, Asinius</td>
<td>457</td>
</tr>
<tr>
<td>Pollock, Jackson</td>
<td>263</td>
</tr>
<tr>
<td>Pompidoro, Les</td>
<td>184</td>
</tr>
<tr>
<td>Pompidou, Georges</td>
<td>253</td>
</tr>
<tr>
<td>Ponctet, Antoine</td>
<td>184</td>
</tr>
<tr>
<td>Pond, Arthur</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>Pop' Art</td>
<td>38, 164, 179</td>
</tr>
<tr>
<td>Pope, Alexander</td>
<td>122</td>
</tr>
<tr>
<td>Portaels, Jean</td>
<td>233</td>
</tr>
<tr>
<td>Post-Impressionnisme</td>
<td>132, 251, 461</td>
</tr>
<tr>
<td>Poulet-Malassis, Auguste</td>
<td>216</td>
</tr>
<tr>
<td>Pourbus L'Ancien, François</td>
<td>97</td>
</tr>
<tr>
<td>Pourbus le Jeune, François</td>
<td>97</td>
</tr>
<tr>
<td>Pourbus, Pierre</td>
<td>97</td>
</tr>
<tr>
<td>Poussin, Nicolas</td>
<td>126, 138, 304</td>
</tr>
<tr>
<td>Pradelle, J.</td>
<td>146</td>
</tr>
<tr>
<td>Preraphaélisme</td>
<td>139, 153, 231</td>
</tr>
<tr>
<td>Prévert, Jacques</td>
<td>330, 365, 396</td>
</tr>
<tr>
<td>Prigogine, Ilya</td>
<td>261, 426</td>
</tr>
<tr>
<td>Proust, Marcel</td>
<td>162, 374, 423, 463</td>
</tr>
<tr>
<td>Puraye, Jean</td>
<td>43, 85</td>
</tr>
<tr>
<td>Puvis de Chavannes, Pierre</td>
<td>128, 150, 153</td>
</tr>
<tr>
<td>Q</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quasimodo, Salvatore</td>
<td>128</td>
</tr>
<tr>
<td>Quersin, Myriam</td>
<td>334</td>
</tr>
<tr>
<td>R</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rabelais, François</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>Racine, Jean</td>
<td>167</td>
</tr>
<tr>
<td>Ragon, Michel</td>
<td>306</td>
</tr>
<tr>
<td>Ramah, 135, 178, 253, 287</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Ramberg, Johann Heinrich</td>
<td>124, 209</td>
</tr>
<tr>
<td>Ransy, Jean</td>
<td>154, 302-303</td>
</tr>
<tr>
<td>RaphaëL</td>
<td>167, 270</td>
</tr>
<tr>
<td>Rassenfosse, Armand</td>
<td>144, 180</td>
</tr>
<tr>
<td>Réalisme</td>
<td>34, 42, 45, 124, 131, 138, 141, 158, 161, 168, 178, 216, 217, 237, 248, 352, 373, 384</td>
</tr>
<tr>
<td>Redon, Odilon</td>
<td>17, 126, 132, 139, 142, 158, 159, 204, 237, 238, 338, 343, 344, 361</td>
</tr>
<tr>
<td>Rheims, Maurice</td>
<td>459</td>
</tr>
<tr>
<td>Reinhoud, 328</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rembrandt</td>
<td>15, 109, 111-117, 203, 338, 351, 360</td>
</tr>
<tr>
<td>Renard, Jules</td>
<td>337</td>
</tr>
</tbody>
</table>
RENOIR, Auguste, 50, 104, 130, 142, 253, 270, 294
RENONCIAT, Annie, 209
REVERDY, Pierre, 166, 399, 469
RICHELIEU, 456
RICHIR, Herman, 286
RIMBAUD, Arthur, 157, 158, 272, 294
RIOPELLE, Jean-Paul, 110
ROBERT-FLEURY, Tony, 124
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, 64, 379
ROBITAILLE, Louis-Bernard, 184
ROBIDA, Albert, 34
ROCHE, Denis, 408, 409
RODENBACH, Georges, 142, 228, 237, 414
RODIN, Auguste, 142, 184, 185, 187, 191, 253, 384, 456
RODOLPHE II, 40
REELANDT, André, 350
ROIDOT, Henri, 233
ROMANTISME, 123, 126, 138, 140, 141, 164, 168, 183, 236, 352, 369, 386
ROP, Félicien, 36, 43, 47, 131, 141, 144-146, 153, 169, 215-221, 237, 343
ROSA, Salvator, 344
ROSE + CROIX, 144, 231
ROSSETTI, Dante-Gabriel, 139
RÖTHEL, Hans Konrad, 68, 69
ROUAULT, Georges, 38
ROUSSEAU, Robert, 351
ROUSSEAU, Victor, 154, 183
ROUSSIN, André, 447
ROWLANDSON, Thomas, 34, 35
RUDE, François, 123
RIUDAEL, Jacob, 133
RUNGE, Philipp Otto, 123
RUSSELL, John, 196
RUYSBROECK l’Admirable, 140

S

SABATIER, Robert, 270
SADELEER, Valerius de, 178
SAINT-JOHNPURSE, 302, 350, 452
SAINT-SIMON, 469
SAURA, Antonio, 202
SAVERY, Jacob, 99
SAVERYS, Albert, 309
SCHIELE, Egon, 225
SCHIRREN, Ferdinand, 135, 178, 252, 254
SCHNEIDER, Hans, 67
SCHNEIDER, Pierre, 16, 17, 19
SCHÖFFER, Nicolas, 166
SCUTENAIRE, Louis, 270
SEARLE, Ronald, 36
SÉAUX, Jean, 309, 312
SEGERS, Maria, 334
SEGHERS, Hercules, 111, 302
SEM, 36
SEMPÉ, 38
SENGHOR, Léopold Sédar, 197
SERVAES, Albert, 135, 148, 178, 245
SERVRANCKX, Victor, 179, 309, 390
7 ARTS (groupe), 179
SEUPHOR, Michel, 179, 183, 203, 306, 310, 405
SEURAT, Georges, 133, 142, 158, 160, 238, 390
SHAKESPEARE, William, 122, 124, 150, 407, 417, 448
SIGNAC, Paul, 142, 160
SION, Georges, 446
SMITS, Jakob, 171, 245, 291
SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS, 43, 131, 133, 141, 216, 248, 384
SONKES, Micheline, 70
SOSSON, Jean-Pierre, 96
SOTO, Jesus Raphaël, 199
SOURIS, André, 270
SPATIALISME, 312
SPILLIAERT, Léon, 135, 148, 176, 177, 236-247, 254, 287
STEINBERG, Saul, 38, 39
STEINLEN, Théophile Alexandre, 36
STELLA, Frank, 309
STENGERS, Isabelle, 261
STERLING, Charles, 71
STEVENS, Les, 42, 131, 384
STEVENS, Alfred, 141, 169, 237
STEVENS, Joseph, 141, 216, 237
STOBBAERTS, Marcel, 288
STIJL ( groupe DE), 260
STRAUSS, Richard, 129
STREBELLE, Rodolphe, 180
SUPERVIELLE, Jules, 403

T

TAINE, Hippolyte, 97
TANGUY, Yves, 390
TCHEKHOV, Anton, 328

TENIERS II, David, 92, 94, 95, 100, 101, 141, 236, 385
TENIERS III, David, 101
THÉVENET, Louis, 233, 254
THIEME ET BECKER, 66
THORÉ-BURGER, 42
THORVALDSEN, Bertel, 24, 123
TIEPOLO, Domenico, 32
TIEPOLO, Giambattista, 32
TINGUELY, Jean, 18
TIPPETT, Michael, 129
TISCHBEIN, Wilhelm, 123
TITIEN, 22, 50
TOLSTOI, Léon, 253
TOOROP, Jan, 150
TÖPFER, Rudolf, 36
TODEUR, Jean, 441
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de, 28, 36, 142, 219, 220, 237, 240
TOURNIER, Michel, 9
TOUSSAINT, André, 350
TRAVIÈS DE VILLERS, Ch. Joseph, 209
TRIGAUT, Lucques, 369-371
TSCHUDI, Hugo von, 64, 72
TURNER, William, 50, 123, 133, 160, 343, 374
TWAIN, Mark, 461
TYTGAT, Edgard, 129, 178, 287
TZARA, Tristan, 201, 365

V

VAENIUS, Otto, 105
VALENTIN, Curt, 334
VALÉRY, Paul, 226, 299, 301, 303, 320, 408, 436, 452, 463, 466, 467
VALLIER, Dora, 197
VALLOTTON, Félix, 36
VALORI PLASTICI, 249
VAN AMSTEL, Jan, 88
VAN ASPEREN DE BOER, J. R. J., 70
VAN BALEN, Henri, 100
INDEX

Van Beuningen, Daniel Georg, 459  
Van Bloemen, Jean-François, 40  
Van Cleve, Martin, 99  
Van Coninxloo, Gillis, 92, 133  
Van den Berghe, Frits, 135, 174, 178, 247, 254  
Van den Bossche, Hubert, 232-235  
Vanden Eeckhoudt, Jean, 178  
Vandeputte, Henri, 240  
Van der Goes, Hugo, 87, 97, 141, 295  
Van der Kemp, Gérald, 462  
Van der Stappen, Charles, 154  
Van der Weyden, Rogier, 23, 51, 52, 59-73, 97, 141, 174, 204, 207, 284, 294, 379, 384, 404  
Van de Veld, Henry, 132  
VandeVivere, Ignace, 285  
Van de Woestyne, Gustave, 135, 171, 178, 245, 295  
Van Duick, Albert, 288  
Van Dyck, Antoine, 49, 50, 141, 167, 288, 294, 379, 385  
Van Dyke, John C., 66  
Van Eyck, Jean, 40, 41, 47, 49, 97, 100, 141, 168, 216, 249, 288, 294, 379, 403  
Van Gogh, Vincent, 130, 142, 158, 159, 169, 194, 195, 203, 238, 403, 418  
Van Kessel, Ferdinand, 102  
Van Kessel I, Jean, 94, 101, 103  
Van Kessel II, Jean, 102  
Van Kessel, Jérôme, 100, 101  
Van Lennep, Jacques, 252  
Van Lerberghe, Charles, 143, 146, 155, 237, 414  
Van Lint, Louis, 48, 49, 288, 291, 307  
Van Mander, Carel, 74, 87, 89, 98, 100  
Van Noort, Adam, 104  
Van Orley, Bernard, 384  
Van Overstraeten, War, 288  
Van Puyvelde, Kathleen, 257  
Van Puyvelde, Léo, 68, 72, 382  
Van Reymerswaele, Marinus, 82  
Van Rysselberghe, Théo, 50, 132, 142, 143, 169, 174, 175, 238, 288  
Van Schoute, Roger, 69  
Vantongerloo, Georges, 206, 260, 261  
Van Valckenborgh, Lucas, 99  
Van Veld, Brain, 17  
Vasarely, Victor de, 204, 309, 390  
Vautier, Renée, 299  
Vélasquez, Diego, 167, 295  
Verdussen, Jan Peeter, 385  
Verhaeren, Émile, 114, 117, 142, 143, 148, 150, 174, 181, 237, 238, 414  
Verhesen, Fernand, 425-438  
Verhulst, Marie: voir Coeck, Mayken  
Verhaeren, Émile, 114, 117, 142, 143, 148, 150, 174, 181, 237, 238, 414  
Verières, 459  
Vie et Lumière, 133  
Villiers de l’Isle-Adam, Auguste, 215  
Villon, Jacques, 36, 50, 116, 341  
Vinci, Léonard de, 30, 284  
Vinck, Josef, 288  
Vingt (groupe des), 132, 142, 158, 169, 238, 380  
Virgile, 207, 457  
Visconti, Luchino, 376  
Vivaldi, Antonio, 88
INDEX

Vlaminck, Maurice de, 10, 161
Vogels, Guillaume, 43, 45, 46, 131, 142, 143, 169, 219, 237, 384
Voll, Karl, 65
Voltaire, 458
Von Marées, Hans, 128
Vovelle, José, 249
Vrancx, Sébastien, 99, 100
Vuillard, Édouard, 304
Vulliamy, Gérard, 128, 129

W

Wallace, DeWitt, 461
Wallet, Taf, 180
Wansart, Adolphe, 233, 254
Wappers, Gustave, 168, 236, 386
Warhol, Andy, 16, 295
Watteau, Jean-Antoine, 41, 92
Wauters, A.-J., 64, 97, 101, 102
Wauters, Alphonse, 98-100
Weale, W. H. James, 65, 72
Weisgerber, Jean, 157
Wéry, Marthe, 319, 350
Whistler, James Abbott McNeill, 142, 158, 238, 243, 374
White, Kenneth, 323
Widener, Joseph E., 459
Wiertz, Antoine, 123, 141, 144, 168, 236, 387
Willems, Paul, 420-424
Willequet, André, 140, 471

Willette, Adolphe Léon, 34
Winance, Alain, 350, 351
Winckelmann, Johann Joachim, 122
Winkler, Friedrich, 65
Wolfers, Philippe, 153, 154
Wolvens, Henri-Victor, 288
Wouters, Nel, 137
Wouters, Rik, 51, 53, 135-137, 176, 178, 251, 252, 254, 390
Wunderlich, Paul, 390
Wurzbach, Alfred von, 66, 72
Wyttsman, Juliette, 234
Wyttsman, Rodolphe, 234

X

Xenakis, Yannis, 166

Y

Yperman, Chris, 328

Z

Zadkine, Ossip, 129, 390
Zanetti, Anton Maria, 32
Zao Wou KI, 19
Zénon, 320
Zéro (groupe), 204
Zikmundova, Jana, 308
Zimmermann, Jacques, 369-371
Zola, Émile, 138, 164, 205, 219
<table>
<thead>
<tr>
<th>Figure</th>
<th>Artist/Title</th>
<th>Medium/Technique</th>
<th>Page</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Pierre Bruegel l'Ancien, <em>Le peintre et l'amateur</em> (ca 1565)</td>
<td>Plume</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Honoré Daumier, <em>M. Prudhomme visitant les ateliers</em> (1855)</td>
<td>Lithographie</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Jérôme Bosch, <em>Le Portement de Croix. Huile sur bois</em> (ca 1565)</td>
<td></td>
<td>31</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Augustin Carrache, <em>Caricatures</em> (1594), détail. Plume</td>
<td></td>
<td>33</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Thomas Rowlandson, <em>Marchands de tableaux italiens</em> (1812). Eau-forte</td>
<td></td>
<td>35</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Guillaume Vogels, <em>Temps de chien</em> (ca 1885), détail. Huile sur toile</td>
<td></td>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Rogier Van der Weyden, <em>Saint Yves (?)</em> (ca 1450). Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>52</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>Rik Wouters, <em>Le flûtiste</em> (1914). Huile sur toile</td>
<td></td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>Rogier Van der Weyden, *Pietà. Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>60</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>Rogier Van der Weyden, *Pietà. Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>61</td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>Pierre Bruegel l'Ancien, <em>La Chute des Anges rebelles</em> (1562), détail. Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>Pierre Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel. Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>90</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>Pierre Brueghel le Jeune, <em>Danse de noce en plein air</em> (1607). Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>91</td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>Jean Brueghel I, <em>Nature morte avec guirlande de fleurs et coupe</em> (1618 ?). Huile sur bois</td>
<td></td>
<td>93</td>
</tr>
<tr>
<td>Figure</td>
<td>Artist</td>
<td>Title</td>
<td>Date</td>
</tr>
<tr>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>-------</td>
<td>------</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>David Teniers II</td>
<td>Kermesse flamande</td>
<td>1652</td>
</tr>
<tr>
<td>22</td>
<td>Jan van Kessel I</td>
<td>Oiseaux, détail</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>Pierre-Paul Rubens</td>
<td>Le Martyre de sainte Ursule</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>Pierre-Paul Rubens</td>
<td>La Chute de Phaéton</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>Rembrandt</td>
<td>Les Trois Croix</td>
<td>1653</td>
</tr>
<tr>
<td>26</td>
<td>Rembrandt</td>
<td>Les Trois Croix</td>
<td>ca 1660</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>Honoré Daumier</td>
<td>Ménélas vainqueur</td>
<td>1842</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>Gustave Moreau</td>
<td>Hélène sous les murs de Troie</td>
<td>ca 1885</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>Émile Claus</td>
<td>Portrait de Jenny Montigny</td>
<td>1902</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>Rik Wouters</td>
<td>Dame en bleu devant une glace</td>
<td>1914</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>Félicien Rops</td>
<td>Le rideau cramoisi</td>
<td>1879</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>Fernand Khnopff</td>
<td>Du Silence</td>
<td>1890</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>Xavier Mellery</td>
<td>L'escalier de la maison hydraulique</td>
<td>Anvers</td>
</tr>
<tr>
<td>34</td>
<td>William Degouve de Nuncques</td>
<td>La mare sanglante</td>
<td>1894</td>
</tr>
<tr>
<td>35</td>
<td>Auguste Oleffe</td>
<td>En août</td>
<td>1909</td>
</tr>
<tr>
<td>36</td>
<td>Isidore Opsomer</td>
<td>Portrait de S.M. le roi Albert</td>
<td>1955</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>Théo Van Rysselberghe</td>
<td>Portrait d'Émile Verhaeren</td>
<td>1915</td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td>Léon Spilliaert</td>
<td>Serres chaudes 2</td>
<td>1917</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>Constantin Brancusi</td>
<td>Le phoque</td>
<td>1943</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>Augustin Cárdenas</td>
<td>Grand papillon blanc</td>
<td>1961</td>
</tr>
<tr>
<td>41</td>
<td>Kubach-Wilmsen</td>
<td>Le Livre des Livres</td>
<td>1982</td>
</tr>
<tr>
<td>42</td>
<td>Wifredo Lam</td>
<td>Les enfants sans âme</td>
<td>1964</td>
</tr>
<tr>
<td>43</td>
<td>Grandville</td>
<td>Mars et Vénus surpris par Vulcain</td>
<td>1830</td>
</tr>
<tr>
<td>Figure</td>
<td>Artist</td>
<td>Title/Description</td>
<td>Medium/Technique</td>
</tr>
<tr>
<td>---------</td>
<td>--------</td>
<td>-------------------</td>
<td>------------------------------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>45</td>
<td>Honoré Daumier</td>
<td>Les filets de Vulcain (1842). Lithographie</td>
<td>213</td>
</tr>
<tr>
<td>46</td>
<td>Félicien Rops</td>
<td>Les bas-fonds (ca 1868). Huile sur toile</td>
<td>218</td>
</tr>
<tr>
<td>47</td>
<td>Félicien Rops</td>
<td>La plage. Huile sur toile</td>
<td>221</td>
</tr>
<tr>
<td>48</td>
<td>Fernand Khnopff</td>
<td>La ville abandonnée (1904). Fusain, crayon noir et pastel</td>
<td>223</td>
</tr>
<tr>
<td>49</td>
<td>Fernand Khnopff</td>
<td>Vivien (1896). Plâtre polychromé</td>
<td>227</td>
</tr>
<tr>
<td>50</td>
<td>Hubert Van den Bossche</td>
<td>La table ronde à la cafetière en cuivre (1920). Huile sur toile</td>
<td>235</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>Léon Spilliaert</td>
<td>La baigneuse (1910). Aquarelle, encre de Chine et crayon</td>
<td>242</td>
</tr>
<tr>
<td>52</td>
<td>Léon Spilliaert</td>
<td>Galeries royales d'Ostende (1908). Lavis à l'encre de Chine, aquarelle et crayons de couleur</td>
<td>244</td>
</tr>
<tr>
<td>53</td>
<td>Léon Spilliaert</td>
<td>Boîtes devant une glace (ca 1904). Pastel sur papier</td>
<td>246</td>
</tr>
<tr>
<td>54</td>
<td>Jos Albert</td>
<td>Portrait de famille (1928). Huile sur toile</td>
<td>250</td>
</tr>
<tr>
<td>55</td>
<td>Jos Albert</td>
<td>Tombée du jour en Brabant (1939), détail. Huile sur toile</td>
<td>256</td>
</tr>
<tr>
<td>56</td>
<td>René Magritte</td>
<td>La réponse imprévue (1933). Huile sur toile</td>
<td>265</td>
</tr>
<tr>
<td>57</td>
<td>René Magritte</td>
<td>Le galet (1948). Huile sur toile</td>
<td>271</td>
</tr>
<tr>
<td>58</td>
<td>René Magritte</td>
<td>La mémoire (1948). Huile sur toile</td>
<td>273</td>
</tr>
<tr>
<td>59</td>
<td>René Magritte</td>
<td>L'empire des lumières (1954). Huile sur toile</td>
<td>276</td>
</tr>
<tr>
<td>60</td>
<td>René Magritte</td>
<td>Le retour (1940). Huile sur toile</td>
<td>283</td>
</tr>
<tr>
<td>61</td>
<td>Albert Dasnoy</td>
<td>Gazou (1948-1949). Huile sur toile</td>
<td>289</td>
</tr>
<tr>
<td>62</td>
<td>Albert Dasnoy</td>
<td>Les boulevards (1939-1940). Huile sur toile</td>
<td>290</td>
</tr>
<tr>
<td>63</td>
<td>Albert Crommelynck</td>
<td>Portrait de S.M. le roi Baudouin (1972). Huile sur toile</td>
<td>298</td>
</tr>
<tr>
<td>64</td>
<td>Albert Crommelynck</td>
<td>Portrait de l'artiste, de sa femme et de son fils (1929). Huile sur papier</td>
<td>300</td>
</tr>
<tr>
<td>65</td>
<td>Jo Delahaut</td>
<td>Rythmes incas (1954). Huile sur toile</td>
<td>311</td>
</tr>
<tr>
<td>66</td>
<td>Jo Delahaut</td>
<td>Archétype n° 2 (1980). Huile sur toile</td>
<td>314</td>
</tr>
<tr>
<td>67</td>
<td>Jo Delahaut</td>
<td>Sérigraphie (1984)</td>
<td>317</td>
</tr>
<tr>
<td>70</td>
<td>Pierre Caille</td>
<td>Le grand clown et Le petit clown (1983). Bois laqué</td>
<td>329</td>
</tr>
<tr>
<td>71</td>
<td>Jan Cox</td>
<td>Les poètes dans ma maison (1954). Huile sur toile</td>
<td>335</td>
</tr>
<tr>
<td>72</td>
<td>Gustave Marchoul</td>
<td>Espoir 8 (1962). Eau-forte</td>
<td>342</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Table des Illustrations

Figure 73. Gustave Marchoul, *Mains éparases* (1968). Burin ........ 346
Figure 74. Gustave Marchoul, *Véronique* (1974). Manière noire et héliogravure ....................... 349
Figure 75. Gustave Marchoul, *Printemps vespéral* (1985). Xylographie en couleurs .................. 353
Figure 76. Gustave Marchoul, Illustration pour *Paysages de Philippe Jones* (1987). Xylographie en couleurs ........ 355
Figure 77. Luc Claus, *Dessin* (1979) .................................................. 359
Figure 78. Ivan Lacković, Illustration pour *Fêtes de Philippe Jones* (1983) ........................................ 362
Figure 79. Ivan Lacković, Illustration pour *Fêtes de Philippe Jones* (1983) ................................. 366
Figure 81. Jörg Madlener, *Rencontre nocturne III* (1980). Huile sur toile ........................................ 375
Figure 82. A. Heins, *Le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles* (1880). Bois gravé extrait de *L'Illustration Nationale* . 381
Figure 83. Roger Bastin, *Le puits de lumière du Musée d'Art moderne à Bruxelles* (1984) ........ 391
Figure 84. *Lettre de René Char à Philippe Jones*, 5 décembre 1952 ........................................ 401
Figure 85. André Lhote, *Portrait de Mélot du Dy* (1924). Gravé par G. Aubert, frontispice de *Hommeries* .... 416
Figure 86. Paul Willems, *Il pleut dans ma maison*. Théâtre du Rideau de Bruxelles, 1962 ..................... 421
Figure 87. Fernand Verhesen, *Encre* (1985) ............................................................... 427
Figure 88. Herman Closson, *Le jeu des quatre fils Aymon*. Théâtre National de Belgique, vers 1955 .......... 451
Figure 89. Claude Monet, *Nymphèas* (1918), détail. Huile sur toile .................................................. 464
Figure 90. André Willequet, *Épée d'académicien de Philippe Roberts-Jones* (1987), détail. Vermeil et bois .......... 471
# TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos ................................................................. 5

Beaux-Arts ................................................................. 7

- Image donnée, image reçue ........................................... 9
- Le respect de l'œuvre d'art ......................................... 20
- La caricature ............................................................ 27
- Éclat et densité de la peinture en Belgique .................. 40

Art ancien .......................................................................... 57

- La Pietà de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante .......................................................... 59
- Bruegel le permanent .................................................... 74
- Le Dénombrement de Bethléem de Bruegel ............... 80
- Les Brueghel, l'homme et la nature ............................. 85
- Les Brueghel ou la tradition créatrice ......................... 96
- Rubens et la joie de créer .......................................... 104
- Les Trois Croix de Rembrandt .................................... 111

Art moderne ........................................................................ 119

- Recours et refus à l'antique ........................................ 121
- La nuance et l'accent .................................................. 130
- Le Symbolisme et les formes du silence ..................... 138
- Accueils et rejets des avant-gardes culturelles ............ 156
- La peinture sous le règne d'Albert Ier ....................... 167
- Le marbre dans la sculpture contemporaine ............... 183
- Liberté plastique et dialogue Nord-Sud. Faits et témoignages ................................................................. 194
- De mythes et de formes .............................................. 203
- L'Antiquité selon Grandville et Daumier .................... 207
- Les couleurs de Monsieur Rops .................................. 215
**TABLE DES MATIÈRES**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Titre</th>
<th>Page</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Fernand Khnopff et les regards de Vienne</td>
<td>222</td>
</tr>
<tr>
<td>Hubert Van den Bossche</td>
<td>232</td>
</tr>
<tr>
<td>Spilliaert ou les carrefours du temps</td>
<td>236</td>
</tr>
<tr>
<td>Jos Albert</td>
<td>248</td>
</tr>
<tr>
<td>Georges Vantongerloo</td>
<td>260</td>
</tr>
<tr>
<td>Félix De Boeck</td>
<td>262</td>
</tr>
<tr>
<td>Magritte et le merveilleux composé</td>
<td>263</td>
</tr>
<tr>
<td>De l'empire des lumières aux domaines du sens</td>
<td>275</td>
</tr>
<tr>
<td>Albert Dasnoy et la conviction intime</td>
<td>286</td>
</tr>
<tr>
<td>Albert Crommelynck et le regard des autres</td>
<td>294</td>
</tr>
<tr>
<td>Jean Ransy et le paysage d'ailleurs</td>
<td>302</td>
</tr>
<tr>
<td>Chapelain-Midy, un bonheur d'être</td>
<td>304</td>
</tr>
<tr>
<td>Jo Delahaut et la maîtrise d'un langage</td>
<td>306</td>
</tr>
<tr>
<td>Signes d'amitié</td>
<td>316</td>
</tr>
<tr>
<td>Jo Delahaut, l'intense et le vif</td>
<td>319</td>
</tr>
<tr>
<td>Pierre Caille, ici et là</td>
<td>323</td>
</tr>
<tr>
<td>L'humanisme de Gustave Camus</td>
<td>331</td>
</tr>
<tr>
<td>Jan Cox ou l'humanisme lyrique</td>
<td>333</td>
</tr>
<tr>
<td>Gustave Marchoul et les champs de la vie</td>
<td>338</td>
</tr>
<tr>
<td>Réflexions sur quelques dessins de Luc Claus</td>
<td>357</td>
</tr>
<tr>
<td>Lacković, le signe et la réalité</td>
<td>360</td>
</tr>
<tr>
<td>Territoires. Lacomblez, Zimmermann, Trigaut</td>
<td>369</td>
</tr>
<tr>
<td>Nicole D'Agaggio. Préface à une œuvre</td>
<td>372</td>
</tr>
<tr>
<td>Madlener et cette autre Venise</td>
<td>374</td>
</tr>
<tr>
<td>Passé et présent des Musées royaux</td>
<td>378</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>LITTÉRATURE</strong></td>
<td>393</td>
</tr>
<tr>
<td>Autonomie du poète et du poème</td>
<td>395</td>
</tr>
<tr>
<td>Un quartier d'horizon</td>
<td>399</td>
</tr>
<tr>
<td>Espace et poésie</td>
<td>404</td>
</tr>
<tr>
<td>En réponse à</td>
<td>408</td>
</tr>
<tr>
<td>Poésie et roman</td>
<td>410</td>
</tr>
<tr>
<td>Être de passage</td>
<td>412</td>
</tr>
<tr>
<td>Postface pour Mélot du Dy</td>
<td>414</td>
</tr>
<tr>
<td>René Char, ce 19 février 1988</td>
<td>418</td>
</tr>
<tr>
<td>Paul Willems et les reflets du spectacle</td>
<td>420</td>
</tr>
<tr>
<td>Fernand Verhesen et la clarté en partage</td>
<td>425</td>
</tr>
<tr>
<td>L'instant saisir</td>
<td>433</td>
</tr>
<tr>
<td>TABLE DES MATIÈRES</td>
<td>499</td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------------------------</td>
<td>-----</td>
</tr>
<tr>
<td>Discours ..................................</td>
<td>439</td>
</tr>
<tr>
<td>Discours de réception à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises</td>
<td>441</td>
</tr>
<tr>
<td>Discours d'installation à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France</td>
<td>455</td>
</tr>
<tr>
<td>Référence bibliographique</td>
<td>473</td>
</tr>
<tr>
<td>Index</td>
<td>477</td>
</tr>
<tr>
<td>Table des illustrations</td>
<td>493</td>
</tr>
</tbody>
</table>
## Liste des publications récentes de l’Académie

### CLASSE DES BEAUX-ARTS

#### Mémoires in 8°-2e Série

**TOME XI**


2. 1705. Louant, Armand. Arnould Lison, orfèvre monotois (1638); 1960; 238 p.; 2 pl. .................................................. 450

3. 1706. Michel, Henri. Cristal de roche et Cristalliers; 1960; 9 fig.; 24 pl.; 56 p. .................................................. 500

4. 1711. Fransolet, Mariette. Le sculpteur Paul de Vigne, 1843-1901; 1960; 270 p.; 45 fig.; 42 pl. .................................................. 600

**TOME XII**

1. 1712. Baie, Eugène. La Grande Espérance; 1960; 23 p. .................................................. 100


3. 1719. Sulzberger, Suzanne. La réhabilitation des Primitifs Flamands (1802-1867); 1961; 178 p.; 18 pl. .................................................. 400

4. 1732. de Tervarent, Guy. De la méthode iconologique; 1961; 48 p.; 42 pl. .................................................. 400

5. 1736. Edmond, Cécile. L’iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux; 1961; 1 vol. de texte, 313 p. et 1 vol. de 124 planches .................................................. 1000

**TOME XIII**


2. 1751. Marechal, Joseph. La chapelle fondée par Pedro de Salamanca, bourgeois de Burgos, chez les Augustins à Bruges, 1513-1805; 1963; 102 p.; 16 pl. .................................................. 300

3. 1756. Quitin, José. Les maîtres de chant et la maîtrise de la collégiale Saint-Denis, à Liège, au temps de Grétry; 1964; 132 p.; 23 pl. .................................................. 300

4. 1802. Becquart, Paul. Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid, Philippe Rogier et son école (1560-1647); 1967; 366 p. .................................................. 700

5. 1815. de Tervarent, Guy. Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle; 1968; 40 p.; 32 pl. .................................................. 250

**TOME XIV**

1. 1845. Smolderen, L. La statue du duc d’Albe à Anvers par Jacques Jonghe- linck (1571); 1972; 100 p.; xxv pl. .................................................. 320

2. 1865. Larsen, E. La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck; Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme; 1975; 153 p.; 1 pl. .................................................. 500


4. 1879. Marchetti, P. Histoire économique et monétaire de la deuxième guerre punique; 1978; 547 p.; xxv pl. .................................................. 1200

**TOME XV**

1. 1896. Roberts-Jones, Ph. L’alphabet des circonstances; 1981; 458 p.; 52 pl. .................................................. 1500

2. 1908. Amand, M. Vases à bustes, vases à décor zoomorphe et vases cultuels aux serpents dans les anciennes provinces de Belgique et de Germanie; 1984; 310 p.; 97 pl. .................................................. 1800


**TOME XVI**

1. 1924. Roberts-Jones, Ph. Image donnée. Image reçue; 1989; 504 p.; 90 pl. .................................................. 1300