

# Préface

La mémoire parfois diffère, reporte l'action, lorsque le deuil occupe la pensée, lorsqu'une absence infère.

Il y a longtemps que Jo Delahaut m'avait marqué son accord pour que ses écrits soient réunis. Deux ans peut-être avant son décès. Nous fûmes, l'un et l'autre, heureux de cette décision, quoique l'artiste fit preuve d'une réticence, teintée de modestie, « tu crois... ? », disait-il.

Les écrits d'un plasticien méritent toujours l'attention ; ils peuvent même être importants. L'expression verbale, sa formulation, révèle la pensée qui sous-tend le trait et la réflexion, explicite la volonté qu'anime l'une ou l'autre composition. Les textes de Delahaut appartiennent à cette catégorie et vont de la recherche à la conviction, de l'ouverture au questionnement. Ne sont repris ici que ceux conçus comme tels, et déjà publiés en langue française. Nul inédit donc, ce fut la base de notre entente.

Nous avons par conséquent retenu, Claude Goormans et moi, des ouvrages, des déclarations, des extraits, des notations éparses, parfois même des remarques répétées en d'autres circonstances. Il nous semblait alors que la redite correspondait à une nécessité profonde qui pouvait éclairer le contexte de sa reprise.

Ces textes relèvent de diverses catégories. Des notes, des réflexions, des aphorismes furent publiés à un petit nombre d'exemplaires souvent hors commerce, illustrés de sérigraphies, tels *AB*, *CD*..., des mélanges de prose et de vers, tel *Miettes d'écriture* en 1987 publié par Jean Marchetti aux éditions La Pierre d'Alun à Bruxelles, et l'ensemble se termine par *Fragment d'un journal* en 1991.

Nous avons écarté deux ouvrages techniques. Il est bon néanmoins d'en rappeler les titres : *Le dessin à l'école* (1957) et *Mémento des conventions normalisées du dessin technique* (1963), car ils démontrent les connaissances théoriques et pratiques de l'expression graphique chez l'artiste.

Viennent ensuite les interviews, riches d'informations quant à l'œuvre de Jo Delahaut. Celle d'Irmeline Lebeer en 1982, à l'occasion de sa rétrospective au Musée de Bruxelles, en est un exemple significatif.

Il y a aussi des articles. Relativement peu nombreux, leur intérêt n'en est pas moins certain. Ainsi *Les premiers abstraits belges* dans le Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts en 1959 ou

*S.O.S – Les artistes devant la loi* dans le Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale en 1979, constituent l'un et l'autre des mises au point historiques.

Nous reprenons également sa collaboration à la revue *Art d'Aujourd'hui*, publiée entre 1949 et 1954 avant de refluer sous le titre d'*Aujourd'hui* de 1955 à 1960. Elle débute par l'annonce de l'ouverture d'un Musée d'Art Nouveau dans la Maison communale d'Evere, qui n'aura pas lieu, et se termine sur l'accueil d'une exposition d'Art Construit au Musée d'Ixelles.

L'intérêt de ces notes critiques réside moins dans les louanges ou les mises en garde éventuelles, que dans le regard porté sur une activité artistique qui lui était contemporaine, et dans laquelle il relève chronologiquement des événements qu'il choisit et qu'il vit. Ainsi qualifie-t-il, en 1949, l'abstraction d'« élément vraiment nouveau de la peinture belge », art que lui-même pratique depuis 1945. Il note, en 1953

encore, la division et l'hostilité : « d'un côté les figuratifs, de l'autre les abstraits », et rend compte forcément des manifestations favorables à cette dernière tendance. Les expositions à Bruxelles de Moore, Bloc, Magnelli, Jacobsen, Dewasne, Herbin ou Kandinsky le retiennent et souvent le fascinent.

Il souligne aussi l'action du Palais des Beaux-Arts à l'époque et de la Galerie Saint-Laurent. De Herbin, il écrit : « Rarement la pureté a atteint son lyrisme avec une telle efficacité », mais sera tout aussi sensible à la photo et prédit : « Il faudra installer le musée de la photographie à côté du musée de la peinture ou de la sculpture ».

Ces témoignages critiques, mais largement positifs dans leur ensemble, relèvent de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le jugement qu'il porte sur l'exposition *Cinquante ans d'art moderne*, tenue en 1958 à l'occasion de l'Exposition Universelle, ainsi que celle du pavillon des U.S.A. sont du plus haut intérêt. Ouverture aussi aux jeunes de l'époque, tel Jacques Lacomblez et, dans les années qui suivent, à Buscarlet ou à Rappez.

Son adhésion à l'abstraction fut inconditionnelle, mais en rien tyrannique, « la beauté est à réinventer chaque jour » affirmait-il en 1958 ; en rien élitiste « il faut non que l'homme de la rue aille à l'art, mais que l'art vienne à lui », déclare-t-il quelques années plus tard.

Les plasticiens ont un « devoir social à remplir », selon lui et Jo Delahaut mettait cette conviction au jour lorsqu'il conçut la station du métro Montgomery du réseau bruxellois. Plaçait-il la barre trop haut ? Il avait foi en l'éducation, il ne pouvait mesurer les méfaits du commercialisme, la prise de possession par le marché, la notion d'investissement, voire de spéculation qui lentement domine le monde contemporain et l'art.

Il y a chez Delahaut, sous forme d'une évolution relativement claire, la recherche d'un rapport dynamique entre forme et espace. Tout commence, de 1945 à 1952, par une conquête de la surface au moyen de la forme géométrique et de la couleur pure. Apparaissent ensuite des modules créateurs de rythmes et de cadences, multiples par le nombre et l'intensité chromatique. Vers 1960, le signe devient majeur et ses découpes mobilisent l'espace. À partir de 1968 s'affirment les partages surface-signes. De la répétition rythmique à un certain minimalisme, chaque toile conquiert un espace mural et ne se borne jamais à se vouloir un tableau de chevalet.

L'œuvre est unitaire et se prolonge au delà de ses limites matérielles ; elle est entité, « le frémissement doit être le résultat d'un calcul exact, d'une tension résolue ». Nulle forme, aucun trait, nul espace, n'ont une signification en soi, l'agencement du tout se veut un support offert à la méditation.

Tous les textes de Jo Delahaut, repris ici, ont été contrôlés par lui sous forme de publication, sauf un, la lettre qui suit et qu'il m'adressait le 10 juin 1982 : « Après cette soirée où on m'a demandé de parler, je réfléchis à cette tâche qu'il m'était – et qu'il m'est – impossible d'accomplir. Parler de quoi ? Peut-être désirait-on que je parle de ma peinture ? Que j'en découvre le mécanisme ? Comment en parler ? Pour la faire, j'ai besoin d'une zone d'ombre – c'est d'elle que je tire mon besoin de peindre. La faire disparaître, serait probablement faire disparaître pour moi, toute source de création. Tout ce que je puis montrer ou donner (mais à qui servirait-il ?) c'est mon bâton d'aveugle ».

La peinture était donc pour lui – comme pour tout créateur vrai – la recherche d'une clarté intérieure. Il me semble que cette clarté ne cesse d'animer son œuvre.

Philippe Roberts-Jones

# Avertissement

La présente édition des *Écrits* de Jo Delahaut réunit l'intégralité des textes édités. Lorsque ces derniers ont fait l'objet de reprises ou de rééditions, celles-ci sont mentionnées en notes. Chaque texte reprend dans son appareil critique la référence de l'édition originale ainsi, que dans la mesure du possible, celles de ses publications ultérieures. Seule la version la plus développée de chaque essai, aphorisme ou poème a été retenue. Les variantes sont mentionnées dans l'appareil critique.

L'ensemble a été organisé en catégories qui recouvrent les différents registres de l'activité de Jo Delahaut : réflexions personnelles, aphorismes et poèmes, études à vocation historique, contributions à des catalogues et articles, recherches théoriques et manifestes, préfaces et introductions, interviews et entretiens ainsi que critiques journalistiques. Au sein de chaque section, les textes ont été répartis selon l'ordre chronologique en tenant compte, à la fois, des dates de rédaction et de publication.

Les textes n'ont fait l'objet d'aucun traitement particulier à l'exception des coquilles et de l'orthographe de certains noms propres qui ont été corrigés en fonction des conventions d'usage actuel.

La mise en page a été revue pour assurer à l'ensemble de ces *Écrits* leur homogénéité tout en respectant, autant que faire se peut, l'esprit de leur mise en espace initiale. Les illustrations sont extraites de *Journal (Fragment) 1978-1979*.

Nous remercions enfin tous ceux qui nous ont permis de publier ces textes et en particulier Madame Jacqueline Delahaut, menant ainsi à bien le souhait de l'artiste.

Les éditeurs

# Réflexions, notes poétiques et aphorismes

Extrait d'une interview pour le *Handelsblad*, 1951<sup>1</sup>

J'évite l'accident, je fuis les jeux du hasard, le hasard de la brosse, l'humeur d'un moment, le tremblement involontaire du trait... le frémissement doit être le résultat d'un calcul exact, d'une tension résolue... La logique me plaît. L'improvisé m'effraie. Une retouche intelligente me paraît supérieure au premier jet. L'enfance me paraît un don dangereux, pour tout dire une tare dont il faut se débarrasser...

Extrait d'un entretien avec L. L. Sosset<sup>2</sup>

Où d'autres cherchent les révélations de l'informel, je demande le langage clair et volontaire des formes précises.

Où certains se prononcent pour les vertus d'inspiration des jeux de la matière ou du geste spontané, je choisis le contrôle de la raison et les arguments de l'intelligence.

Où certains misent sur l'« inconscient libéré », j'opte pour une totale prise de conscience qui donne un sens à la liberté.

Dans l'acte de création plastique, je suis persuadé que tout doit être sans cesse remis en question – la conception de l'œuvre, son aspect, son ordonnance, sa technique, son espace, son utilisation.

*AB...*<sup>3</sup>

Toute limitation de la culture, toute localisation est abusive et doit être dénoncée comme tentative de mandarinat : en fait, est culture tout ce qui contribue à faire mieux savourer le bonheur de vivre.

L'artiste est-il cet être exceptionnel qui voit ce que les autres ne peuvent apercevoir, le grand révélateur de l'univers ? Est-il l'homme qui pose les problèmes ou celui qui donne les réponses ? Est-il la plaque sensible qui reproduit la singularité d'une situation ? Est-il l'inspiré qui indique la voie à suivre ? Ou tout simplement un homme de métier accomplissant une œuvre toute gratuite qu'il charge inconsciemment d'une somme d'informations, de symboles, de subtilités révélatrices qui ne prennent leur signification que dans le contexte de la société où ils ont été créés, à la façon dont les rêves s'interprètent dans le contexte de la vie du rêveur.

Toute justification, tout commentaire de l'artiste, s'il en facilite l'approche, mutile l'œuvre, la diminue, lui enlève la part étoilée installée à son insu et qui, souvent, représente ce qu'elle contient de plus précieux et de plus rare.

---

<sup>1</sup> Cité in J. Séaux, *J. Delahaut*, Anvers, De Sikkel (Monographies de l'art belge), 1955, p. 11.

<sup>2</sup> Cité in « Exposition du groupe Art Abstrait au Palais des Beaux-Arts », in *Les Beaux-Arts*, n°709, 2 décembre 1955, p. 6.

<sup>3</sup> Bruxelles, Chez l'auteur, 1970. Ouvrage réalisé en 1970 par le sérigraphe Bernard Villers et mis en page par Jacques Evrard. Tiré en cent exemplaires numérotés de 1 à 100 et signés par l'auteur.

Les couleurs isolées créent des impressions fortes qui se propagent en ondes concentriques. Les interférences de ces ondes, leurs combinaisons peuvent constituer le sujet de l'œuvre, donner à l'esprit des jonctions suffisantes pour tisser une trame poétique ininterrompue et sans limite.

Il n'y a pas de critique objective : personne ne peut faire abstraction de ce qu'il est, de ce qu'il aime, de son temps, de son entourage. Dégagée de toutes ces contingences, la critique perdrait d'ailleurs toute substance, tout point de référence ; conditionnée par ces considérations extérieures, elle s'engage dans la subjectivité. Mais n'est-ce pas cette subjectivité qui en fait le prix ? Qu'importerait l'avis d'une voix impersonnelle et intemporelle ?

À quoi peut servir une fleur ?

En art, il n'y a ni haut, ni bas ; toute hiérarchisation est une imposture.

L'art n'apprend rien, n'enseigne rien : il éveille.

À tout autre, préfère le chemin interdit : c'est celui qui le plus souvent mène à la découverte.

Il faudrait abolissant toute crainte, aller loin et plus loin encore ; là, où il n'y a plus ni croix du sud, ni étoile du berger, où tout est découverte : visages nouveaux, formes jamais vues. Loin tout au plus profond de soi-même, dans cette terre inconnue que l'on est seul à pouvoir explorer.

Le lyrisme du peintre se traduit par l'exaltation d'un signe jailli des profondeurs du subconscient : signe qui défie l'analyse et la justification, foyer vivace de création, révélation de l'indicible, alchimie et magie, produit de l'audace imaginative. Cri ou ordonnance. Note brève ou composition savante, rien ne le conditionne ni dans son contenu, ni dans son expression. Et cependant en dehors de lui, tout est cimetière, recettes impuissantes, vaines accumulations de sciences inutiles.

La nature est fertile en chefs-d'œuvre, depuis les éphémères moisissures si chères à Léonard de Vinci jusqu'aux précieuses textures minérales. Elle offre une quantité infinie de créations dont le vocabulaire apparent s'étend du figuratif imitatif à la plus stricte abstraction géométrique. Mais si elle produit des formes étonnamment analogues à celles que les artistes inventent si laborieusement, elle ne peut donner l'émotion que procure la plus humble réalisation de l'homme. La beauté naturelle, produit exceptionnel d'un hasard heureux ne se situe pas sur le même plan que l'œuvre de l'artiste : là, il y a le résultat d'un concours de chances rares qui ne relève d'aucune intention ; ici, règnent volonté, choix, exigences et par conséquent, expression et message.

### Extraits de *Art concret en Hainaut*<sup>4</sup>

Aimer une couleur pour elle-même, sans justification, ni alibi.

L'art du peintre pourrait se situer dans son pouvoir d'évaluer avec précision le parfum, le poids, la saveur, le timbre de chacune des nuances d'une couleur.

---

<sup>4</sup> Jo Delahaut..., Mons, s.l., 1974.

## CD...<sup>5</sup>

Avant l'action, la pensée. Dans un monde agité et tout en superficie, l'homme a besoin non pas d'œuvres d'animation qui le secouent encore davantage, mais bien d'œuvres de méditation toutes de repos et de recueillement.

On ne peint pas indifféremment une nature morte ou une composition abstraite. Être artiste, c'est choisir. Sans le choix, il ne reste que l'exercice de style. Pas d'artiste véritable sans options sur la forme, le sujet, la technique. Que l'engagement s'impose par le besoin de dire certaines choses, d'une certaine manière, il n'en reste pas moins que ce choix est capital et qu'il comprend le refus d'autres possibilités et l'acceptation d'une formule privilégiée.

Quel triomphe pour l'artiste qui réussit à créer une œuvre dont l'intensité d'expression suffit à décourager discours et bavardages.

Une des qualités peu vantées, et quelque peu anachronique : la sobriété. Mesure et retenue : la pudeur de l'artiste. Rien de trop.

Pas du pittoresque, du style.

Le style naît de l'ordre, de la méthode, de la fermeté, de la précision.

Dionysos et Apollon ne s'opposent pas, ils se complètent.

Aujourd'hui, c'est le roi Midas qui aurait fait pousser des oreilles d'âne à Apollon pour le punir de son intransigeance et de l'étroitesse de ses goûts.

L'unique règle de l'art, c'est de ne point en avoir. Et pourtant qui de nous ne s'en forge pas, et des plus astreignantes.

Poètes, tout reste à faire : réinventez-nous la lune.

Ce qui est création est mystère, et son acheminement ne se soumet ni à un itinéraire, ni à un code, ni à un usage.

Une œuvre d'art est un rêve matérialisé qui lui-même devient générateur de rêves.

Nul commentaire n'épuise une œuvre d'art. La pensée discursive est à l'œuvre ce que l'interprétation est au symbole, ce que l'image du miroir est à l'objet reflété : une approche, un aspect, un éclairage. L'œuvre seule contient le pouvoir d'émettre une quantité d'interprétations variant à l'infini selon l'observateur, l'époque, le lieu.

Il est remarquable que les formes de révoltes artistiques qui paraissent devoir se résorber sur le strict terrain de l'art ont un retentissement sur toutes les activités de l'esprit. L'instinct des artistes est capable de susciter, d'exprimer des forces subversives puisées dans le vaste inconscient collectif qui, révélées, contribuent en profondeur, à favoriser le contrôle et la révision des valeurs tant sociales que culturelles. Raison majeure pour laisser à l'art toute liberté d'évolution.

---

<sup>5</sup> Bruxelles, Chez l'auteur, 1976. Ouvrage réalisé par le sérigraphe Bernard Villers. Tiré en cent exemplaires numérotés de 1 à 100 et signés par l'auteur.

## *Journal (Fragment) 1978-1979*<sup>6</sup>

L'œuvre d'art n'est jamais qu'un témoignage : témoignage des rapports de l'artiste qui l'a créée avec le monde de son époque, à travers une technique.

Le changement dans la continuité.

La fidélité dans l'inconstance.

La précision n'exclut pas la poésie.

L'apprentissage de la peinture ne se termine jamais.

Quel sera l'imaginaire créé par la civilisation que nous vivons et qui est une civilisation des machines, de l'information universelle, de la puissance presque illimitée ?

La couleur : lumière de l'âme. Le but suprême : la sérénité. Le bonheur est un mélange heureux dont la recette ne se répète pas.

L'authenticité : la qualité qui sauve tout.

Piège : le vide se masque de mots.

Ne peindre que sur le mode essentiel.

N'efface jamais tes pas.

Je n'essaie pas de me définir, ma peinture me définira.

Pour préserver l'essentiel se dépouiller de l'inutile.

Peindre pour réfléchir et faire réfléchir.

Ce n'est pas la voix qui compte c'est le discours.

Pour être pour chacun, être soi-même avec intransigeance.

L'honneur de l'art n'est pas chez les officiels, académiciens et autres, mais dans son avant-garde ignorée, bafouée, incomprise.

La révolution politique passera par la rénovation de l'acte esthétique.

Une œuvre est tout à fait neuve – donc révolutionnaire-quand elle devient l'équivalent sur le plan esthétique du « Black is beautiful » des agitateurs du peuple noir.

Faire une œuvre qui est l'équivalent du jardin zen : sobriété, élégance, efficacité.

Refuser les automatismes.

Ne pas se laisser envahir par ce qui est « moyen ».

---

<sup>6</sup> Liège, Heads & Legs, 1991.

Le pouvoir de l'art naît de ses possibilités de transcender, de s'arracher des obligations supposées du réel pour proposer une autre réalité mieux adaptée à la forme d'un avenir autre.

## *Définitions d'une peinture*<sup>7</sup>

### I. PROPOSITIONS

#### *Couleur*

Aimer une couleur pour elle-même, sans justification, ni alibi.

Rouge, bleu, vert, jaune, ... si tout l'arc-en-ciel y passe, le monde entier passe dans mon esprit.

L'art du peintre pourrait se situer dans son pouvoir d'évaluer avec précision le parfum, le poids, la saveur, le timbre de chacune des nuances d'une couleur.

Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ?

Les couleurs isolées créent des impressions fortes qui se propagent en ondes concentriques. Les interférences de ces ondes, leurs combinaisons peuvent constituer le sujet de l'œuvre, donner à l'esprit des injonctions suffisantes pour tisser une trame poétique ininterrompue et sans limite.

#### *Rêve*

« La nuit, je dors

Le jour, je rêve ».

Le bonheur est un mélange heureux dont la recette ne se répète pas.

Une charrette rouge dans un paysage vert, sous un ciel bleu outremer.

Un coq jaune pâle et un mouton blanc.

Et l'abolement joyeux de mon chien en liberté.

#### *La peinture et la vie*

Le but suprême : la sérénité ! L'authenticité : la qualité qui sauve tout. Piège : le vide se masque de mots. Être artiste, c'est choisir. Sans le choix, il ne reste que l'exercice de style.

Je n'essaie pas de me définir : ma peinture me définira.

La peinture ne trouve sa justification qu'a posteriori. Et elle ne se justifie que dans le cœur et l'esprit de ceux qui l'ont déjà justifiée.

À quoi peut servir une fleur ?

J'aime les autoroutes. Rubans tendus à travers l'étendue. Ampleur des paysages. Tous détails abolis. Perspective exagérée. Et parfois la courbe d'un pont. Passerelle jetée entre deux rives captant entre ses

---

<sup>7</sup> Louvain-La-Neuve, Musée 2, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1979.

arches des parties du ciel. Ciel : toile de fond changeante ; nuages flottants, rythme lent, en contrepoint : mouvement rapide des voitures, tout y est mesure, géométrie, espace.

### *Partis pris plastiques*

En art, ma science consiste à effacer toute trace de science.

Vouloir sans relâche une beauté lisse et sans rides. Et pour l'obtenir être prêt à tous les sacrifices.

S'il faut opter entre le Parthénon et les pyramides, je choisis les pyramides.

Il existe une peinture sténographique, un signal d'âme à âme, une vibration qui s'éveille, un mot qui se fait discours.

En peinture comme dans le langage, il y a « œuf » et « bœuf » : une seule lettre de différence, mais quel changement !

Quelle fatigue que le spectacle d'un arrangement esthétique même réussi !

La tulipe est ma fleur préférée.

### *Concessions*

Dans toute œuvre une part de concessions involontaires.

N'efface jamais tes pas.

La fidélité dans l'inconstance.

Le changement dans la continuité.

### *Pédagogie*

À tout autre, préfère le chemin interdit : c'est celui qui le plus souvent mène à la découverte.

Il faudrait, abolissant toute crainte, aller loin et plus loin encore ; là, où il n'y a plus ni croix du sud, ni étoile du berger, où tout est découverte : visages nouveaux, formes jamais vues.

Loin tout au plus profond de soi-même, dans cette terre inconnue que l'on est seul à pouvoir explorer.

Je rêve d'un peintre qui toute sa vie peindrait des toiles d'une seule couleur et dont la recherche serait de donner à cette couleur la nuance de son expression. Par exemple : une toile d'un noir qui sourit, d'un noir qui provoque, d'un noir qui est tendre. Une telle recherche n'est possible que par quelqu'un retranché du monde, libre de toute vanité, absent de tout désir de plaire, amoureux de peinture jusqu'à la besace.

### *Biographie*

Mon père était bouddhiste-zen ; mon grand-père, juif et portait de longues mèches en papillottes ; mon aïeul se voulait néo-pythagoricien. Mon frère est noir comme charbon et joue du tam-tam les jours de joie ou de mélancolie. Ma mère dansait dans les « saloon » du Mississippi ; ma sœur pratique la cérémonie du thé dans un lointain Japon et ma grand-mère élevait des moutons dans les steppes de Russie. Et moi, j'ai dans mes veines le sang mêlé de toutes les races qui véhicule des rythmes de jazz et les douces harmonies de l'épinette.

## II. EXPLICATION

1977

### *Prise de position*

Même si pour l'instant on constate chez un grand nombre de plasticiens, un retour à l'art figuratif et si cette attitude bénéficie dans son ensemble d'un accueil favorable, je persiste à croire qu'il est de la plus haute importance pour que la peinture conserve parmi les différentes espèces de manifestations artistiques le rôle spécifique qui lui revient, qu'elle prenne conscience de la nécessité qu'il y a pour elle de se garder de la représentation directe de tout ce qui nous entoure, domaine qui me paraît plus conforme aux possibilités et aux aspirations de la photographie et du cinéma. Le fait que l'image du réel a subi les altérations imposées par une sensibilité d'époque, par l'événement sociologique ou par les réactions affectives de l'artiste ne diminue en rien la grave atteinte que ce point de départ porte au fonctionnement de l'art pictural. Vouloir représenter la réalité supérieure des choses, celle qui se cache derrière les apparences, essayer de retrouver les lois fondamentales de la nature, ou encore, pénétrer le fond secret du visible comme le souhaiteraient certains pionniers de l'abstraction n'en risque pas moins, malgré les magnifiques réalisations que l'on connaît, de détourner la peinture des véritables problèmes de sa spécificité. Si la peinture veut conserver ses caractères intrinsèques, il est indispensable qu'elle rompe fermement avec toute dictature de la réalité.

Je crois que la peinture, par elle-même, sans référence avec quoi que ce soit, ne s'appuyant que sur les vertus de ses composantes, possède assez de ressources et de puissance, pour ne pas devoir chercher ailleurs ses moyens d'expression et ses sources d'inspiration. Les signes, les couleurs, les rythmes et leurs combinaisons infinies sont des moyens qui touchent mystérieusement les ressorts inexplicables de la conscience, pour provoquer certaines déflagrations des facultés intellectuelles, pour atteindre en profondeur les *stimuli* de l'esprit. Par intuition ou par effusion, ils sont capables de retrouver leur symbolique primitive, de provoquer spontanément au plus intime de l'être une force irruptive, en arriver en fait à une expression transcendante qui correspond pour les Occidentaux à ce que représente la peinture Zen pour l'Orient, sans pour cela imiter ou s'inspirer de la technique ou des aspects formels de cette peinture. Il appartient aux artistes d'en inventer continuellement les aspects nouveaux et de charger formes et couleurs d'une dynamique, d'une vibration assez intenses pour remonter aux sources de l'émotion et mettre en éveil les mécanismes de l'activité spirituelle. L'art doit *éveiller* et l'art pictural dans son autonomie en détient le pouvoir nécessaire.

Quel usage va faire l'artiste de toute cette puissance ? Une fois mises en branle, dans quel sens va-t-il solliciter toutes ces facultés ? Quelles seront les influences sous-jacentes (milieu, actualité, tempérament, etc.) qui vont faire subir à l'artiste leur pression impérative ?

Pour ma part, et pour autant qu'il me soit possible de diriger lucidement mon action, je vise à ordonner le chaos qui résulte de la vie frénétique que nous menons et dans lequel se développent sentiments, pensées et tout ce qui échappe au contrôle de la conscience.

Je voudrais contribuer à une claire ordonnance intérieure qui débarrasse l'âme du fouillis qui la défigure. C'est la raison qui me pousse à un parti-pris de dépouillement. De là cette simplicité d'aspect, cette austérité, cette volonté de ne faire appel qu'à des moyens simples et en nombre réduit : grandes plages de couleurs unies et sans accident, lignes réduites à l'essentiel, compositions rigoureuses. Éléments qui exigent du spectateur un effort de fine perception, une attitude contemplative et de méditation. Je ne vise ni à la description, ni à l'éloquence. Un signe, un cri, une ligne, une ordonnance. Je n'essaie pas d'en dire davantage. 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. Refoulant tout discours, je prolonge le silence qui succède à la note que j'ai jetée, pour permettre à chacun d'entendre son propre discours, celui qui est enfoui au plus profond de son âme, qui risque d'être anéanti sans jamais avoir été entendu et qui pourtant a le pouvoir de révélation. Je n'essaie pas de créer une œuvre pour elle-même, mais pour permettre à celui qui la contemple de se créer à travers elle.

Mes toiles se présentent dans une simplicité telle qu'on pourrait croire qu'il s'agit d'une abstraction poussée à l'extrême. Certes il s'agit d'un parler bref. Jean Cocteau conseillait autrefois d'écrire « mince ». J'ai entendu la leçon et je peins « mince ». Cependant, je me garde bien d'élaguer ma pensée de tout ce qui, sur le moment, me paraît inutile ; ni davantage d'en faire une synthèse. Cette concentration risquerait de provoquer un rétrécissement de la vision, une diminution du sens qui oblitéreraient mon discours. Il est clair que je refuse la dramatisation, les divagations si chères aux amis des fioritures, les développements traditionnels. En face de la redondance romantique, je choisis la concision de Satie. Mais l'essentiel n'est pas là. Dans mon œuvre j'ai voulu ouvrir l'accès à un autre domaine, peu visité, un peu sévère, où parfois même ceux qui le fréquentent brouillent les pistes, effacent leurs pas : celui de l'organisation géométrique. La géométrie, non pas comme les artistes le font traditionnellement, pour lui demander une aide pour la composition de l'œuvre, mais la géométrie pour elle-même, dans sa stricte nudité. 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 ambiguïté, 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.

### [Sans titre]<sup>8</sup>

Me voilà, à travers tous ces textes dont certains me séduisent, en train de continuer, à mon usage, l'édification d'un art de vivre. Art beaucoup plus difficile que celui de peindre : un art de vivre qui, dans mon cas, pourrait être un art de bien mourir. Mais qui y songe encore ? N'est-ce pas de la coquetterie ?

### [Sans titre]<sup>9</sup>

Le fait qu'un artiste ait soumis son œuvre à des règles strictes, précises, qui sont pour lui les conditions absolues de sa création, ne signifie pas que le spectateur soit lui-même enfermé dans les mêmes règles de lecture.

L'œuvre accomplie doit être suffisamment riche pour livrer diverses interprétations. Elle doit être considérée comme le support matériel de l'opération magique et toujours renouvelable qui parle à l'esprit du spectateur, qui suscite une certaine émotion, certaines vibrations qui l'atteignent au plus profond de l'âme.

### *Sainte Anne – Pierre de France – 14<sup>e</sup> Bourgogne*<sup>10</sup>

J'ai vécu durant plusieurs années dans un décor d'objets anciens et de meubles Louis XIII. Puis, j'ai ressenti le besoin de les faire disparaître et de les remplacer par des meubles que j'ai dessinés moi-même.

---

<sup>8</sup> Daté du 7 juillet 1979 repris in J. Delahaut et J.-P. Maury, *La couleur, Musique du ciel*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2002, p. 9.

<sup>9</sup> Daté de 1982 repris in *Carte blanche à Jo Delahaut. Œuvres des cinq dernières années*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1986, ainsi que in *Vie et Culture*, avril 1986, p. 5.

<sup>10</sup> Daté du 14 janvier 1983 repris in J. Delahaut et J.-P. Maury, *La couleur, Musique du ciel*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2002, p. 17-20.

Je n'ai conservé que la « Sainte Anne » qui se trouve encore dans mon living. Pourquoi et comment concilier cet attachement à un mobilier ancien avec l'aspiration qui me guidait déjà à cette époque vers la peinture abstraite ? C'est l'histoire d'une évolution, de ses exigences et aussi d'une dualité sentimentale.

En fait, j'ai aimé et j'aime encore certains témoignages du passé. Ils sont comme nos racines, le fondement de notre culture. Non seulement, je ne les renie pas, mais j'y attache la plus grande importance. C'est ce fondement qui, essentiellement, me distingue de ceux qui appartiennent à d'autres nations, à d'autres continents, d'autres cultures. J'y puise une substance indispensable à ma vision, à ma façon de conduire mon travail, de penser. Ici, dans mon pays, je ne me rends pas compte, mais dès que je suis à l'étranger, l'évidence de ma singularité me saute aux yeux et je ne peux m'y soustraire. Cela dit, ce passé n'est pas uniforme. Au contraire, il est varié, multiple dans ses manifestations successives. Pour moi, il n'y a pas de commune mesure entre une œuvre de Rubens et une autre de Cimabue. Elles témoignent de sensibilités très différentes. Je puis apprécier l'une et l'autre car, contrairement à ce que l'on croit généralement, les artistes dits « modernes » sont ceux qui admettent et qui comprennent le mieux les œuvres du passé parmi lesquelles je fais un choix car je ne pourrais vivre qu'avec celles qui font écho à ma propre sensibilité.

C'est grosso modo, et très instinctivement, ce qui s'est passé. J'avais choisi le style Louis XIII dans ses manifestations les plus retenues, les plus sobres. Je possédais des armoires avec panneaux géométriques, bien calculés, bien mesurés, d'une disposition qui ne laissait rien au hasard. Ce n'était ni l'exubérance du baroque, ni la richesse ornementale du Louis XIV, ni l'aimable légèreté du Louis XV liégeois. De plus, ces meubles étaient authentiques. Les copies d'anciens me révulsent, ce sont, pour moi, des fautes de goût impardonnables.

Le plaisir de posséder des meubles anciens a des sources multiples. D'abord, la jouissance esthétique, se dire : « j'ai trouvé le meuble qui répond à mon goût ». Ensuite, le plaisir de la possession, la satisfaction de l'avoir découvert, de retrouver un produit réel d'une époque ancienne : voir, sentir, renifler l'authenticité. Tout ce qui satisfait l'instinct de l'amateur, du collectionneur et une certaine vanité du connaisseur se flattant d'une sensibilité éclairée qui le conduit vers le meilleur choix. Probablement ai-je cédé à ces différentes sollicitations. Il est cependant à remarquer que j'avais placé ces meubles en face de murs blancs et que leur disposition relevait d'un certain désir d'ordre et de sobriété. Ce qui, un jour, après le changement, a fait dire à un de mes amis, habitué de la maison : « Tout est transformé, mais rien n'est changé ». En effet, à mes yeux, l'essentiel demeurait.

Alors pourquoi avoir changé de mobilier ? Ici aussi la réponse est multiple. J'étais un peu fatigué de ce dialogue avec le passé que m'imposaient ces témoins d'autrefois, mais aussi mon goût avait pris une autre tournure et j'aurais voulu vivre dans une maison dépourvue de meubles. J'avais, non seulement, raréfié à l'extrême les objets de décoration mais je souhaitais même des pièces vides, à l'exception de quelques fauteuils et de l'un ou l'autre tableau élu avec le plus grand soin. Ce rêve était irréalisable ; j'avais besoin, pour la vie pratique, d'une table et de réceptacles susceptibles de contenir vaisselle, livres, vêtements, documents, etc. Il me fallait donc des meubles. Il ne me restait qu'à me soumettre à cette obligation avec la plus grande discrétion possible. C'est dans cet esprit que j'ai dessiné les armoires que j'ai encore chez moi : effacées au possible, dissimulées et intégrées dans les murs. Comme je n'ai qu'une petite maison, je ne pouvais me réserver la pièce vide dont j'avais rêvé. Un Japonais eût probablement trouvé une solution plus proche de ce que je demandais mais je suis européen et la tradition ancestrale me contraignait à une disposition plus bâtarde.

Il me reste à répondre à une question : pourquoi me débarrassant de tout, ai-je conservé la « Sainte Anne » ? Mon attitude me paraît tellement évidente que je n'y ai jamais réfléchi. Cette statue n'est pas un objet, c'est une œuvre d'art. J'entends par là qu'elle s'exprime avec autorité, qu'elle requiert une attention.

Pour moi, elle a pris vie. Elle fait partie de mon entourage. Je la vois dans son attitude calme, noble et pourtant familière. Elle me fascine. Elle est devenue une amie. J'ai noué avec elle des liens affectifs. Elle est devenue la gardienne du foyer. Si je le puis, je la garderai jusqu'au jour de ma disparition. Je ne me sépare jamais de mes vrais amis.

## Lorsque l'on veut dire vrai<sup>11</sup>

Lorsque l'on veut dire vrai, il n'est guère facile de répondre aux questions. Chacune présente des difficultés, dresse des embûches. Mais les pires de toutes sont celles qui demandent « Pourquoi ? ». Pourquoi ? Tant d'éléments agissent, se mêlent, se superposent, modifient, conditionnent, régissent le moindre de nos actes, qu'en suivre le tortueux cheminement me paraît presque impossible. Rousseau s'est confessé en quinze volumes. Sartre a tenté d'expliquer Flaubert en des milliers de pages et tout est à refaire. Rien n'a été dit qui soit vraiment définitif. Les gènes, l'instinct, les circonstances, le milieu... Tout est subjectif et la bonne foi n'arrange rien.

Fouillez votre mémoire, mettez vos tripes à nu, décervelez-vous. Rien n'y fait. Vérité, où es-tu ? Plus nous l'appelons, plus elle nous échappe. Elle nous fuit comme l'air qu'on veut retenir entre nos mains. Dire la vérité ? Mais tout est faux dans nos propos. Le confessionnal est piégé. Nous n'en sortirons pas blanchis. Plus je parle, plus je m'explique, plus je suis coupable de mensonges, de roueries, de justifications mal torchées. Heureusement, le prêtre est sourd, il comprend mal, il confond, et le monde est indifférent. Me voilà donc forcément menteur. Je puis m'enhardir. Aragon a intitulé un livre « Mentir Vrai » ; à l'inverse, tout interview devrait s'appeler : « Vrai Mentir » !

Tout est mensonge. Et celui qui m'écoute, par la force des choses, est aussi menteur que moi. Ceci étant posé une fois pour toutes, je passe aux explications.

Parler de mes débuts est une chose relativement simple si l'on veut bien reconsidérer quelques idées généralement admises et qui me paraissent fausses.

D'abord, celles qui traitent de la personnalité d'un artiste. Communément, on la décrit comme une projection en ligne droite. Les critiques d'art s'accordent à la dessiner comme telle. Ils montrent et démontrent qu'à partir d'une certaine œuvre du début, elle se dirige dans une aimantation constante, selon un tracé sans repentir, jusqu'à la pleine maturité. Or il n'en est rien. Pour donner à cette démonstration l'apparence de l'évidence, il faut écarter bien des essais, des œuvres peu connues, oubliées, cachées, tout un travail que l'on plonge dans l'obscurité. Et passez muscade !

Dans le réel, une personnalité se développe par tâtonnements successifs, retours en arrière, fléchissements, reprises en avant, arrêts, retours, nouveaux départs, à gauche, à droite et, finalement, dévoilement d'un « moi » plus profond et affermissement de la personnalité. Je ne puis comparer cette aventure qu'à celle d'un enfant qui veut faire ses premiers pas. Il se traîne, se dresse, retombe, avance à quatre pattes, se redresse, retombe, s'aide des deux mains, recommence cent fois avant, enfin, de trouver son point d'équilibre et se tenir debout.

Il faut aussi repenser les idées concernant l'unité du tempérament. Tous les psychologues savent que chacun porte en soi des tendances contraires. Le ying et le yang des Chinois, masculin et féminin, amour et haine, actif et passif, etc. Nous sommes constamment sollicités, attirés, repoussés entre ces pôles opposés. Et, sauf à de très rares exceptions, nous voilà divisés, cédant quelquefois à certains penchants, quelquefois à d'autres. Toute une alchimie mentale dont nous ne sommes pas conscients. Le balancier ne s'arrête vraiment qu'au terme d'une série d'expériences, par la volonté d'un choix guidé obscurément par ce que nous croyons être la raison. Mais est-il recommandable d'obéir à la raison ? Pour l'artiste, c'est un dilemme : il s'agit d'être suffisamment ouvert pour ressentir, interpréter les valeurs les plus fines mais suffisamment fermé pour accepter un choix qui postule certains refus. Quelle aporie ! Et pourtant, toute

---

<sup>11</sup> Daté du 4 février 1983 repris in J. Delahaut et J.-P. Maury, *La couleur, Musique du ciel*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2002, p. 23-32.

œuvre est à ce prix. Pour l'accomplir, il faut trancher, ordonner son chaos intérieur, occulter certains aspects bien tentants.

Rien ne va de soi. L'être le plus dégagé obéit encore à son insu à mille éléments extérieurs dont l'énumération n'en finirait pas. Un homme n'est qu'un fragment de l'énorme tissu humain qui l'environne, l'emprisonne, le fait agir, le détermine. Toute œuvre est le produit de la plus mystérieuse sédimentation.

À bien y voir, quelques circonstances plus évidentes que d'autres ont conditionné mon comportement dans la création artistique et expliquent autant qu'il se peut mes œuvres de néophyte en Art.

D'abord, mon éducation artistique. Ou, plus exactement, mon manque d'éducation artistique. Pendant six ans, j'ai fréquenté l'Académie des Beaux-Arts de Liège où je suivais les cours de dessin du soir. Des hommes bienveillants, les professeurs, m'ont aidé à reproduire une tête de plâtre ou un nu féminin. J'ai acquis le sens des proportions et une facilité d'exécution, résultats d'une série d'exercices répétés avec patience et application. Un enseignement pour l'œil et pour la main. Ces professeurs n'ont oublié qu'une chose : mon esprit. Aucun n'a jugé nécessaire de me parler de l'art qui se faisait, des apports de l'époque, des problèmes de renouvellement esthétique, des apports étonnants d'artistes d'avant-garde. Pas une fois les noms des plus célèbres : Picasso, Léger, Braque, Max Ernst, etc., n'ont été prononcés devant moi. Aucune curiosité, aucune inquiétude. L'art s'apprend, l'académie l'enseigne. Au-delà d'elle, rien. L'académie est une fin en soi. Elle ne prépare pas à la vie d'artiste, elle est l'authentique vie artistique. De là, son peu de souci de ce qui se passe à l'extérieur. Parfois même, elle s'en méfie.

Tout ce qui peut se faire de neuf met en péril le bel échafaudage qu'elle a mis en place depuis tant d'années et qu'elle consolide à chaque nomination de professeurs. Car il faut être vigilant : pas de cris discordants et choisir parmi les candidats ceux qui sont les plus proches de son idéal. Pour cela, placer dans les jurys de nomination le plus grand nombre possible d'anciens professeurs ou de leurs suiveurs. Ainsi, les professeurs nomment les professeurs dans une chaîne sans fin. De nos jours encore, ce mécanisme existe. Il faut le rompre. Tant pis pour les adorateurs du temple. Il faut détruire les académies. Leur institution est vétuste. Elle a fait assez de ravages. Il faut leur substituer des ateliers dans lesquels des maîtres (et non des fonctionnaires) plus libres, plus ouverts, plus instruits dialogueront avec les étudiants pour leur donner une véritable compréhension de l'art, de sa mission, de ses multiples aspects.

Ceci est une autre histoire, j'en reviens à mon sujet. L'académie ne m'a rien apporté qui mérite considération. L'Université m'a donné davantage : une méthode de travail pour les recherches historiques, un esprit critique toujours aux aguets, une base de connaissances pour notre culture et les cultures anciennes. Tout ce que je sais trouve sa source dans l'enseignement de maîtres savants et consciencieux. Je leur dois tout. Mais l'Université se méfie de la période contemporaine, elle est prudente. Il n'était pas dans ses attributions de recenser un domaine peu sûr, où l'intuition seule sert de boussole. Aussi, on parlait peu des 30 premières années de ce siècle sinon comme d'un appendice à l'évolution du XIX<sup>e</sup>. Quelques noms, de timides allusions. Pas d'enquête véritable, pas d'inventaire, pas de bilan. En cette matière, mon bagage était donc mince.

De plus, j'habitais Liège où l'art moderne était mal reçu et peu représenté. Les expositions que je pouvais visiter ne pouvaient pallier ce manque d'informations. Seul, Edgar Scaufflaire, qui connaissait et appréciait les œuvres de l'École de Paris et celles de l'expressionnisme flamand, m'en a parlé et me fit soupçonner l'étendue de mon ignorance. Ses paroles contribuèrent à m'ouvrir les yeux, mais ceux-ci étaient singulièrement fermés. Lorsque, plus tard, je visiterai l'Italie (l'Italie de Mussolini), je ne m'intéresserai qu'au passé.

Florence, Rome, Venise. Les grands noms : Michel-Ange, Vinci, Le Bernin. Les musées. Les palais. L'art romain. Les Etrusques. Mais je n'y ai rien perçu qui aurait pu me conduire vers l'art du présent. Je n'étais pas préparé !

Ensuite, il y eut la guerre, l'occupation, les frontières fermées, les artistes du III<sup>e</sup> Reich, Arno Brecker, et chez nous, l'animisme et le soi-disant retour à l'humain.

Pourtant, pour moi, ce fut une période féconde. Mes premiers essais de peinture se firent chez un peintre-amateur, Joris De Bruyne, dont l'idéal semblait être de devenir un disciple lointain de Rubens qui n'aurait pas dédaigné une pointe de mondanité. Il se voulait Flamand. Il l'était mais l'expressionnisme l'effrayait. En fait, il me mit les pinceaux dans les mains, m'apprit à préparer une toile et à l'aborder, sans crainte ni mièvrerie. C'était prodigieux.

Cet apprentissage dura peu. Rapidement, je me rendis compte que cet exercice de style ne faisait pas mon affaire. Très vite, je me dégageai et alors commença une période merveilleuse. J'allai de découverte en découverte. Par le miracle de la peinture, qui est aussi un moyen de penser, je compris physiquement l'impressionnisme. Puis les fauves me donnèrent mes premiers frissons. J'étais ébloui de leur audace. Je leur vouai un culte qui allait de Matisse à Van Dongen. Puis ce furent les cubistes : Picasso, Braque, Juan Gris. Les expressionnistes comme Gust De Smet et Brusselmans rejoignirent dans mon Olympe les dieux et les demi-dieux que j'y avais placés. C'est alors que, de mortification en mortification, j'en arrivai à peindre une œuvre dite abstraite : un tableau cubiste dont on ne pouvait plus lire le sujet. Plus tard, libéré du sujet figuratif comme point de départ, j'arrivai à l'abstraction pure. C'est alors que je me présentai aux « Réalités Nouvelles » à Paris. Donc, chez moi, pas d'illumination, pas d'exemple conscient mais un travail pictural qui s'approfondit.

J'avais la certitude que cette voie était la bonne, qu'il fallait la poursuivre. Mais comment ? Si la voie était prise, il fallait encore me trouver. Un seul point de repère : mon amour de la couleur. Beaucoup de maladresses d'exécution mais une exaltation, un enthousiasme qui me ramenait chaque jour au cheval et qui me rendait sourd à toutes les critiques. Inutile d'analyser mes œuvres de cette époque. Leur succession n'obéit à aucune logique. Je cherche. Je me tâte. Je reprends le même problème. Je n'ai ni maître, ni conseiller. Je traduis ma pensée en peignant. Mais je n'ai que des embryons de pensée. Je subis mes humeurs. Je suis attiré par des pôles contraires. Mon problème est celui qui se pose à tous les débutants : qui suis-je ? À quel moment et comment arriverai-je à peindre une toile qui me ressemble. Le génie me manque. Je ne puis compter que sur mon travail et ma patience. « Paix aux hommes de bonne volonté ! »

## *EF...*<sup>12</sup>

Quel est donc ce besoin en l'homme qui ne supporte la clarté éblouissante de la science, le fanatisme de la raison, que conjuguée, juxtaposée avec le déchaînement de l'instinct dans l'obscurité de l'art. Sans l'art, la science risquerait de déséquilibrer l'homme jusqu'à son anéantissement. Plus la science envahit notre monde – ce qui est souhaitable – plus la culture sous toutes ses formes est nécessaire pour rendre la vie possible.

Pour l'observateur de l'art contemporain, la plus grande difficulté consiste à faire le partage entre ce qui est mode et ce qui est caractère d'époque. La mode est par essence, passagère, superficielle. Elle est une posture mondaine obéissant soit à des conventions édictées par quelques snobs, soit à l'astucieuse pression de marchands ou d'organismes financiers. Son retentissement est sans signification. Par contre, le caractère d'époque est celui qui traduit par sensibilité les réalités essentielles d'une période historique et lui donne une image qui la restitue dans sa vérité.

Le moyen le plus simple, le plus efficace pour renouveler sans heurt son paysage mental : la fréquentation des œuvres de l'art contemporain.

Un signe dit parfois plus qu'un discours car il peut déclencher tout un processus d'activités mentales que le discours risque de diriger et de limiter.

Un art est pur lorsqu'on a éliminé tout ce qui est étranger aux moyens spécifiques de cet art.

---

<sup>12</sup> Bruxelles, Chez l'auteur, 1985. Ouvrage réalisé par le sérigraphe Jean-Luc Stas et mis en page par Joëlle Pontseel. Tiré en cent exemplaires numérotés de 1 à 100 et signés par l'auteur.

Est-ce s'écarter du monde que de faire de la peinture abstraite et géométrique par surcroît ? Mille fois non. Il s'agit en cette époque de révolution, d'agitation, d'apparente incohérence, de retourner jusqu'aux sources de la création, d'y trouver un ordre mesuré sinon rationnel qui lui donne l'appui solide et l'élan indispensable à la création.

Dans cette période d'uniformisation et de conformisme inconscients, conquérir patiemment le rare privilège d'être soi.

Le plus grand mérite d'une œuvre d'art, qu'elle soit figurative ou abstraite, est de dépasser les notions d'esthétique, pour s'enfoncer profondément dans la réalité jusqu'à son illuminante révélation.

Trouver dans le réel une source suffisante d'exaltation, d'émerveillement.

Un seul autel : celui du culte des choses primordiales où l'on célèbre les rites du dépouillement qui sont ceux de la libération de l'esprit.

Avoir une âme de poète et un esprit de géomètre.

La simplicité des moyens exclut les équivoques. Plus les moyens sont simples, plus le langage est clair, plus la chose exprimée prend force et relief. La complication engendre brouillard et confusion.

Évaluer un artiste à la somme de ses ventes : compte d'épicier.

Une œuvre doit autant à son époque qu'à son créateur.

Tout art est d'abord intuition. L'intuition crée, la raison ordonne.

L'essentiel d'une œuvre d'art ne réside pas dans son aspect esthétique – si séduisant soit-il – mais dans la qualité de ses révélations.

Seul le bateau qui reste à quai ne risque pas le naufrage. Mais pour rester à quai, pourquoi un bateau ?

La science informe, l'art révèle.

## [Sans titre]<sup>13</sup>

Retrouver la géométrie des structures et la rendre dans sa nudité.

## [Sans titre]<sup>14</sup>

Métier impeccable, matériaux adéquats, conception appropriée : que l'un de ces éléments manque, et l'enchantement de la reliure disparaît.

La reliure n'est pas seulement la protection d'un ensemble de feuilles dont le message doit être préservé, elle est aussi l'opération merveilleuse qui par la grâce d'un métier savant, de la volupté des matériaux,

---

<sup>13</sup> Cité in Jo Delahaut, Jacques Charlier, Jörg Madlener, Didier Vermeiren, Marthe Wéry, 18-Biennale de São Paulo, 1985.

<sup>14</sup> Cité in Jo Delahaut et la reliure, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1986.

l'agencement exact de ses composants, transforme le livre en un objet précieux, alliant la dignité de l'artisanat au prestige de l'art dans sa plus haute expression.

## *Carte blanche à Jo Delahaut. Œuvres des cinq dernières années*<sup>15</sup>

Seule la simplicité résiste à l'usure du temps, de la mode, des courants.

Choisir ou n'être rien. Telle est l'alternative.

La rigueur qui résulte de la méditation, de la connaissance et de la clarté n'exclut ni l'émotion, ni les sentiments.

Le tableau : entité qui se constitue à partir de valeurs picturales.

En art, attendre l'inattendu, l'imprévisible, qui est la marque du génie.

Vive le coup de folie qui franchit les barrières et ouvre une voie nouvelle à la vie.

Il faut voir la peinture à cœur ouvert. Alors, elle vous parlera et vous serez surpris de tout ce qu'elle peut dire.

Il court après son ombre et il se fâche que cette ombre change de place.

Un art vrai s'enracine dans la profondeur de ce qui fait la vie de l'esprit ou du cœur de son créateur. De là, le mystère de son jaillissement et l'inopérance de toutes les contraintes.

Un seul autel : celui du culte des choses primordiales où l'on célèbre les rites du dépouillement qui sont ceux de la libération de l'esprit.

Aimer une couleur pour elle-même, sans justification ni alibi.

Je rêve d'un peintre qui toute sa vie peindrait des toiles d'une seule couleur et dont la recherche serait de donner à cette couleur la nuance de son expression, par exemple : une toile d'un noir qui sourit, d'un noir qui provoque, d'un noir qui est tendre. Une telle recherche n'est possible que par quelqu'un retranché du monde, libre de toute vanité, absent de tout désir de plaire, amoureux de peinture jusqu'à la bêtise.

Être artiste, c'est choisir. Sans le choix, il ne reste que l'exercice de style. Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ?

### LA PEINTURE ET LA VIE

Le but suprême : la sérénité ! L'authenticité : la qualité qui sauve tout. Piège : le vide se masque de mots.

On fait de l'abstraction pour se libérer, pour aliéner l'évocation réductrice des réalités objectives, pour exprimer des notions trop subtiles, pour se couler dans des images tangentes du réel : l'expérience mystique, la phosphorescence de la révélation ; les turbulences de l'émotivité, l'efflorescence poétique avec tout ce qu'elle contient d'augural ou d'hallucinatoire, etc. C'est une voie privilégiée de la transcendance.

---

<sup>15</sup> Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 19 avril-11 mars 1986. Le texte s'ouvre par l'essai de 1980 intitulé « L'art abstrait et le monde » amplifié (p. 139-140 de la présente édition). Il est suivi par un fragment daté de 1982 paru dans *Miettes d'écriture* (p. 57 de la présente édition) et conclut par un texte de 1982 (p. 27 de la présente édition).

Pour ma part, ce que je voudrais, c'est retrouver par d'autres moyens, l'équivalent du jardin « zen », où quelques pierres, quelques rides sur le sol, un arbre où quelques feuillages suffisent à mettre le spectateur dans un état propice à l'intériorisation, un état où la réalité quotidienne s'efface, se dissout pour laisser libre champ à tout ce qui relève de la sensibilité et de l'esprit. En fait provoquer une disposition mentale plutôt que d'imposer une ligne directrice. L'œuvre n'aurait qu'un rôle médiateur. Une tentative de débarrasser l'esprit de tout ce qui frelate la pensée, falsifie sa pureté originelle ou la tourne vers la matérialité. En dehors de ses qualités plastiques qui sont cependant nécessaires, qu'elle soit une incitation au rêve, à la poésie, à la méditation.

Que ce soit pour chacun une impulsion vers le meilleur de soi-même, un retour vers son équilibre intérieur.

## *Miettes d'écritures*<sup>16</sup>

À Monsieur Marchetti Éditeur, rue de l'Hôtel des Monnaies, 81 Bruxelles 1060

Bruxelles, le 17 janvier 1987 Cher Monsieur,

Vous m'aviez demandé un texte que vous pourriez publier dans la collection dont vous êtes l'éditeur, en y ajoutant des dessins ou autres travaux graphiques créés par un artiste de renom.

Votre proposition me flatte et je vous en remercie. Hélas ! je ne puis l'accepter.

Comme vous le savez, je ne suis pas un auteur. Je n'ai jamais écrit de romans, de nouvelles ou d'ouvrages dramatiques. Je n'ai publié ni poèmes, ni la moindre fable. Je ne me sens pas le talent nécessaire pour aborder ces genres de littérature que d'autres – que j'admire et que parfois j'envie – font bien mieux que je ne pourrais le faire. Peut-être pourrais-je m'atteler à quelque austère essai d'esthétique. Mais pour le plaisir de vos lecteurs et pour la réputation de vos éditions, il est préférable que je m'abstienne.

Cependant, si ma participation à la littérature vous intéresse, je voudrais vous faire une autre proposition.

La voici : il s'agirait de rassembler une série de textes, divers quant au fond et aussi à la forme : récits, poèmes, lettres, aphorismes, pages de journal, critiques et que sais-je encore. Un choix de documents que je retrouverais dans mes papiers et que l'on pourrait compléter avec des photos, dessins ou autres graphismes.

Nous pourrions les publier. Ce serait certainement incohérent en apparence. La vie ne l'est-elle pas ? Le livre pourrait ne pas être ennuyeux, même s'il ne reproduit pas la belle continuité classique si chère aux écrivains de langue française. N'ayant aucune réputation littéraire à défendre, je n'y serais ni figé, ni corseté par le fétichisme de la belle phrase, de la métaphore étincelante. Je découvrirais sans fards et sans prétentions quelques aspects de mon activité mentale avec ce que cela comporte – pour un non-professionnel des lettres – de naïvetés, de contradictions, d'extravagances verbales ou même de platitudes.

Dire (ou écrire) ce que l'on pense vraiment en faisant fi de toutes précautions oratoires, de toutes les séductions (et parfois, de tous les adoucissements) du style reste une attitude qui mérite expiation. D'avance, je m'y résigne.

Que pensez-vous de ma suggestion ? Surtout ne vous croyez pas engagé et si cela vous paraît préférable, ne craignez pas de me signifier votre refus.

---

<sup>16</sup> Avec W. Leblanc, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1987.

J'attends votre décision. En réitérant mes remerciements, je vous prie,  
cher Monsieur, d'agréer mes meilleures salutations. Jo Delahaut

« Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie. » Antonin Artaud

J'ai peu de raisons d'écrire, beaucoup de ne pas le faire. C'est peut-être pour cela que non seulement j'écris peu, mais que j'écris bref. Je serre mon écriture. Je dis ce que j'ai à dire avec le minimum de mots. J'abrège, je raccourcis, je me résume. Tant pis pour la littérature : à d'autres les subtilités de langage, les développements ingénieux. Je ne chante que dans mon registre.

à Nicole Leblanc

#### FINALITÉ

L'art abstrait n'est pas, comme certains semblent le croire, une fin en soi. Tracer cercles et carrés sans autre but que d'inscrire des figures géométriques dans un ordre esthétique, n'a naturellement aucun sens. Au mieux, on obtient une œuvre décorative qui, pour flatter un instant l'œil, reste vide et sans signification. Toute œuvre d'art relève d'autres exigences, doit répondre à des besoins tellement plus complexes et plus essentiels qu'elle exige un témoignage, une pénétration, des réalités spirituelles ou sociales, autrement vécus et engagés. L'abstraction n'est qu'une forme de langage, qui ne relève même pas d'un choix ou d'une volonté, mais d'une nécessité impérative qui s'impose à l'artiste.

Qui dira le long et mystérieux cheminement qui se produit dans l'esprit de tout créateur ? Le dévoilement en est d'autant plus difficile qu'il n'existe aucune méthode, aucune voie que l'on puisse reconnaître. Chaque artiste est seul en face de son œuvre et de ses choix (mais choisit-il vraiment ?). Seul, il en connaît l'absolue nécessité.

Dans cette solitude, il va courir le risque de l'aventure créatrice. Sans pour cela rejeter le legs culturel dont nous sommes tous les héritiers, il doit être conscient qu'un retour à la peinture – dont on parle tant aujourd'hui – n'implique pas une répétition des recettes d'hier, bien tentantes cependant par les chefs-d'œuvre qui en sont le produit. L'exemple d'hier ne vaut aujourd'hui que par la reconnaissance de l'esprit qui l'a animé : invention, audace, ferveur, originalité. Chaque artiste doit trouver sa propre voie, retourner à ses sources profondes, créer à l'extrême de sa propre sensibilité. C'est cette volonté de création qui va requérir une puissance, une énergie qu'on ne trouve que chez les vrais créateurs. C'est elle qui va bouleverser les idées généralement admises, s'opposant quelquefois même à celles que logiquement on pouvait en attendre.

La poésie qui se dégage de l'œuvre est imprévisible. Soyons attentifs : les mots, les images sont capables d'ébranler les ressorts mentaux les plus secrets des individus, les transformer, pour finalement, de proche en proche, transformer la société.

Une feuille de papier blanc,

Une tache de couleur,

Puis une, deux, ou plusieurs autres,

Quelques traits

Et peut-être un miracle...

Si le soleil se lève,

Le coq chantera.

1982

À quoi eût-il servi de se libérer de la figuration si après avoir retrouvé les vertus intrinsèques des composants des arts plastiques, on continuait à vouloir restituer l'émotion provoquée par les spectacles de la nature ou, pire encore, si on en arrivait à une autre figuration, fût-ce celle – la plus ambiguë de toutes – des figures géométriques.

De toute évidence, l'abstraction poursuit d'autres objectifs. On fait de l'abstraction pour se libérer de l'évocation réductrice et contraignante de réalités objectives, pour exprimer des notions trop subtiles pour se couler dans les images du réel : la phosphorescence des révélations de l'esprit avec tout ce qu'elles contiennent d'augural, d'hallucinatoire, les turbulences de l'émotivité, les frémissements du sensible. En fait, c'est une voie privilégiée de la transcendance.

Pour ma part, ce que je voudrais, c'est retrouver, par d'autres moyens, l'équivalent des jardins « zen » où quelques pierres, quelques rides sur le sol, un arbre ou un peu de feuillage, suffisent à mettre le spectateur dans un état où la réalité quotidienne s'efface, se dissout pour laisser libre champ à tout ce qui relève de la sensibilité. Provoquer une disposition mentale plutôt qu'imposer une ligne directrice : incitation au rêve et à la méditation, impulsion vers le meilleur de soi-même, retour vers son équilibre intérieur.

L'œuvre n'aurait ainsi qu'un rôle médiateur : une tentative de débarrasser l'esprit de tout ce qui l'alourdit, le frelate, le tourne vers la matérialité. Elle serait le doigt qui montre la lune, la piste d'envol, la propulsion première vers l'infini des étoiles.

## MÉTRO

En opposition avec la plupart des artistes collaborant à l'expression murale du métro de Bruxelles, j'ai refusé toutes représentations figuratives, toutes allusions à la situation sociale. Non pas par crainte de l'engagement qui est l'essence même de l'acte créateur, mais parce que j'ai sur la qualité et la configuration de cet engagement des idées bien précises. J'ai refusé de laisser une peinture murale à usage public, retomber sous la domination anecdotique. La ville est pleine d'affiches, de manifestes de toutes natures faisant appel – à des fins publicitaires ou politiques – à des milliers d'images qui se veulent reflets de la réalité quotidienne ou inspirées par elle et qui, sous couvert d'efficacité, les amplifient, les exacerbent, les sollicitent puis les multiplient, et finalement, à force de renchérissement, écorchent la vue et l'esprit. Elles ne laissent en fin de compte que quelques idées primaires et sans consistance : toute une production d'œuvres épidermiques, sans contenu réel, qui, dans le tumulte, se disputent la plus insoutenable stridence. Pour l'hygiène sociale, je n'ai pas voulu ajouter à cette inflation de bruit et de fureur picturale.

Ma conviction est qu'il faut opposer à cette agitation stérile et irritante, à cette exaspération du vide, de véritables œuvres de méditation. J'ai essayé en me servant des éléments plastiques, non de faire un tableau lénifiant, le bon fauteuil dont parlait Matisse, mais d'introduire par le truchement de la composition et de la couleur, un rythme calme mais vigoureux dont la puissance même apporte une sérénité, donne un équilibre et qui soit comme une vaste et profonde respiration. J'ai essayé de retrouver la tradition pythagoricienne des nombres, l'ésotérisme des signes. J'ai cherché 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.

Si<sup>17</sup>

Si le ciel était bleu Si la mer sans limite Si la prairie toujours verte Si les hommes, des hommes Si le rire  
toujours joyeux Si l'amour égal à l'amour Si le soleil, si le chien Si la feuille, si les fleurs Si tes yeux Si  
toi Si moi Si chaque heure Si chaque jour Si chaque battement de mon sang Oh, Si

Si

Si

Si

Si...

Toi<sup>18</sup>

ma pluie

ma grêle

mon soleil

ma lune

mes nuits

mes jours

mon chat

mon chant

ma plainte

ma souffrance

mes yeux

---

<sup>17</sup> Le poème a été repris ici dans son édition de 1989 (*Jo Delahaut*, Ostende-Liège, PMMK, Musée de l'Art wallon, 1989-1990, p. 179).  
Les trois derniers vers qui précèdent « Oh, Si » ont été ajoutés à l'édition de 1987.

<sup>18</sup> Voir note précédente. Les deux derniers vers ont été ajoutés à l'édition de 1987.

mon sang

mes mots

mon rêve

mon sommeil

mes espoirs

mon seul souvenir

oui, toi

toi

toi

toi

Dans chaque amour : de l'extase et de la douleur

#### OSTENDE

Ciel gris mer grise et grise la pluie qui les nuance

les mouettes, taches blanches sur les brise-lames gris.

#### LA MER

Mouvement ininterrompu des vagues ; flots qui se gonflent, éclatent, se désagrègent disparaissent dans une succession sans fin sans rimes sans raisons apparentes. Tous différents et pourtant tous pareils dans un renouvellement qui pourrait être éternel ! Symbole d'éternité. Mélancolie.

#### ESQUISSE

A l'avant-plan : des moutons blancs dans un pré vert. Derrière : un vaste champ jaune de blés mûrs. Au-dessus, le ciel bleu s'appuyant sur le mauve de l'horizon.

Le soleil n'en finit pas de modifier les couleurs que la nuit éteindra.

Pâle soleil d'avril fatigue du printemps Au cœur une romance sans joie. Je me rassasie de lectures.

#### NAUSÉES

Une nausée Tout est gris Impossible de réagir : ligoté nausée ligoté réaction impossible le cœur au bout des lèvres le présent s'abolit Au secours ! au secours ! Rien. Seul. Sans force Un seul désir : s'anéantir. Oui. De grâce : ne plus souffrir. Nausée. Nausée.

#### L'HÔPITAL

Douceur pourrie de l'air, Angoisse diffuse. J'attends, Proie ligotée, Dans une salle d'hôpital sans aurore.

Fermez le poing, serrez fort. Garot au bras. Piqûre ? Du sang. Piqûre. Radio. Radio. Piqûre. Serrez le poing. Garot. Piqûre. Du sang. Scanner. Radio. Piqûre. « Tout ira bien. » « Soutenez le cœur. » Serrez le poing. Plus fort. Piqûre. Du sang. Radio. Radio. Piqûre. Je connais le chemin de l'hôpital.

Espoir sans espoir Frêle espoir Le plus désespéré des espoirs Torture sans issue.

#### DÉTENTE

Bière blonde de Munich Cappuccino Garçons : manches blanches et gilet noir

Comme abeilles au bord d'une ruche « L'Opéra » Vieux café nostalgique « sur qui

tombe la nuit » Où sont les ténors et les choristes ? Et toi, en face de moi

pour le plaisir de ne rien dire

Et de s'entendre à l'unisson.

#### REQUIEM

Ni tombe, ni tombeau ni corps, ni poussières ni cris, ni larmes. Rien. Sans bruit, ni remous, aucune trace place nette. Ultime politesse d'un passager sans retour.

#### AMBITION

Dans une lumière pâle Une pâle jeune fille Copiait pâle le texte pâle d'une affaire bien pâle

Mais quel avenir : Rêvait-elle d'amour, de soleil, de couleurs ?

Non ! d'une promotion pâle la mettant à la tête de jeunes filles pâles copiant des textes pâles dans un bureau bien pâle.

#### À SÃO PAULO À LA «BIENAL »

MOI – non MOI – oui, mais MOI MOI, MOI Peintures, sculptures, dessins.

MOI – MOI Moi – non, moi – oui, Moi, MOI lui ? quelle merde ! moi, moi, MOI, MOI

Viens voir mes « trucs » moi, moi, MOI, MOI, MOI...

La « bienal » bat son plein.

À SÃO-PAULO TAXI ! TAXI !

Démarrage sur l'aile – entrée dans le circuit – couloir de gauche – couloir de droite – je coupe – reviens à gauche – recoupe – partie de poker – te suis à 2 mètres – coup de freins : arrêt sur place – repars : file à droite – coupe à gauche – frôle le voisin – roues à roues – coup de klaxon – double – passe à droite – queue de poisson – évite une malle arrière – un donné pour un rendu

– le chauffeur s'amuse – feu rouge – trop tard, je passe – j'accélère – la course continue – quitte couloir – en traverse deux – Tout va bien – je passe, dépasse, coup de freins, klaxon – arrêt brusque – départ fulgurant – j'évite de peu – plus vite – encore plus vite – un taxi doit rouler vite – vive l'inspiration – J'arrive – je suis en vie – la voiture intacte – Bravo ! – Quanto é ? » – « Obrigado » – Tout trajet en taxi à São est un coup de dé sur le destin ; Jupiter nous protège !

À São : toute fille bien tournée doit nécessairement mal tourner !

MESURE D'HYGIÈNE :

Tuer l'art à chaque coup pour que l'art se débarrasse de l'art.

LA BONNE MESURE :

Pas un mot de trop Pas une syllabe de plus Juste un peu moins Juste un peu trop peu Un signe suffit.

TRAITÉ DE STYLE :

Pas de récit Pas d'anecdote Seulement des mots Mot à mot Et pas trop nombreux Les silences seuls sont éloquents.

Pas de morale : J'ai la mienne Qui m'ennuie et m'étrique.

À UN JEUNE PEINTRE :

Toi que les Muses ont touché de leurs grâces, écoute : ma pensée se fait voix, la voix de tous ceux que j'ai moi-même écoutés avec assez de ferveur pour qu'aujourd'hui j'en sois le fidèle écho :

Dresse tes autels. Le premier sera celui des *libertés*

Liberté de cœur, liberté d'esprit, liberté d'action Libertés, toutes les libertés. Secoue tous les jous, détruis toutes les idoles, brise tous les moules ! « Liberté, couleur d'homme » Apprends patiemment à n'avoir ni chaîne, ni collier. N'accepte aucune contrainte Ne cède qu'à ta passion, Ne réponds qu'à ton désir, ne crois qu'à ton regard !

Une autre fois, nous parlerons de peinture.

Ton second autel sera celui de l'amour

Ne vis pas sans te consumer d'amour.

Je te veux libre, mais aussi amoureux.

Tu aimeras le ciel et la terre,

les hommes et les éléments.

Tu aimeras la pluie et la neige,

le gel et le soleil,

le rossignol et le papillon,

le sable et la montagne,

le vin et le verre,

ta joie et ta peine,

tes défaites et tes victoires,

le blanc et le noir,

la violence et la douceur,

le choc et la nuance.

En toutes choses, tu recueilleras avec passion

l'irremplaçable goût de la vie.

Et une autre fois, nous parlerons de peinture.

En peinture, il n'y a pas de mystère. Tout ce que je puis te dire, tu le sais autant que moi. C'est le peintre qui est mystérieux. Le mystère, tu l'as en toi ; c'est à toi de le découvrir.

Entends-tu le bruit de la plume que l'oiseau perd en volant ?

Vois-tu par nuit noire le vol des papillons ?

Reconnais-tu dans la foule le frisson d'un cœur qui s'émeut ?

Connais-tu le chant de la pierre, le langage de l'étoile, la confidence des flots, le secret du chat qui dort ?

Sais-tu lire l'avenir et le passé aux battements de tes veines ?

Si oui, peins, sculpte, chante, tu es l' élu, tu es l'artiste.

« Je ne cherche pas, je trouve » (Picasso). Aucune maxime n'est ni plus menteuse, ni plus décourageante. La trouvaille est toujours le fruit d'une recherche, même si cette recherche est tout à fait inconsciente.

Aujourd'hui, après la vogue du néo-expressionnisme qui semble avoir touché toute l'avant-garde et qui est encouragée par les marchands et les galeries, il faut beaucoup d'audace et une grande fermeté de conviction, pour peindre une toile mesurée, calme, équilibrée.

Certains disent que l'art est une recherche de Dieu. Et si c'était plus simplement une recherche de soi. Le résultat peut être identique : dépasser le quotidien, transcender l'aspect immédiat des choses, provoquer des moments de clairvoyance.

Toutes les critiques sont châtrantes.

Un tracé de Pythagore résume en le définissant tout le génie humain. Les œuvres abstraites de style géométrique, loin de déshumaniser, confirment l'homme dans son originalité fondamentale.

« Prenez garde à la peinture » : l'avis reste d'actualité.

Le rêve : être libre d'être libre.

Un signe plastique n'est jamais neutre. Il est porteur de certaines préoccupations, d'une certaine conception du monde. Tout changement de signe révèle un changement d'esprit, de culture, de civilisation.

En art, il existe les deux extrêmes souvent blâmés, discutés, écartés par les esprits sages et prudents. Entre eux la voie moyenne, plus tentante, mieux accueillie. Souvent, c'est le chemin de la médiocrité.

Seul, dans un désert culturel, l'artiste ne peut exister.

La richesse d'un art – et aussi d'un artiste – lui vient de dons, d'héritages qu'il a su faire fructifier.

Il y a des œuvres qui fleurissent dans l'ombre et qui mises au soleil s'étioleraient.

Le fruit défendu a toujours un meilleur goût.

La vertu est parfois le salaire du péché. Il faut avoir beaucoup péché pour connaître le désir d'un peu de vertu.

Préférer la main qui donne à ce qu'elle donne.

Puise tu aimes, tout est bien.

L'avant-garde a aussi ses poncifs. Ils sont d'autant plus trompeurs qu'ils prennent les apparences de la découverte et de la nouveauté.

Conseil à un jeune artiste :

Ne jamais se lasser de marcher seul, à son rythme et sans contrainte, même de celle qui est la plus tentante et aussi la plus exigeante : le succès.

Aucun discours, si savant soit-il, ne peut traduire le langage muet de l'œuvre d'art.

Entre le bien et le moins bien, il n'y a parfois qu'une nuance. Mais de nuance en nuance, on passe du blanc au noir.

La peinture s'apprend. Elle ne s'enseigne pas.

La peinture est un art de la sensibilité. Tout changement de format, de technique, de touche même, modifie l'expression du tableau. De là, le mensonge permanent des reproductions d'œuvres d'art, si fidèles croyent-elles être.

Pour les imbéciles, l'âge n'arrange rien : il ajoute l'imbécillité sénile à leur imbécillité congénitale.

On a quelquefois tort d'avoir raison.

Tout le génie grec se résume dans le temple : les ordres, le sens des proportions, la simplification, les colonnes à rainures, la force alliée à la grâce. Et encore, le choix du site, des matériaux et cet apport merveilleusement indéfinissable : l'harmonie.

Supprimer la base aux colonnes doriques et les faire jaillir du stylobate, je m'émerveille en pensant au premier architecte qui a senti combien un changement aussi subtil pouvait donner aux fûts un tel supplément de puissance.

Un peintre est vieux lorsqu'il ne fait plus que des rétrospectives.

Hier, le village autour de l'église. Aujourd'hui, la ville autour de quoi ? De l'Hôtel de ville ? Du Palais de Justice ? De la compagnie d'assurances ? Du Palais des Sports ? Ou du magasin à grandes surfaces ?

Le meilleur moyen de faire perdre à l'art ses vertus transcendantes, son pouvoir magique lié à la pratique de la méditation, à la libération des forces fondamentales, c'est de le faire descendre dans la rue, avec tout ce que cela implique d'éclaircissements, de mises à portée toujours réductrices et amoin

drissantes.

LIBERTÉ	NUAGE	ÂME
	CŒUR	
MORT	BEAUTÉ	
	AMOUR	

Le pouvoir incantatoire de certains mots est tel qu'il provoque une rapide et violente exaltation poétique capable d'éveiller, sans autre appui, les vibrations les plus secrètes du cœur et de l'âme.

L'art traduit la situation de la société qui l'engendre. Seul l'art académique fait exception puisqu'il n'est pas une attitude franche ni une réaction vraie face à la vie quotidienne, mais une façon de répondre qui, pour esthétique qu'elle puisse être, n'en est pas moins un mensonge.

Le réalisme socialiste est une sottise, et son appellation une tromperie, car il n'est ni réaliste, ni socialiste.

La liberté totale, inconditionnelle, telle est l'exigence essentielle de l'exercice de l'art. Toute restriction, qu'elle soit de nature politique, morale, philosophique ou esthétique, non seulement détourne l'art de ce qui en fait le prix, l'appauvrit, l'anémie, mais encore l'asphyxie, le coupe de ses racines, transforme l'artiste en fonctionnaire, la poésie en bureaucratie, le message en communiqué.

Chaque année, le printemps est plus doux, et les fleurs plus jolies.

Le repos n'est qu'un temps mort entre deux actions. La vie est action. L'absence d'action n'est pas jouissance, mais mort.

On n'est vieux que lorsqu'on se rend compte. Avec les jeunes idées comme avec les jeunes femmes : la bienveil

lance, l'accueil. Quand on ne peut pas les épouser, on les adopte.

Choisir ou n'être rien. Telle est l'alternative.

Ne pas vivre selon la mode, mais selon un mode de vivre.

Toute nourriture écœure l'homme rassasié. En toute chose, le bien précieux, c'est l'appétit.

Beaucoup de jeunes révolutionnaires (ou soi-disant tels), sont prêts à tout faire, pourvu que ce soit défendu.

Entre contrainte et solitude, on a le choix. Mais la solitude est aussi une contrainte...

Oh rêves ! Pour l'homme âgé, quel refuge !

La rigueur qui résulte de la méditation, de la connaissance et de la clarté n'exclut ni l'émotion, ni les sentiments.

Le tableau : entité qui se constitue à partir de valeurs picturales.

En art, attendre l'inattendu, l'imprévisible qui est la marque du génie.

Vive le coup de folie qui abolit les barrières et ouvre une voie nouvelle à la vie.

Un art vrai s'enracine dans la profondeur de ce qui fait la vie de l'esprit ou du cœur de son créateur. De là, le mystère de son jaillissement et l'inopérance de toutes les contraintes.

Drame de jeunesse : vouloir être à la fois le piano, le pianiste et le danseur.

Un seul autel : celui du culte des choses primordiales où l'on célèbre les rites du dépouillement qui sont ceux de la libération de l'esprit.

Les stigmates d'une jeunesse humiliée ne s'effacent jamais.

Seule l'ascèse dispense une joie sans arrière-goût de cendre.

Tolérance : il faut accepter les chenilles si l'on veut des papillons. La laideur comme la sottise a ses poncifs.

Il existe une poésie qui naît de la règle et de la méthode, comme il en est une qui doit tout à l'arbitraire ou à la fantaisie. Et le champ d'exploration de l'une est aussi vaste que celui de l'autre, comme pareilles sont leurs trouvailles et leurs révélations. Ici, comme ailleurs, la baguette n'est qu'un moyen, c'est le sourcier qui importe.

La passion n'exclut pas la rigueur.

Toute fermeté de conviction doit naître d'un esprit ouvert nourri d'une vaste information.

Dans toute œuvre, une part de concessions involontaires.

#### MON CHIEN EST MORT

Aujourd'hui, j'ai ma gueule de misère : Filou est mort ce matin. Je ne savais pas combien il faisait partie de moi-même. Filou était le seul être vivant qui partageait ma maison. Définitivement, j'y suis seul avec mes souvenirs. J'ai porté le corps de Filou à Veeweyde où un employé l'a enregistré. Puis, il a dit à son collègue : « un cadavre » et se tournant vers moi : « cinquante francs ». Ainsi se terminait un roman d'amour qui a duré 15 ans, avec tous les petits drames que cela comporte, les disputes, les fâcheries, les réconciliations. Une histoire à trois d'abord (ma femme l'adorait), puis à deux. C'était *mon* chien, j'étais *son* maître. Pauvre vieux compagnon. Tu me laisses une blessure de plus à l'âme. Une blessure qui, elle non plus, ne se refermera jamais.

Mon ami Alessandro me disait autrefois qu'il ne connaissait rien de plus triste qu'un vieil homme se promenant accompagné d'un vieux chien.

Il y a pire : un vieil homme sans vieux chien !

Est-il significatif qu'en français, pour qualifier quelque chose que l'on aime beaucoup et quelque chose qui coûte beaucoup d'argent, on emploie le même mot : cher. Une personne chère, une marchandise chère !

L'amateur de poissons n'est pas nécessairement le meilleur pêcheur ; et inversement, le meilleur pêcheur n'est pas nécessairement un vrai amateur de poissons.

Il en est ainsi de beaucoup de choses.

#### CONVIVIALITÉ

Tout à l'heure, deux dames se croisent. Chacune tient en laisse un petit chien : l'un noir, l'autre roux. S'étant à peine aperçus, les chiens se précipitent l'un vers l'autre, jappant, aboyant, agitant la queue. Les deux dames arrivent à hauteur l'une de l'autre. Elles regardent droit devant elles. Elles s'ignorent. Pas un salut, pas un cillement. Qui ose encore parler d'urbanité et se plaindre de solitude ?

J'ai assisté hier à un spectacle navrant. Un jeune couple accompagné d'un enfant de 7 à 8 ans faisait ses acquisitions dans un magasin à rayons multiples. La mère et le père remplissaient leurs paniers et je remarquais tout particulièrement : vins, alcools, cigarettes. Le petit garçon explorait le rayon des livres. Arrivés à la caisse, l'enfant se précipita vers ses parents avec sa trouvaille : un livre d'images, et demanda de l'ajouter à leurs achats. Refus net. Penaud, sans un mot mais avec cette tristesse des chiens battus, habitués à l'être, l'enfant alla remettre le livre convoité dans le rayon où il l'avait découvert.

Lu sur un panneau publicitaire pour une agence de voyages :

« N'en rêvez plus... partez. »

Ne vaudrait-il pas mieux :

« Ne partez pas, rêvez ! »

Seule la simplicité résiste à l'usure du temps, de la mode, des courants.

Les idées fortes n'ont pas besoin de longs développements.

Même aux artistes – ou mieux : surtout aux artistes – il faudrait une année sabbatique obligatoire.

Dans chaque amour : de l'extase et de la douleur.

Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ?

Piège : le vide se masque de mots.

L'authenticité : la qualité qui sauve tout.

Un des crimes majeurs : l'ignoble désir de possession.

Ce n'est ni le point de départ, ni le lieu d'arrivée qui comptent, c'est le parcours qui mérite toute l'attention.

Échapper à la constante et vigilante surveillance des autres pour y gagner un peu plus de liberté.

Toute explication justificative est superflue. Une œuvre se justifie par sa seule présence. Le silence attentif est la seule attitude qui convienne.

Le fait qu'un artiste ait soumis son œuvre à des règles strictes, précises qui sont pour lui les conditions absolues de sa création, ne signifie pas que le spectateur soit lui-même enfermé dans les mêmes règles de lecture. L'œuvre accomplie doit être suffisamment riche pour livrer diverses interprétations. Elle doit être considérée comme le support matériel de l'opération magique et toujours renouvelable qui parle à l'esprit du spectateur, qui suscite une certaine émotion, certaines vibrations, qui l'atteignent au plus profond de l'âme.

L'hérésie aussi a ses mérites. En art, elle est parfois nécessaire, et souvent particulièrement féconde.

Personne – vous m'entendez : personne – n'a le droit de parler de liberté si, au moins une fois dans sa vie, il ne l'a perdue et retrouvée.

Ce matin, j'ai vu, vraiment vu ce qu'est l'espoir. Une vieille femme qui fouillait les poubelles avait trouvé sur l'une d'elles un sac à main tout dépenaillé. Elle s'en était saisie et, nerveusement, en faisant jouer les fermetures, elle en explorait les poches qui naturellement étaient vides. Tout l'espoir, avec ce qu'il peut avoir d'insensé, de contraire à toute raison, se lisait comme il est rare de pouvoir le faire, dans les gestes et le regard de cette pauvre clocharde.

Les choses ne sont jamais ce qu'elles sont, mais bien ce qu'on les imagine, ou encore, comment on nous contraint à les voir.

Est-ce son rêve que le peintre projette sur sa toile, ou est-ce son tableau qui donne forme à son rêve ?

En art, tout procès est à révision ; aucun jugement n'est sans appel.

La photographie est une autre forme de mensonge : elle fixe un instant passager d'une chose qui par essence est changeante, qui se répète ou se contredit et ne se définit que par addition et synthèse. Opération mentale qui n'est à la portée d'aucune mécanique et qu'aucune pellicule ne peut enregistrer.

Les esprits faibles en reviennent toujours au néo-conservatisme.

La profondeur plus que l'abondance.

Il est beaucoup de personnes pour qui la raison de l'imbécile est toujours la meilleure.

Je suis allé au « Vieux Marché » et si j'en crois mes yeux, la fascination de l'objet idiot et laid est de la plus grande puissance.

Tout voir, tout connaître, puis retrouver le chemin du village.

Un des buts essentiels des arts consiste à créer de nouveaux rapports poétiques entre l'homme et son environnement, entre la pensée et les faits, entre l'absolu et le quotidien.

Pour tous ceux qui n'ont pas perdu leur faculté d'attention, il est clair que nous vivons dans une géométrie permanente : droites, plans, volumes, rues, boulevards, chemins de fer, rives du canal, portes, fenêtres, corridors, terrains de sports, chaque objet que l'on touche du regard. Tout est bâti selon des normes géométriques, une abstraction constante dont l'esprit ne peut se passer.

Poussé à l'extrême, le dépouillement, que ce soit en peinture ou en poésie, pourrait aller jusqu'au cri. Un cri suffit à bien des expressions. Encore faudrait-il lui donner le style qui lui convient et en faire une œuvre d'art.

Départ sans désir, arrivée sans plaisir.

La beauté crée un pouvoir et s'arroge des droits. Si on ne peut les définir, on en voit les effets : Hélène de Troie, Cléopâtre, Phryné, Antinoüs et tant d'autres.

Je connais des artistes qui se croient « artistes maudits » lorsqu'ils restent quinze jours sans client.

Méfie-toi des trop belles certitudes.

Admirer n'est pas nécessairement aimer. Mais aimer, est-ce nécessairement admirer ?

L'artiste propose ; chacun tranche. C'est le regard du spectateur qui de l'œuvre a fait un chef-d'œuvre ou une œuvre insignifiante.

Il faut beaucoup de temps, beaucoup d'efforts pour être simple. La vraie simplicité, qu'il ne faut pas confondre avec l'indigence, est souvent le point d'arrivée d'une longue expédition pendant laquelle il a fallu franchir des étapes de complications, d'excès, d'abus pour enfin admettre que la simplicité est un élément d'éternité qui ne s'altère pas. La beauté du galet longuement roulé par les eaux.

Une belle œuvre, pour quoi faire ? Pour un temps d'arrêt, de réflexion, de communion.

« Un vrai artiste n'a qu'une passion : son art. » Mais de quoi se nourrit son art si ce n'est de tout ce qui fait l'essence même de sa vie : son environnement, sa santé, ses aventures, ses affections, ses joies, ses malheurs, l'événement quotidien, etc. ?

Au-dessus des nuages, le ciel est bleu.

## *Mon voyage d'Athènes. Chronique dérisoire*<sup>19</sup>

Mai, 1983

À mon âge, je n'ai jamais vu la Grèce. Je pars pour Athènes avec le désir de retrouver dans les œuvres antiques, la partie fertilisante que, pour moi, elles pourraient encore receler. Un choc ? Une émotion ? Une particularité oubliée ?

À bien y réfléchir : Partir, non pour voir mais pour se trouver.

Quantité de touristes vont à l'Acropole comme on va à Lourdes : un pèlerinage culturel. Culte qui ne tolère aucune négligence.

Les pèlerinages culturels sont à la culture, ce que Lourdes est à la théologie.

N'appartenant à aucun groupe, sans guide, sans appareil-photos, sans T-shirt illustré, je me sens l'hérétique parmi les fidèles.

Sur la Voie Sacrée, je suis deux couples de Français. Arrivés au terme de leur pèlerinage, ils s'immobilisent en rang d'oignons, et muets regardent les colonnes du Parthénon. Après un temps de silence (comme on respecte une minute de silence à la mémoire d'un défunt), l'un d'eux qui paraît l'initiateur du groupe, se tourne vers ses compagnons et d'une voix décidée :

– « Maintenant, ça y est : on a vu ». Un temps, puis : « Vivement un film porno ! »

---

<sup>19</sup> Bruxelles, La Petite Pierre, 1988.

Sur l'Acropole, une mère de famille lit d'une voix pointue, le texte de son guide touristique. Son mari et ses deux filles écoutent, visiblement ennuyés. Mais elle, imperturbable, sûre de l'importance de sa mission éducatrice, continue.

À Athènes, que ce soit dans les musées ou à l'Acropole, impossible de regarder une œuvre, sans entendre les commentaires des guides de voyages.

Rien n'est plus sûr qu'un pédagogue pour tuer une œuvre d'art par ses discours explicatifs.

Que Phidias était beau, il y a 2000 ans ?

Le Parthénon est une forme parfaite de la beauté. Mais la Beauté emprunte beaucoup de formes très différentes les unes des autres : l'avion qui m'a amené à Athènes, lui aussi était beau.

Après m'être gorgé des merveilles de l'Acropole, je retournerai à Tournus.

Dans les rues d'Athènes, j'ai rencontré Athéna. Il y avait longtemps que je la cherchais. Port altier, superbe profil, la poitrine triomphante, la démarche fière et dansante. Je me suis approché avec le respect et la distance que l'on doit à la beauté.

Enfin, j'ai entendu sa voix qui était mélodieuse : elle parlait flamand, et comme moi, elle venait du nord. J'aurais pu la rencontrer à Oostduinkerke ou à Amsterdam.

À Athènes, l'architecture est d'une pauvreté accablante. Quand on veut donner un certain appareil aux édifices publics, on applique à l'entrée principale, une ordonnance de temple grec : colonnes, chapiteaux, frontons !

La circulation à Athènes :

Lorsque le signal est rouge, les Athéniens se précipitent entre les voitures en mouvement, sautillent entre les unes et les autres jusqu'à ce qu'ils parviennent au trottoir opposé. Est-il vert, les motos traversent la bande réservée aux piétons, au risque de renverser les malheureux – des étrangers généralement – qui, naïfs, ont cru que le moment de traverser était arrivé.

Partout on parle anglais : hommage aux touristes américains qui font la pluie et le beau temps. Les Français, soumis, s'efforcent avec l'accent Maurice Chevalier, de sortir les quelques mots d'anglais qu'ils connaissent. Je refuse d'entrer dans le jeu : je parle français et je l'affirme.

Au restaurant : un petit chat roux et maigre accepte la viande que je lui tends. Puis, vite, disparaît comme pour cacher sa mauvaise conduite.

Aujourd'hui, au marché, j'ai acheté des cerises. Ce sont les premières que je mange cette année. Émotion qui dépasse de loin le spectacle sons et lumières.

J'assiste à un grand mariage orthodoxe. Nombreux prêtres. Le plus gros semble le plus élevé en grade. Va-et-vient des prêtres. Des poignées de mains, des embrassades, des félicitations aux jeunes mariés. Dragées blanches disposées en bouquets pour les invités. La mariée, tout en blanc, avec une longue traîne soutenue par de jeunes enfants très à l'aise dans leurs vêtements de circonstance, sourit aux anges. Seul, le marié paraît soucieux.

Sur la terrasse de l'hôtel, une jeune fille, presque nue, se bronze au soleil. Parfaitement chaste.

Au même endroit, deux femmes d'un certain âge retroussent leurs jupes pour se faire brunir les cuisses. Parfaitement obscènes.

Les touristes cachent la Grèce comme la rouille cache le métal.

En art, la Grèce n'est pas un exemple mais une voie. Ce qu'elle a puisé dans ses croyances, dans l'essentiel de sa vie quotidienne, nous devons le trouver dans notre époque, dans ce qu'elle a de plus spécifique : la télévision, les ordinateurs, les engins interstellaires, toute sa nouvelle science, et peut-être aussi dans la nouvelle morale, la nouvelle mentalité qu'elle a créée en nous.

Dernières nouvelles :

Zeus dirige une agence de voyage ; Hermès est chef de bureau à la Banque de Grèce ; Athéna guide les touristes au Parthéon.

Qu'attendre d'un voyage – fusse celui d'Athènes – ? Un peu de connaissances, un peu de réflexions, et surtout, ce que l'on espère inconsciemment : L'INATTENDU.

## *GH...*<sup>20</sup>

La peinture abstraite ne s'explique pas avec des mots. Parfois cependant, les mots alertent la sensibilité et déclenchent les processus de compréhension.

La beauté ne se fige jamais. Toujours renouvelée, toujours nouvelle elle donne aux esprits distraits l'impression d'une constante immobilité.

Le chemin n'est pas toujours indiqué ; les relations ne sont pas nécessairement ni évidentes, ni visibles. Il y a pourtant entre le réel et l'abstrait des rapports étroits qui ne se produisent que dans l'éblouissement des profondeurs de la pensée ou de la connaissance.

Changer pour ne pas s'enliser. La création a besoin d'ivresses nouvelles : l'enthousiasme ne se maintient que dans des perspectives inédites avec des objectifs réinventés.

Tout art absolument neuf commence dans les catacombes. Ce n'est que plus tard qu'il sortira à l'air libre et qu'il aura droit à ses basiliques, à ses cathédrales.

Dans leur fraîcheur et prises isolément, qu'elles sont belles les couleurs !

Avoir une peur bleue / Il a vu rouge / avoir l'humeur noire / rire jaune / voir la vie en rose / faire grise mine / tenir des propos verts

Il est étonnant de constater combien dans le langage courant la symbolique des couleurs s'est imposée. Symbolique spontanée, non codifiée, mais combien parlante et efficace.

Mettre deux couleurs en relation : tout le peintre est déjà là.

La couleur a changé de fonction mais reste l'élément majeur de la peinture. Hier, elle contribuait souverainement au rendu de la réalité apparente ; aujourd'hui, elle participe activement à la concrétisation d'une émotion originale.

---

<sup>20</sup> Bruxelles, Chez l'auteur, 1988. Ouvrage réalisé par l'atelier de sérigraphie Heads & Legs et mis en page par l'artiste. Tiré en cent exemplaires numérotés de 1 à 100 et signés par l'auteur.

Nous ne sommes pas égaux en face de l'œuvre d'art. Chacun y puise selon ses moyens : sensibilité, connaissances, expériences.

De là l'énorme variété des goûts et les changements qui peuvent s'opérer au cours des ans chez le même individu.

Dans la sophistication généralisée dans laquelle nous vivons, il est essentiel – et de toute urgence – de revenir en peinture aux éléments les plus simples et les plus accessibles : harmonie des couleurs, des formes, des lignes, équilibre de la composition, en somme tout le langage classique que le fatras des théories de plus en plus fumeuses, d'apports prétendument philosophiques ont brouillé, déformé, anéanti.

Ne ferme jamais la porte par laquelle tu es entré. Peut-être un jour désireras-tu sortir et seras-tu heureux de la trouver ouverte.

Je me méfie des fronts trop lisses, des affirmations trop assurées, des artistes sans angoisse.

Fais ce qui te fait plaisir, tout n'est qu'illusion, vanité, mensonge. Pour vivre – uniquement pour vivre – tu feras déjà tant de choses qui pèsent, ennuyent, te font souffrir.

## *Bleumort*<sup>21</sup>

Un soupçon bleu tracé

sur le bleu du ciel.

Paysage avec oiseau ?

paysage sans visage

paysage enterré vivant

paysage mort

paysage bleu mort.

---

<sup>21</sup> Daté de février 1992 in G. Hons, L. Wuidar, *Bleu La-Haut : Hommage à J. Delahaut (1911-1992)*, Soumagne, Tétràs Lyre, 1995.

# Études

## « Les débuts de l'art abstrait : Gleizes et Kupka »<sup>22</sup>

Les quatre lettres que nous publions ici appartiennent aux archives de « Het Overzicht » dont Monsieur De Vree d'Anvers est l'actuel dépositaire. Elles datent de 1922 et elles ont été adressées à Jozef Peeters peu après le deuxième Congrès d'Art Moderne d'Anvers, au moment où il a accepté de collaborer avec Michel Seuphor à la rédaction de la revue. Nous ne possédons pas la copie des réponses qui leur ont été faites ; cependant tels qu'ils se trouvent, ces documents présentent un réel intérêt pour ceux qui s'interrogent sur les débuts de l'art abstrait.

Trois de ces missives sont de la main d'Albert Gleizes et la dernière émane de Frank Kupka. Nous les avons réunies parce que la lettre de Kupka fait entendre une protestation dirigée selon toute vraisemblance contre Gleizes qu'il ne cite pas mais qu'il désigne indirectement et à qui il reproche d'avoir accaparé des mérites qui lui revenaient. À l'histoire de la formation des théories, s'ajoute ainsi l'histoire des rivalités d'artistes qui luttent pour des questions d'antériorité.

Au moment où il entre en relation avec Peeters, Albert Gleizes qui est né en 1881, a 41 ans. Depuis longtemps il est connu comme peintre et comme théoricien. Son premier ouvrage « Du Cubisme » écrit en collaboration avec Jean Metzinger date de 1912. En 1920, il a publié un important essai intitulé « Du Cubisme et des moyens de le comprendre ». Entre ces deux dates, sa position esthétique fondamentale a peu varié. Il n'a pas cessé d'affirmer l'importance du cubisme qui pour lui, est un mouvement qui « tend vers la réalisation intégrale de la Peinture ». Allant à l'extrême de sa pensée, il a précisé « le cubisme, c'est la peinture même ». Qu'entendait-il par là ? Il s'agit surtout d'un art qui refuse de reproduire les « apparences superficielles » comme, par exemple, Courbet l'a fait autrefois, pour s'enfoncer dans une réalité plus profonde. Cézanne serait à ses yeux l'initiateur d'une pareille démarche : « Cézanne a été une flèche indicatrice ». Un tableau ne doit rien imiter, il ne doit être « le reflet d'aucun spectacle que l'on peut trouver dans les choses qui nous entourent mais il doit au contraire être arraché à l'espace naturel pour entrer dans un nouvel espace plastique ». Le peintre a le droit de changer les proportions, les couleurs au profit « d'une forme picturale et de l'espace qu'elle engendre ». Ne plus copier la réalité, mais la recréer et pour cela « recourir à des sensations tactiles et motrices de toutes nos facultés ». Soulignons cependant que pour Gleizes « la réminiscence des formes naturelles ne sauraient être absolument bannies du moins actuellement. On ne hausse pas d'emblée un art jusqu'à l'effusion pure ». Cette restriction à la création totale est à retenir. À plusieurs reprises d'ailleurs, il répète sa position vis-à-vis du sujet : ... « entre les impressionnistes et nous, il n'est qu'une différence d'intensité et nous ne voudrions point qu'il y eût davantage ». Voilà qui est clair. Il faut avec « goût » éviter un géométrisme qu'il ne peut supporter et une application trop radicale des théories cubistes. « La géométrie est une science, la peinture est un art. Le géomètre mesure, le peintre savoure ». « Nous rions franchement en pensant que maint novice expie peut-être sa compréhension trop littérale des propos d'un cubiste et sa foi dans la vérité absolue en juxtaposant péniblement les six faces d'un cube ou les deux oreilles d'un modèle qui se présente de profil. »

En homme de métier, Gleizes en arrive même à dicter des recettes techniques, et maintenant, après tant d'expériences, il est amusant de lui entendre dire : « La science du dessin consiste à instituer des rapports entre les droites et les courbes. Un tableau qui ne contiendrait que des droites ou que des courbes n'exprimerait pas l'existence. »

En somme, la position de Gleizes était jusque vers 1920-21, celle d'un cubiste convaincu, ne croyant pas en la possibilité d'une peinture non-figurative, entièrement dégagée des apparences et du sujet. Il craint les excès, les audaces trop grandes et pour les combattre, il fait appel au bon goût, ce sentiment mal déterminé qui permettrait à l'artiste de mesurer exactement la liberté qu'il peut prendre avec la tradition et la part de nouveauté qu'il lui est permis d'introduire tout en gardant à son œuvre son pouvoir de communication.

---

<sup>22</sup> In *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1954-1960, p. 109-116.

Nous allons voir comment, quelques années plus tard, il aura franchi une étape nouvelle et comment sa conception picturale aura évolué.

Pour cela revenons-en à la correspondance que nous publions.

La première lettre que Gleizes adresse à Peeters répond visiblement à une demande de collaboration pour « Het Overzicht ». Gleizes qui est de 14 ans l'aîné de Peeters, le félicite pour son action et le remercie d'avoir projeté une reproduction de l'une de ses œuvres en illustration de la conférence que Peeters fit au Congrès d'Art Moderne d'Anvers, au début de 1922. Tout laisse à supposer que Peeters lui a demandé de participer comme exposant à ses prochaines manifestations collectives, de là son acceptation de figurer « comme membre de votre groupe ».

Il lui promet aussi un article qu'il enverra un mois plus tard et qui, traduit par Peeters, sera reproduit dans le n° 14 de la revue de décembre 1922 (pp. 23-24) sous le titre de « Schilderkunst ». Ici nous voyons clairement l'acheminement de la pensée de Gleizes vers un art purement abstrait. Il ne s'agit plus d'inventer des signes nouveaux pour exprimer le spectacle du réel, mais bien de retrouver les lois qui permettent à l'artiste de créer une œuvre libre de toute référence aux choses existantes. « De schilderkunst zal eene stevige basis vinden in de rekenkunde, de meetkunde en de natuurwetenschap der kleuren, maar steeds onder voorwaarde dat men deze wetenschappen zal gebruiken als steun voor zuivere plastische gegevens. »

Il y reviendra d'ailleurs dans la troisième lettre qui nous paraît la plus importante. Elle n'est pas datée mais le contexte indique qu'elle a été écrite peu après les précédentes. Elle montre parfaitement que nos deux artistes étaient occupés, l'un et l'autre, par l'énoncé des règles qui pourraient régir la peinture nouvelle. Gleizes souligne leur point de départ commun : le refus de trouver une solution dans la déformation sentimentale qu'il considère comme un lamentable retour en arrière. Peeters a mis l'accent sur les schémas, et pour ceux qui connaissent les travaux préparatoires aux œuvres de cet artiste, il semblerait qu'il a fait état des tracés régulateurs basés sur les lois d'harmonie pythagoricienne dont il se servait fort souvent. Mais Gleizes qui a dégagé au cours de ses études les lois observées dans les œuvres du Moyen-Âge, voudrait aller plus loin encore et découvrir ce qu'il qualifie d'« ordre nouveau » et qui serait à l'art moderne ce que la perspective par exemple a été pour la renaissance. Il croit d'ailleurs qu'il y est parvenu en énonçant les principes de translation et de rotation. Ce sont ces idées qu'il développera et précisera peu après dans son ouvrage « La Peinture et ses lois » qu'il publia en 1923 dans la revue « La vie des Lettres et des Arts », (Paris, mars 1923) et qu'il réédita en 1924, avec un sous-titre éloquent : Ce qui devait sortir du cubisme. Parti de la constatation fondamentale que « Toute création plastique est conditionnée par le fait d'être un espace rythmé », il ajoutera que la surface plane ne révèle ses propriétés formelles que par le fait du peintre » et que « le tableau est la conséquence de l'espace rythmé d'une surface plane, cette surface plane étant la matière brute dont le peintre est l'animateur ». Et à l'aide d'exemples, il montre comment par des mouvements de translation des plans, il peut animer une surface et créer un espace, et comment par des rotations bien choisies, il peut mettre le tout en action et supprimer ainsi l'inertie de la surface initiale. Le tableau ainsi réalisé sera ce qu'il appelle « un tableau-objet ». Dans « La peinture et ses lois », Gleizes répète : « le tableau-objet ne sera plus

– une réduction ou une amplification des spectacles extérieurs, non plus qu'une énumération d'objets ou d'événements transportés d'un milieu où ils sont véritables dans un milieu où ils ne sont plus qu'apparences. Il sera un fait concret. Il aura son indépendance légitime comme toute création naturelle ou autre ; il ne saura d'autre échelle que la sienne n'éveillant plus l'idée de comparaison par ressemblance ». Gleizes en était arrivé à vouloir un art abstrait. Il le concevait comme aboutissement des recherches cubistes et il y voyait le prolongement des lois de la plastique appliquées dans les œuvres de ces artistes.

Était-il vraiment nécessaire de faire tout ce détour pour parvenir à ce résultat ? La longue route parcourue par Gleizes ne fut-elle pas franchie d'un seul bond par d'autres dont l'intuition plus forte remplaça le raisonnement ?

Ce sera, sous une autre forme l'affirmation contenue dans la lettre de Kupka. En effet, dès 1911 – au moment où Gleizes découvrait le cubisme –, Kupka passait à l'abstraction. Au Salon d'Automne de 1912, il

avait fait scandale en exposant des œuvres très dépouillées, peintes en à-plats et fondées sur la plasticité de plans affirmés dans leur nue simplicité. Bien avant l'énoncé des théories de Gleizes, il leur avait donné une application plastique. Et depuis lors bien d'autres s'étaient engagés dans les mêmes voies.

Faut-il rappeler les travaux de Mondrian, de Van Doesburg, de Malévitch ? L'énoncé des lois, comme toujours dans le domaine de la peinture, ne venait qu'après l'expérience picturale. Nous voyons d'ailleurs dans sa lettre que Kupka, plus artiste que doctrinaire, était déjà poussé vers d'autres possibilités plastiques qu'il énonce d'ailleurs très difficilement. En parlant de « champ trop inconnu d'organismes indépendants de la nature », il a cette imprécision de langage qui ouvre toutes grandes les portes de l'imagination. « L'esthétique, on l'a en soi ». Voilà comment il résume toutes ses doctrines : confiance absolue en ses facultés créatrices. Et pourtant, Kupka, peintre instinctif essaie malgré tout, en faveur de Peeters qu'il aimerait connaître, d'assigner un but à ses créations : « ...tous nos efforts doivent tendre vers une logique, vers un art justifiable en tout... »

Nous ne commenterons pas davantage ces écrits. Ils sont suffisamment significatifs, par le style et par leur contenu, du caractère et des préoccupations de ceux qui en sont les auteurs. Nous ne nous engagerons pas davantage dans la querelle que Kupka fait à Gleizes. Nous avons essayé de dire leurs mérites respectifs. On peut affirmer que ceux-ci ne s'opposent pas, ils se conjuguent. L'art abstrait n'a pas jailli d'une source unique. Bien des efforts ont été tentés qui concouraient au même but. Qu'il nous suffise de rendre à chacun les palmes qui lui reviennent : la publication de ces lettres n'a pas d'autre objectif.

## « Les premiers abstraits belges »<sup>23</sup>

L'*Opus 47-1923* de Victor Servranckx fut choisie l'année dernière pour figurer à l'Exposition Universelle de Bruxelles parmi les dix œuvres marquantes qui représentaient l'apport belge à l'art contemporain de la moitié de ce siècle (*Cinquante Ans d'Art Moderne*). Nous nous réjouissons fort que le Musée d'Art Moderne de Bruxelles ait récemment décidé l'acquisition d'un tableau aussi significatif. Son admission aux cimaises officielles nous permettra de poser une question qui intéresse tous ceux qui participent à la vie de nos musées : dans quelle mesure l'absence des premiers abstraits belges dans nos collections officielles est-elle encore justifiable ?

En effet, la peinture de Servranckx appartient à une tendance esthétique qui fut défendue en Belgique entre 1918 et 1930 : la « Plastique Pure ». Une première œuvre du même artiste, *L'amour de la machine*, 1923, avait déjà été admise au même musée dès 1954. Mais ces deux tableaux exceptés et ne rappelant d'ailleurs qu'un seul nom, aucune autre œuvre n'évoque dans nos musées ce mouvement pictural : ni à Liège, ni à Gand, ni à Anvers, ni à Verviers, ni à Tournai, rien ne ressuscite cette phase de notre histoire de la création plastique.

Cette lacune trouvait hier son explication dans l'engouement exclusif que suscita l'expressionnisme au moment même où l'abstraction s'installait chez nous. Est-il encore possible de ratifier ce comportement aujourd'hui ?

### *Un mouvement oublié*

Toute une fraction de notre histoire éclipsée, voilà certainement un jugement qui peut paraître étonnant et inique pour ceux qui y participèrent.

Comment l'expliquer ?

La peinture abstraite connut des fortunes diverses qui ne manquèrent pas de dérouter les meilleurs observateurs. S'il est vrai que tout de suite après la première guerre mondiale un véritable mouvement se développa dans le monde entier et compta en Russie comme aux États-Unis, en France comme en

---

<sup>23</sup> In *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, VIII, n° 1-4, 1959, p. 231-250.

Allemagne, en Pologne comme en Suède, des représentants importants : Russell, Kandinsky, Albers, Mondrian, Klee, Freundlich, Herbin, etc., il ne l'est pas moins que vers 1930 cette école fut battue en brèche et qu'en beaucoup d'endroits elle subit un sérieux fléchissement. Quelques adeptes convaincus et irréductibles mis à part, artistes et amateurs purent croire que la tentative d'élaborer un nouveau langage à partir d'éléments non-figuratifs resterait sans lendemain. Herbin lui-même pourtant si ferme dans ses convictions revint pour un temps, assez bref, il est vrai, à une peinture apparentée au cubisme ; Fernand Léger s'écarta pour toujours des formes géométriques ; Macdonald-Wright reprit le métier et le vocabulaire traditionnels, pour ne nouer que plus tard avec les compositions abstraites.

En Belgique, le retrait fut fort net. Il y eut pour cela diverses raisons, dont l'offensive victorieuse de l'expressionnisme, que nous avons déjà mentionnée, n'est pas des moindres. Toujours est-il que la plupart des membres de la « Plastique Pure » se détournèrent de leurs recherches et que certains mêmes, découragés, cherchèrent dans d'autres domaines une activité n'ayant que des rapports lointains avec l'art. Astreint aux soins continus que réclamait la santé de sa femme, Jozef Peeters abandonna les pinceaux, et hormis quelques exercices de virtuosité exécutés sur commande, il ne se remit à peindre que vers 1950 ! Pierre Flouquet traversa une crise de mysticisme et, avant de quitter définitivement le chevalet pour l'écritoire, il traça des œuvres d'inspiration religieuse ; Karel Maes devint ensemblier et créateur d'ameublement ; Bagniet fit de même ; Marthe Donas s'effaça pour longtemps de la scène artistique ; De Boeck et De Troyer évoluèrent vers l'expressionnisme ; Servranckx connut une période surréaliste. Il serait fastidieux de les citer tous et de dire comment ils s'éloignèrent de l'abstraction. À notre connaissance, pas un ne résista aux sollicitations extérieures.

Il fallut attendre 1946, et tout particulièrement la création des « Réalités Nouvelles » à Paris, ce regroupement international des artistes abstraits dont on ne dira jamais assez l'influence décisive, pour que sous l'impulsion du peintre Auguste Herbin, de l'amateur Frédo Sidès, des critiques d'art Léon Degand, Michel Seuphor, Roger V. Gindertael, le mouvement non-figuratif s'installât à nouveau et obtint d'emblée le succès que l'on sait. Victoire si décisive et si complète que bientôt Charles Estienne put crier à l'académisme et montrer du doigt cette hydre à sept têtes qu'il faut revaincre chaque jour lorsqu'une esthétique règne sans partage.

Nul doute que cette nouvelle situation n'ait profondément transformé notre optique et modifié notre jugement esthétique. Si hier encore, il était permis de se méprendre sur la valeur des recherches des premiers abstraits, aujourd'hui il n'est plus possible de passer sous silence l'importance de leur rôle.

En 1935, dans sa volumineuse étude « L'Art en Belgique », Paul Fierens, pourtant toujours bien informé et souvent perspicace, consacrait deux phrases négligentes aux premiers abstraits belges et ne citait que les seuls noms de Servranckx et de Flouquet.

« L'abstraction, écrivait-il, a peu tenté les peintres belges. Autour de Pierre-Louis Flouquet, animateur de "Sept Arts" et du "Journal des Poètes", se réunirent cependant quelques épigones de Fernand Léger, dont Victor Servranckx se montra le moins formaliste et le plus ingénieux ». Cette opinion si sommaire et qui nous paraît si peu conforme à la réalité, ne soulevait à l'époque aucune protestation. Qui oserait encore traiter aussi légèrement ces précurseurs ? À l'étranger on a réservé à leurs compagnons la place d'honneur dans les musées d'art contemporain et l'on se penche avec curiosité sur l'histoire de leurs découvertes picturales. Serons-nous les derniers à tirer d'un long oubli le nom de ces artistes et celui de ceux qui les ont soutenus ?

#### *Deux revues*

Si, très vite, critiques et amateurs se désintéressèrent de leurs œuvres, les tenants de la « Plastique Pure » connurent durant leur période d'activité une faveur singulière : ils furent défendus en Belgique par deux périodiques : « Sept Arts » et « Het Overzicht ».

Que furent ces publications ?

« Sept Arts » avait été créé à Bruxelles, en septembre 1922, par le poète Pierre Bourgeois, dont quelques articles pénétrants avaient déjà été remarqués, aidé par son frère Victor, alors jeune architecte d'avant-garde ; par le compositeur et musicien Georges Monnier et par les peintres Pierre Flouquet et Karel Maes, très engagés dans les formules de l'abstraction. Les cinq fondateurs, publiant leurs écrits anonymement, avaient décidé d'en prendre collectivement la responsabilité, si bien que dans ce journal où furent abordés aussi musique, littérature, architecture, cinéma, il n'est pas toujours possible de déceler la trace personnelle des auteurs. Si le programme et les principes publiés dans le premier numéro de « Sept Arts » n'affirment pas clairement leur choix délibéré du côté de l'abstraction plastique, certains accents de la déclaration préliminaire révèlent pourtant leur évidente sympathie. C'est ainsi que débute le paragraphe consacré à la peinture : « Il nous serait aisé d'établir dans la série de nos études critiques que les peintres les plus osés des dernières générations sont ceux qui tiennent le mieux compte des nécessités éternelles de la Plastique. Eux seuls accordent les besoins de la civilisation moderne et l'esprit victorieux qui a guidé nos grands peintres de toutes les époques vers l'Absolu artistique. On ne peut être éternel qu'à la condition d'être actuel. Or actualité suppose précision, discipline, volonté de construction ». Clamer sa foi dans les vertus de la plastique constructive, dans un pays et au moment où l'expressionnisme triomphait, n'était-ce pas indiquer sans ambiguïté la voie où l'on comptait s'engager ? Et, en effet, nous voyons tout de suite apparaître des linos – cette ressource providentielle des éditeurs pauvres – signés Flouquet, Maes, Servranckx, Peeters, etc. Parallèlement « Sept Arts » publie des critiques d'expositions, des articles provocants qui, à partir du point de vue de l'abstraction, s'attaquent avec vigueur à l'art conformiste, officiel ou académique. Quelle ardeur dans la polémique, quelle audace dans les propositions, quelle assurance dans les convictions ! « Sept Arts » fut un journal de combat, intransigeant et revendicatif. Avec la même faveur, il se maintint jusqu'en septembre 1928 dans le même esprit, pour se transformer alors en un quotidien, « L'Aurore », qui disparut presque aussitôt.

Dès 1921, « Het Overzicht » avait été fondé à Anvers par Fernand Berckelaers, maintenant mondialement connu pour ses études sur l'art abstrait sous le pseudonyme de Michel Seuphor, et par Georges Pynenburg. Ce dernier s'effaça rapidement et, en 1922, Jozef Peeters le remplaça. Partisan d'une politique d'internationalisation de l'art, Peeters fait appel à des collaborateurs étrangers et il publie des dessins de ses amis Willink, Robert et Sonia Delaunay, Léger, Russolo, Huszar, Moholy-Nagy, etc., et des articles de Gleizes, Prampolini, Paul Dermée, etc. Pendant trois ans, cette revue prit la défense de l'abstraction pure, et propagea les théories les plus avancées. Michel Seuphor quitta Anvers en 1925. S'il était le directeur, il était aussi le trésorier de l'entreprise. Après son départ, Jozef Peeters diminua le format de sa publication et, sous le titre de « Driehoek », continua une revue qui fut comme le dernier soubresaut de « Het Overzicht ».

Il n'est pas possible de parler de la « Plastique Pure » en Belgique sans mentionner « Sept Arts » et « Het Overzicht ». Ces deux journaux furent intimement liés à la vie de ce mouvement. S'ils jouèrent, dans l'avant-garde belge en général, un rôle non négligeable, celui qu'ils assumèrent dans l'élaboration de la peinture abstraite fut primordial. Non seulement, ils apportaient aux artistes un appui moral, mais encore en accueillant des textes et des reproductions d'œuvres d'artistes étrangers, ils tissaient un réseau de relations internationales et créaient dans un climat favorable une sorte de patrie artificielle où ils étaient entendus. Au vrai, ces revues constituaient si bien l'armature réelle du mouvement que celui-ci se désagrégea lorsqu'elles disparurent.

### *Les premières œuvres*

Par quelles voies les créateurs belges sont-ils venus à l'abstraction pure ? Il est certainement fort difficile de déceler les sources littéraires et les œuvres plastiques qui ont pu influencer ces jeunes artistes, à peine sortis de l'académie. Mais cependant, en examinant leurs premiers travaux, en écoutant les témoignages, il est possible d'approcher de la vérité, car si les points de départ sont multiples, les chemins d'accès se rejoignent fréquemment.

Ainsi nous avons pu voir dans l'atelier de Peeters des études réalisées vers les années 1916-1917 en vue de compositions plus importantes, qui stylisaient, à la manière des orphistes, le vent, la mer en une série de spirales si éloignées de toute représentation réaliste qu'on les eût confondues avec des tableaux abstraits. Cette allure non-figurative qui postulait une grande liberté vis-à-vis du sujet, nous l'avons retrouvée dans d'autres toiles relevant plus directement du futurisme. Chez Vantongerloo qui travaille aux Pays-Bas et

collabora à la revue « De Stijl », l'influence est fort nette. Il a accepté la leçon de Mondrian : partant de la nature et continuant à s'inspirer d'elle, il s'éloigne progressivement de l'apparence jusqu'à traduire son émotion par des volumes géométriques. Servranckx, alors dessinateur de papiers peints aux usines Peters-Lacroix, eut la révélation des possibilités expressives de la couleur par le spectacle du brassage des coulées se mariant dans les cuves. Ce sont ces traînées se juxtaposant puis s'entremêlant qui seraient interprétées et transcendées dans ses premières aquarelles. C'est à un jeune poète nommé Vinternier qui, vers 1918, défendit au « Cercle d'Art » de Bruxelles les principes du cubisme, que Pierre Flouquet, de son propre aveu, dut sa première initiation. Prosper De Troyer est venu à la plastique pure en passant par le futurisme : il était en rapport avec Marinetti et s'en était fait le disciple. Il semblerait aussi qu'une conférence de Van Doesburg, l'ardent propagateur du « Stijl » à la « Maison des Revues » au Coudenberg, contribua fortement à une prise de conscience collective et à la constitution d'un groupe.

Sur la base de ces témoignages, confirmés par beaucoup d'autres, nous pouvons dire que les esprits furent préparés par les compositions ornementales « Modern Style » et symbolistes qui, en prônant la stylisation linéaire, aidèrent les jeunes artistes à s'éloigner de la figuration objective ; qu'ils subirent l'influence des théories (et non des œuvres) du cubisme, l'exemple des futuristes, et enfin la marque plus directe du mouvement « De Stijl ».

Quoique d'une importance fort minime, puisque d'autres artistes, comme Kandinsky, Delaunay, Malévitch, Mondrian, les avaient précédés, la question de savoir quel fut le premier abstrait belge, fut souvent débattue. Jusqu'à l'exposition des « Premiers abstraits belges » d'octobre dernier à la Hessenhuis d'Anvers, les avis se partageaient autour d'une polémique assez vive qui avait opposé les critiques Maurits Bilcke et feu Henri Kerels. Le premier appuyait les déclarations de Servranckx qui revendiquait la primauté en invoquant des œuvres présentées en 1917 dans une exposition de groupe à la Galerie Giroux. Henri Kerels ne trouvant aucune trace de cette manifestation, ni dans les journaux de l'époque, ni dans les archives de la Galerie Giroux, avait conclu à l'inexistence de cette prétendue exposition et affirmé que Vantongerloo, qui avait exécuté des sculptures parfaitement abstraites en 1917, était le premier à avoir franchi la ligne de la non-figuration totale. À défaut de preuve, le principal argument plaidant en faveur de la sincérité de Servranckx consiste dans le fait que déjà en 1924, dans un article paru dans « Sept Arts », il avait signalé sa présence à l'exposition contestée, et qu'en ce moment, rien ne semblait indiquer qu'il y eût avantage à se prévaloir de cette participation.

L'exposition à la « Hessenhuis » a fait rebondir le débat : le peintre Lacasse, méconnu en Belgique jusqu'à présent et réhabilité depuis peu par les critiques parisiens, montra à cette manifestation plusieurs toiles et gouaches datées de 1909 à 1912.

C'était un événement considérable, non seulement sur le plan national mais dans le cadre même de la création abstraite. Bien sûr, il s'agit plutôt d'œuvres intuitives que de créations conscientes puisque, en 1909, le peintre avait quinze ans ! Il est hors de question d'en faire l'égal d'un Kandinsky, par exemple, dont la démarche se caractérisait par une claire et patiente conquête, contrôlant par la raison les trouvailles d'une sensibilité en alerte, secondée d'ailleurs par une information très complète. Mais, même réduites à l'état d'épanchement instinctif, réalisées par jeu et pour le plaisir, les œuvres exposées par Lacasse, dont la technique préfigure parfois celle de Pollock, constituent des documents extraordinaires. Cette rencontre inattendue et stupéfiante a d'ailleurs fait croire à une supercherie. Il est évident que ces toiles devront être étudiées et publiées, et que toute la lumière devra être faite. Ce ne sera pas notre propos à cet endroit : il nous paraît cependant hors de doute que ce fut Lacasse qui, à Tournai, en 1919, traça la première œuvre abstraite en Belgique.

Cependant, nous n'incorporerons pas cet artiste dans le groupe national. Au moment où la « Plastique Pure » se manifeste chez nous, Lacasse, revenu à la figuration, est à Paris et ne joue aucun rôle dans l'aventure belge. Il en est de même pour les autres peintres abstraits nés dans notre pays. Henri Closon, Lempereur-Haut, Engel-Pak, qui, eux aussi, habitaient en France et avaient rompu tout contact avec leurs compatriotes.

*Les participants*

L'histoire de la « Plastique Pure » est brève et elle tient presque uniquement dans les œuvres. S'il fallait cependant avancer quelques dates pour fixer les idées en les rattachant aux faits les plus saillants, nous nous bornerions à citer 1920, date du rassemblement des artistes (Conférence de Van Doesburg) ; 1922, moment du plus grand enthousiasme avec la création de « Het Overzicht » et de « Sept Arts », et l'organisation du « Second Congrès d'Art Moderne » à Anvers qui, outre une exposition groupant des artistes étrangers importants et presque tous les adhérents belges, organisa des séances d'étude où furent abordés les problèmes propres à la musique, la littérature, le théâtre, l'architecture, etc.

Ne pouvant envisager de caractériser tous nos artistes abstraits, il nous paraît nécessaire de citer leurs noms. Les voici par ordre alphabétique : M.-L. Bagniet, Ferdinand Bilcke, Jan Cox, Félix De Boeck, Albert Daenen, Victor Delhez, P. De Troyer, Marthe Donas, Marc Eemans, Pierre Flouquet, J.-J. Gailliard, Paul Joostens, Jasinska, J. Kiemeneij, Jos Léonard, Karel Maes, Jozef Peeters, V. Servranckx, Ed. Van Dooren, G. Vantongerloo, Hubert Wolfs, Xhrouet.

Certains d'entre eux ne jouèrent qu'un rôle épisodique : Paul Joostens, très tôt orienté vers un art plus littéraire ; Wolfs, Xhrouet, Bagniet, Jasinska détournés vers d'autres activités ; Jean-Jacques Gailliard dont l'esprit agile et le talent à facettes ne pouvaient s'enfermer dans une orthodoxie aussi rigoureuse et à qui nous devons cependant quelques œuvres très belles ; Prosper De Troyer dont les toiles audacieuses et robustes nous font regretter la défection trop rapide ; Ferdinand Bilcke qui travailla dans l'ombre.

Par contre, dans l'état actuel de nos connaissances, d'autres figures prennent un relief plus accusé. Ainsi Jozef Peeters nous apparaît comme le Saint-Just de cette révolution. Dès 1920, il avait opté pour l'abstrait géométrique : formes simples, couleurs parfois violentes, aspect monumental. Sa prise de position avait été rapide, et elle ne connut pas de retour. À la suite d'une enquête menée par le journal « De Periscoop », il répète, le 1<sup>er</sup> octobre 1954, les mêmes théories catégoriques qu'il avait déjà formulées trente ans auparavant. « De begrippen : dat een lijn slechts de zijde van een vlak kan zijn ; dat de kleuren onderling de eigenschap hebben afstand te verwekken en diepte, waardoor de vlakken delen van vormen worden ; dat een geometraal vlak de eigenschap heeft de zenuwen te spannen, t.t.z. een aandoening verwekt ; dat het oog het tweedimensionaal schilderij driedimensionaal waarneemt – dit zijn zoveel opvattingen waaraan ik nog steeds offer ».

Très proche de Peeters, Karel Maes avait adopté une esthétique semblable, si bien que dans les dessins par exemple, il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient à l'un ou à l'autre. Les œuvres de Maes se caractérisent par une clarté de composition que soulignent de larges plans de couleurs posés avec le souci d'éviter l'accident et la touche. C'est aussi le sens du rythme et de l'agencement des masses, qui confère à ses travaux une sorte de grâce aristocratique.

La figure de Pierre Flouquet nous est bien connue : elle s'est définie non seulement par ses toiles, dont certaines sont remarquables, mais aussi par ses écrits. Nous pouvons encore relire, tout au long de ses chroniques de « Sept Arts », sa longue et fertile protestation contre les valeurs figées, les conceptions désuètes vidées de toute valeur expressive. Nous y retrouverons la mesure de son enthousiasme et la marque de son humeur agressive : « Je vous le crie, peintres, écrivait-il en 1926, ayons la joie de notre révolte. Le doute qui la fit naître fut vital et saint. Ayons l'orgueil ! L'orgueil de la révolte est provocateur de formes nouvelles, et nous mènera de monde en monde au travers des frontières de l'esprit ». Et plus loin : « Pas plus que la chair de créer, l'esprit, cette formidable usine de formes belles et pures, n'est las d'inventer. Comme la vie appelle et autorise la vie, l'esprit engendre l'esprit, la perfection suscite la perfection ». Tous ses articles sont marqués du sceau de la révolte réfléchie. Très souvent ses tableaux font encore des concessions à une figuration à peine dissimulée mais il n'en reste pas moins que l'équilibre de la composition, la hiérarchie bien établie des valeurs, l'élégance de la ligne et la rareté des accords mettent Flouquet au tout premier rang de nos plasticiens.

On s'est souvent plu à souligner le côté terrien de De Boeck. Partagé entre les exigences de son travail de fermier et les impératifs de sa vocation d'artiste, De Boeck a souvent réussi à concilier les deux : le spectacle d'une nature qu'il connaît particulièrement bien lui sert de point de départ pour ses meilleures œuvres. Sa participation à la « Plastique Pure » est révélatrice de ce même travail d'abstraction parfois automatique. Dans le groupe, il fait figure de paysagiste, non pas que ses toiles représentent l'un ou l'autre

coin de son pays natal, mais parce que même au sein de ses compositions les plus abstraites, on y trouve encore comme un écho étouffé de son âme champêtre.

Nous n'entreprendrons pas ici de définir la personnalité de Servranckx : elle est infiniment trop complexe. Passant de l'abstraction géométrique pure à l'abstraction lyrique, s'inspirant tantôt de la machine puis des courbes voluptueuses des nus féminins, Servranckx, dont l'esprit ne connaît pas le repos, n'a jamais consenti à se maintenir dans les limites d'un choix unique. Il nous manque toujours, malgré le succès qu'on lui fait, l'étude complète de son œuvre pour que nous puissions, sans trop de risque, cerner une personnalité si multiple. Mais nous ne pensons pas nous tromper en affirmant qu'il est une des figures de proue du mouvement belge et que nous lui devons quelques toiles de la plus haute qualité.

### *Caractères généraux*

Tant de figures originales risquent petit-être de faire perdre à la « Plastique Pure » l'aspect cohérent qu'elle avait réellement.

Aussi nous croyons nécessaire, avant de conclure, de dégager brièvement les traits propres à la caractériser. Sur le plan de la spéculation intellectuelle, nous constatons :

- 1) Sa volonté de traduire l'avènement de temps nouveaux. Pierre Flouquet écrivait : « En plastique comme en littérature, l'essentiel, c'est le moment humain ». À Anvers, au second Congrès d'Art Moderne, Peeters commence sa conférence par des considérations sur le monde moderne. Pierre Bourgeois fait des rapports constants entre l'art et la civilisation nouvelle.
- 2) Son désir de demander à un artiste moderne de vivre une vie moderne. L'art fait partie de la vie ; on ne peut créer une œuvre valable qu'en participant à la nouvelle condition humaine. Dans son manifeste, « Sept Arts » s'exprimait ainsi : « Pas plus qu'un élève d'académie, un élève cubiste n'est cubiste. Un principe n'est valable que vécu, c'est-à-dire mûri par toute l'activité sentimentale et mentale de celui qui le défend ». L'art ne peut être qu'une expression sincère de la vie d'un individu.

Dans le domaine des réalisations plastiques, ils estiment que les principes qui ont régi les œuvres depuis la Renaissance sont inaptes à traduire la nouvelle situation faite à l'homme et ils tentent d'en établir d'autres qui auraient le mérite d'être universellement valables : l'abstraction. Mais ici encore leur comportement est bien particulier :

- 1) Ils n'avaient pas établi des frontières strictes entre les œuvres figuratives et les œuvres abstraites. Parfois les unes servent de départ aux autres. Moins formalistes que ceux qui fermèrent la seconde vague de l'abstraction vers 1945, ils étaient à la fois plus ouverts et plus libres.
- 2) Ils acceptent indifféremment l'abstraction froide (Peeters, Maes), l'expression lyrique (Kiemeneij), la non-figuration (De Boeck), et souvent ils participent à plusieurs tendances (Servranckx, Flouquet).
- 3) Ils estiment que le rôle de l'artiste ne s'arrête pas à l'exécution de l'œuvre d'art. Ils rêvent d'incorporer l'art à la vie quotidienne par le truchement des métiers et de l'industrie. Peeters crée des caractères d'imprimerie, Maes fait des plans de meubles, Servranckx est dessinateur de papiers-peints, Flouquet préconise une collaboration anonyme avec l'architecture, Léonard s'occupe de pédagogie, etc...

D'autres études pourraient encore établir combien l'École belge se distingua de celles qui, au même moment, s'installèrent dans les autres pays. Bien des monographies restent à écrire qui nous aideraient à mieux en définir l'apport original : ces quelques notes ne suffisent pas à épuiser un sujet aussi vaste et aussi mal connu. Nous souhaitons qu'elles contribuent à réhabiliter un mouvement trop négligé.

Jusqu'à présent les historiens de l'art belge se sont surtout attachés à mettre en valeur, entre 1920 et 1930, la magnifique pléiade d'artistes expressionnistes qui, à leurs yeux, semblaient seuls dignes d'intérêt. Les autres tendances, dépossédées de leur contenu véritable qui les intégrait dans les courants essentiels des champs de perception, n'étaient citées qu'à titre indicatif et, de bonne foi, reléguées au second rang. Dans

l'exacte perspective de la création contemporaine, il n'est plus possible de réduire ainsi l'histoire de notre passé. L'art actuel a montré que les mérites des premiers abstraits furent grands : tournés vers l'avenir, ils ont contribué à forger, dans une recherche passionnée, les éléments d'une syntaxe nouvelle dont nous sommes les héritiers directs.

N'est-il pas urgent de rectifier le jugement porté hier sur eux et que tout contredit ? Ne doit-on pas regretter que l'amateur visitant nos collections puisse parcourir la Belgique entière sans se douter que nos artistes ont participé à un mouvement dont on mesure à présent l'importance ; qu'ils ont créé une série d'œuvres pouvant soutenir la comparaison, tant pour leur valeur intrinsèque que pour leur signification idéologique, avec celles de leurs contemporains des autres pays ?

Cette situation singulière nous amène à cette question : peut-on opérer la sélection des œuvres à exposer dans les musées sur la seule notion du « chef-d'œuvre » ? Compte tenu de la précarité du goût, de ses oscillations qui nous font accepter à certaines époques comme œuvres maîtresses des ouvrages que plus tard nous révoquerons comme secondaires, n'est-ce pas une position dangereuse et peu défendable ? Au siècle dernier, Hobbema était préféré à Rembrandt ; vers 1880, l'État belge paya 100.000 frs (40 millions de notre époque) la « Peste à Tournay » de Gallait ; Bouguereau connaissait une gloire que Manet n'obtint jamais ; et plus près de nous, Wolfs, ignoré en 1945, est en 1959 promu grand maître de l'abstraction lyrique. Il ne serait guère difficile de multiplier les exemples de cette modification continue de l'échelle des valeurs. Plutôt que de maintenir une ligne de conduite aussi peu sûre, ne serait-il pas préférable, dans une toute autre conception, de tenter de rendre l'aspect évolutif et multiple de l'histoire des formes en illustrant chacune de ses étapes par les œuvres les plus propres à l'incarner ? Un musée doit-il devenir uniquement le reflet des goûts esthétiques successifs du comité des acquisitions ou, sans pouvoir éliminer absolument l'élément subjectif du choix, ne doit-on plutôt, à travers les apports les plus significatifs, en faire le lieu de conservation des témoignages du passé, et ceci avec le plus grand souci de la fidélité historique ?

Certes, le problème ne se présente pas toujours en termes aussi aigus : la notion de « chef-d'œuvre » rencontre parfois celle de l'histoire ; et s'il n'est guère possible d'échapper à la tyrannie des préférences de son temps, il convient cependant de fonder clairement une doctrine dont il faudrait respecter les principes.

N'est-ce pas parce qu'ils furent négligés que nous avons à déplorer l'absence des artistes de la « Plastique Pure » à nos cimaises officielles et l'entrée tardive de Servranckx au Musée ?

## « Propos sur l'Art abstrait »<sup>24</sup>

Maintenant que les passions se sont un peu apaisées, il est plus facile de parler de l'art abstrait avec la sérénité nécessaire au travail d'analyse. Figuratif ou abstrait : vieille querelle qui a duré un demi-siècle avec des périodes d'extrême exaltation où l'affrontement a été si vif qu'un débat qui aurait dû se résorber dans l'exclusif domaine de l'esthétique, rejaillissait en des endroits qui semblaient lui être tout à fait étrangers. N'a-t-on pas vu en Union Soviétique des ministres s'opposer à la publication de manifestes concernant uniquement la recherche artistique (je pense au « Manifeste réaliste » de Gabo), empêcher des expositions d'art abstrait, chasser les partisans de la non-figuration des écoles et des Académies des Beaux-Arts, allant même jusqu'à détruire les œuvres.

Dans nos pays, nous n'avons jamais connu de pareils excès. Nous vivons actuellement une époque de pluralisme culturel accepté de tous – et dont l'Académie donne d'ailleurs une image, puisqu'elle réunit en son sein des artistes de différentes tendances. Cependant, à d'autres moments pas bien lointains, les artistes abstraits connurent aussi des situations difficiles. Certains officiels, qui ne voyaient dans leurs travaux que témoignages d'incapacité ou de mystification, tantôt refusaient l'achat de leurs œuvres pour les collections nationales, tantôt protestaient contre leur participation aux expositions organisées par l'État ; tantôt même

---

<sup>24</sup> In Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, 5<sup>e</sup> série, LX, 1978, n°10-11, p. 200-214.

s'opposaient à leur nomination en tant que professeurs de création artistique. Ces conflits hors-propos appartiennent, – espérons-le – désormais au passé. Le peintre Tapiès rappelait récemment le vieil adage ukrainien : « Quand le drapeau se déploie, toute l'intelligence passe par la trompette. » Au sujet de l'abstraction, il fut des moments où les drapeaux furent largement déployés.

L'intransigeance a d'ailleurs régné dans les deux camps.

Il fut une période où les fanatiques de l'abstraction ne voyaient plus d'autre issue à la création plastique que dans cette voie. Elle leur apparaissait comme le terme final de l'évolution des arts depuis un siècle. Forts de cette conviction, ils traquaient à travers les œuvres toutes traces de figuration comme autant de péchés mortels, comme autant d'offenses aux lois élémentaires de la nouvelle création. Depuis l'avènement du pop-art, de l'hyperréalisme et de combien d'autres fractions de la même esthétique ; depuis que pas mal d'artistes qui vers les années 55-60 auraient fait volontiers acte d'allégeance aux doctrines abstraites, se sont ralliés à d'autres professions de foi, il n'est plus possible de prendre cette attitude et d'écarter théoriquement les possibilités de renouvellement de la formule figurative. La figuration est encore de nos jours une des tentations majeures des arts plastiques.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas : il ne s'agit pas comme le croyaient tous les conservateurs de l'art académique, d'un retour à un classicisme du passé, ni à la permanence de ses recettes. La figuration telle qu'elle se pratique aujourd'hui est aussi distante de la figuration académique que de l'abstraction dont elle serait le contrepied. Il y a autant de distance entre Warhol qui est purement figuratif et Waroquier ou Chapelain-Midy qui le sont aussi, qu'entre le même Warhol et Rothko par exemple qui est purement abstrait. Si le point de départ pour Warhol est dans la nature, l'interprétation, l'esprit de la chose créée est très proche de la démarche abstraite.

Finie aussi, du moins dans la partie privilégiée des amateurs d'art, l'ère de cette question irritante que même ceux que l'on croyait avertis, posaient en face des œuvres abstraites :

« Qu'est-ce que cela représente ? ». Elle révélait l'énorme malentendu qui séparait l'artiste abstrait de ce qui aurait pu être son public. Les anciennes habitudes de lecture figurative, résultant de toute une éducation séculaire avaient créé des obsessions de figuration. Dans la peinture figurative, il importe de reconnaître et de se référer à l'objet réel représenté et ainsi mesurer l'écart que l'artiste a pris vis-à-vis de son modèle. C'est dans ce champ que l'on apprécie les qualités formelles, leurs contenus psychologiques, sociaux, sentimentaux, et que se révèle la signification plastique. Le génie ou la médiocrité de l'artiste est dans cette traduction. Il était donc normal que l'intuition qui préside à toute approche de l'œuvre reprenne ce parcours tracé depuis si longtemps et dont l'efficacité paraissait assurée. De là, ces réflexions qui se voulaient bienveillantes et compréhensives : « je vois dans votre tableau tout un paysage », « j'y vois toute une scène mouvementée » et suivait toute une description purement figurative n'ayant aucun rapport avec le dessein de l'artiste. Comment faire admettre que dans l'art abstrait il n'y a pas de référence aux éléments extérieurs, ni même à une quelconque symbolique, que tous les signes picturaux que l'on voit dans l'œuvre ne renvoient qu'à eux-mêmes, qu'ils doivent être l'objet d'une perception directe et qu'ils constituent des éléments de langage capable de s'articuler et, comme dans tous les arts, qu'ils ont une signification qui relève simultanément des rapports établis entre eux et de la volonté de l'artiste. Ces notions étaient pourtant essentielles si le spectateur voulait rejoindre l'artiste dans son comportement. Peut-on dire qu'aujourd'hui ce malentendu soit tout à fait dissipé ? Je ne le crois pas. C'est un lieu commun de dire que la sensibilité du public est toujours en retard sur celle du créateur. Elle procède par bonds, quelquefois même par générations. Malgré le grand pas qui a déjà été accompli, il y aura encore bien des voiles à lever pour que les œuvres abstraites apparaissent libres de toute équivoque, dans leur véritable signification.

Ce qui frappe à présent, c'est la difficulté que l'on éprouve généralement à dépasser les considérations relatives à leur aspect le plus immédiat, le côté formel de l'œuvre. Même les écrits de certains critiques pourtant favorables à la non-figuration, ont peut-être contribué sans le vouloir, à en affermir cette vision restrictive. Ainsi Michel Seuphor n'a-t-il pas écrit en 49 : « Une fois pour toutes : j'appelle, ici, abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste ». Dans cette première phrase, il s'agit d'une définition technique qui devait clarifier les discussions qui s'installaient à cette époque en limitant exactement l'objet ; un peu à la façon dont le botaniste dirait : « la fleur se compose de corolles, calice, pétales, sépales, etc., limitant ses

considérations à une description objective et généralisée. La phrase de Seuphor a été reprise mille fois parce qu'elle jalonne nettement le domaine de l'abstraction. Mais Seuphor ajoute : « Tout art que l'on doit juger légitimement du *seul point de vue* de l'harmonie, de la composition, de l'ordre, ou de la disharmonie, de la contre-composition, du désordre délibéré, est abstrait ». Les mots ont dû trahir sa pensée et toute son œuvre en témoigne car si ces critères de jugement suffisaient à l'art abstrait, ne serait-ce pas le réduire à un art d'agrément où seul le décorateur trouverait son compte. Il est bien entendu que jamais on ne peut séparer les qualités de style d'une œuvre, de son contenu mythique ou lyrique, de cette partie étoilée qui échappe à l'analyse. L'harmonie, l'ordre, la composition tout comme la couleur ou les formes n'en sont que les supports apparents et que c'est cette pensée accessible mystérieusement par effusion et sensibilité qui en fait tout le prix.

La définition de Seuphor soulignait pourtant avec perspicacité le point essentiel qui était l'apport révolutionnaire de l'art abstrait : le changement de vocabulaire plastique.

Refuser le vocabulaire naturaliste qui paraissait irremplaçable – même Picasso ne croyait pas à la possibilité d'en changer en installant ce vocabulaire autre qui selon les mots de Seuphor « ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée », apportait un changement fondamental qui allait avoir des conséquences énormes. Si un changement de langage ne fait pas une révolution, toute révolution qu'elle soit culturelle ou politique passe par un changement de langage. Le social même a été du « monsieur » au « citoyen » et du « citoyen » au « camarade ». On a déjà remarqué qu'on n'écrit pas un traité de physique nucléaire en latin. Tout comme Stockhausen n'emploie pas le vocabulaire de Mozart, qu'Artaud ne se sert pas des mots de Boileau, il est aussi vrai que la sensibilité de notre époque ne se coule pas dans les conventions plastiques de la Grèce ancienne. Quoi qu'en ait dit certains, chaque expression nouvelle exige un nouveau matériau expressif et jamais, dans le domaine de l'art, on n'a pu penser neuf avec des matériaux anciens. Ce qui ne signifie pas que tout mouvement nouveau ne puisse trouver ses répondants dans le passé. N'est-ce pas déjà Platon qui, dans ses dialogues Philèbe ou le Plaisir, fait dire à Socrate s'adressant à Protarque : « Ce que je veux dire, il faut tacher de te l'expliquer, par beauté des figures, je n'ai point en vue ce que la plupart pourrait imaginer : par exemple, les beaux corps et les belles peintures. Mais je parle de ce qui est droit et circulaire, et d'ouvrages de ce genre plans et solides travaillés au tour ainsi que des ouvrages faits à la règle et à l'équerre, si tu conçois ma pensée, car je soutiens que ces figures ne sont point comme les autres belles par comparaison, mais qu'elles sont toujours belles en soi, de leur nature, qu'elles procurent certains plaisirs qui leur sont propres et qui n'ont rien à voir avec le plaisir produit par le chatouillement. J'en dis autant des belles couleurs qui ont une beauté du même genre et des plaisirs qui leur sont affectés ». Faut-il pour autant en conclure que Platon faisait d'avance l'apologie de l'art abstrait ou affirmer que les abstraits font écho à ces paroles ? Certainement pas. Mais il serait vain de lui refuser toute filiation spirituelle. Celui qui est capable de ressentir la beauté d'une forme géométrique ou d'une couleur dont il peut peser et apprécier la nuance est certainement plus près des abstraits que tout autre. Mais là se limite la rencontre. Jamais les Grecs qui surent si bien s'exprimer à travers la représentation du corps humain, n'auraient imaginé que le cube ou le cylindre auraient pu traduire leur idéal plastique. Malgré le philosophe, Phidias n'a rien apporté à Vantongerloo.

Platon avait parlé de formes et de couleurs prises isolément. En pensant à la littérature, Reverdy écrivait : « Il n'existe pas non plus ni de choses, ni de mots plus poétiques les uns que les autres, mais toutes ces choses peuvent devenir à l'aide de mots poésie, quand le poète parvient à mettre son empreinte dessus ». Dans le domaine de la plastique, ce sera ce que les peintres et les sculpteurs vont s'efforcer de faire : assembler lignes, couleurs, volumes afin de leur donner leur pleine charge de révélations magiques. Avec le recul, on est encore surpris de la richesse et de la variété d'idées, de sensations, de visions nouvelles qu'ils voudront traduire ou susciter avec ces éléments de base. C'est surtout sur ce point que je voudrais insister car, trop souvent, en désignant une nombreuse production artistique sous le vocable d'« art abstrait » on rassemble une quantité de propositions différentes dans une catégorie unique qui mériterait pourtant un examen plus détaillé. Je me bornerai, à titre d'exemple, de parler de quelques artistes, des pionniers du mouvement, qui dans la seconde décennie de notre siècle, proclamèrent par des textes et par des œuvres, leur volonté et leur besoin de s'exprimer par l'abstraction telle que nous venons de la définir.

Pour être bref, et en simplifiant outrageusement une situation beaucoup plus complexe, en passant sous silence bien des noms qui mériteraient d'être cités, rappelons ce que nous savons tous : que l'art abstrait est né presque simultanément en quatre lieux différents : à Munich avec Kandinsky ; à Moscou, avec

Malévitch, et Tatlin ; à Paris, avec Delaunay ; et en Hollande, avec Mondrian. Pour bien me faire comprendre et pour bien apprécier la richesse de leur démarche, il est essentiel que je définisse même sommairement la personnalité de ces artistes et que nous examinions ensemble les projets qu'ils avaient investis dans leurs œuvres.

Il est bien connu que Kandinsky fut le premier artiste à exécuter un tableau purement abstrait. Nous savons que ce fut en 1910, à Munich et que la même année, se trouvant, selon ses mots : « dans la nécessité de répondre à la grave et pressante question de savoir s'il ne peut pas, en dernière analyse, devenir nécessaire de renoncer à l'élément objectif, afin de ne garder, dépouillé, pur et nu, que l'élément abstrait », il écrivit son grand ouvrage théorique « Du spirituel dans l'art ». Esprit ouvert, d'une honnêteté intellectuelle scrupuleuse, portant intérêt à tous les arts et tout particulièrement à la musique, à laquelle il se réfère souvent, Kandinsky ne pouvait se borner à écrire un traité pratique de l'abstraction. À la lecture de son essai, on comprend très vite que l'abstraction telle qu'elle se manifeste dans ses œuvres, n'est pas le résultat d'une illumination subite déterminant une prise de position intransigeante, mais bien au contraire, qu'elle est le produit d'une analyse portant avec la plus grande lucidité, sur l'histoire, sur les buts et les moyens d'un art qui postule de grandes exigences spirituelles. Tous ceux qui ont cru que l'abstraction était un jeu gratuit, un caprice esthétique né d'une mode passagère, superficielle, auraient intérêt à lire cet écrit dont sensibilité et scrupule dominant la grande érudition. Kandinsky ne se dissimule pas les difficultés qu'il y aura de se passer des formes naturelles. « Nous sommes, – dit-il –, pour l'instant liés solidement encore à la nature ; nous devons y puiser nos formes... Toute la question se ramène à savoir comment nous devons le faire ». Idée qu'il reprend plus loin avec d'autres mots : « La peinture est à l'heure actuelle dans une situation nouvelle. Elle s'affranchit de la dépendance étroite de la nature. Mais son émancipation commence à peine. Si la couleur et la forme ont servi déjà d'agents intérieurs, c'est jusqu'ici, surtout de manière inconsciente... » Mais il ajoute cette affirmation qui me paraît essentielle et sur laquelle il convient d'insister : « Le peintre n'a pas seulement à éduquer ses yeux, c'est son âme surtout, qu'il doit rendre capable de peser les couleurs dans ses subtiles balances ». Comme vous le voyez à travers ces citations amputées, Kandinsky qui, dans son œuvre a coupé les ponts avec la figuration, ne se dissimule pas l'effort qu'il faut accomplir pour se séparer de l'aspect de la nature. Et comme vous venez de l'entendre, il sait aussi que pour l'artiste, il s'agit surtout de changer sa manière d'être et de penser s'il veut se trouver en état d'abandonner une forme d'écriture qui s'est imposée depuis si longtemps. Kandinsky fait une analyse fouillée des éléments propres à la peinture : la couleur et la forme considérées tant pour leur expression intrinsèque que pour leur résonance psychique. « Il faut, – conclut-il –, employer les couleurs non parce qu'elles existent ou n'existent pas dans la nature, mais parce qu'elles sont nécessaires ou non dans le tableau avec cette sonorité.

L'artiste a non seulement le droit mais le devoir de manier les formes qu'il juge nécessaires pour atteindre ses buts ».

Kandinsky est convaincu que l'abstraction peut apporter à l'œuvre un supplément de spiritualité et pourtant, il ne se permet aucun prosélitisme. Il n'y a chez lui aucune intransigeance sur le choix des moyens. Pour lui, et ce sera la marque la plus significative de ses théories, la seule chose qu'il exige vraiment, c'est que l'œuvre réponde à ce qu'il appelle « la nécessité intérieure ». Cette condition est impérative et s'oppose à tout conformisme, à tout académisme. Écoutez-le : « L'artiste doit être aveugle vis-à-vis de la forme reconnue ou non, comme il doit être sourd aux enseignements et aux désirs de son temps. Son œil doit être ouvert sur sa propre vie intérieure, son oreille toujours tendue vers la voix de la nécessité intérieure. Alors, il pourra se servir impunément de tous les procédés, même ceux qui sont interdits. Tel est l'unique moyen de parvenir à exprimer cette nécessité mystique qui est l'élément essentiel de son œuvre. Tous les procédés sont sacrés s'ils sont intérieurement nécessaires. Tous les procédés sont péchés s'ils ne sont pas justifiés par la nécessité intérieure ». Je m'excuse de la longueur de cette citation mais le livre de Kandinsky est si riche en ces vérités premières qu'il faut cependant redécouvrir chaque jour, qu'on résiste difficilement à la tentation d'en répéter de longs paragraphes. Pour résumer brièvement l'apport de Kandinsky, nous dirons : tentative d'élaborer un langage plastique dégagé de toutes les obligations traditionnelles, capable d'exprimer pleinement le dessein profond de l'artiste, et dont le but final serait, selon ses paroles mêmes « le contact efficace de l'âme humaine ». Voilà les propositions essentielles de ce génie dont la vision allait contribuer à donner à notre siècle une image originale. À bien y voir, Kandinsky est encore un homme de transition. À ses débuts tout au moins, son tableau abstrait veut encore exprimer, tout comme un tableau figuratif, l'émotion provoquée par le spectacle de la réalité. Il veut

uniquement changer les moyens d'expression, en forger de nouveaux plus spécifiques aux arts plastiques, créer un espace purement spirituel dans lequel formes et couleurs, au-delà de toute préoccupation matérielle, provoquent des vibrations mentales, une atmosphère d'extase et de méditation qui transcende l'événement pour le résoudre dans le domaine des choses de l'esprit.

Cet apport n'est pas unique. Pendant que de Munich partaient les sages propos de Kandinsky, Moscou aussi – et on l'a oublié longtemps – était le centre d'une bouillonnante activité artistique. D'expositions en déclarations, de déclarations en manifestes, certains de ces artistes allaient prendre des positions catégoriquement révolutionnaires. Malévitch, Tatlin, Puni, pour ne citer que ceux-là, allaient mettre l'art de peindre plus fondamentalement en question. À tel point que nos esprits peu préparés à subir de pareils assauts, mettront cinquante ans avant de tirer toutes les conséquences de leurs œuvres plastiques ou de leurs écrits doctrinaires. Malévitch sera le plus virulent. Il trouvera parfois de vrais accents de prophète. Sa démarche est fondée sur une philosophie de l'art et de l'être qui ne va pas sans évoquer Platon. Tout comme lui, il fait un procès sévère à l'artillusion, l'art-simulacre comme il l'appelle. Pour lui, l'art avant le suprématisme, – nom qu'il donne à son école –, n'a été que le reflet, comme dans un miroir, de la nature sur la toile. « Seules, dit-il, la conscience couarde et l'indigence des forces créatrices chez le peintre se laissent aller à l'illusion et établissent leur art sur les formes de la nature, en craignant d'être privé des fondations sur lesquelles le sauvage et l'académie ont basé leur art ». Malévitch ne voit dans les objets qu'une apparence ; il constate que cette apparence est changeante et qu'essayer de la rendre, ne fait qu'insister sur le côté esthétique de l'objet, alors que la véritable création doit transcender les qualités de l'objet pour retrouver les vérités essentielles. « Une fois déshabitué de voir dans la peinture la représentation de morceaux de nature, de madones et de nus impudiques, verrons-nous de pures compositions ? J'ai découvert la nullité des formes et suis sorti du cercle vicieux où sont emprisonnés l'artiste et les formes de la nature. Ce maudit cercle découvrant toujours de nouvelles choses, distrait l'artiste de son but et le conduit à l'abîme ». Il n'est pas aisé de résumer la philosophie qui sous-tend le suprématisme. Grosso modo, il y a Dieu, perfection absolue et non-pensante ; la pensée humaine, imperfection engendrée dans la perfection divine. Dieu a créé le monde pour se libérer dans la perfection du poids de la création. À son tour l'homme cherche à rejoindre l'impondérable divin et pour cela, il crée des systèmes de culture et essaie « à travers les états de péché et d'imperfection » à retrouver la perfection absolue. L'art est une des voies de libération et elle prend chez Malévitch la place que Platon réservait à la Vérité. Sa première tâche sera une entreprise de purification. Tout en soulignant l'effort accompli par les futuristes et les cubistes vers une conscience plus claire de l'essence de la création picturale, il prône la nécessité d'une peinture « pure », c'est-à-dire débarrassée de ce qu'il appelle « l'énergie de l'objet » qui à son avis écrase l'intuition, l'empêchant ainsi d'atteindre la révélation de l'être. Malévitch établit alors ses principes de création. Le premier sera celui de l'économie : la surface plane dans sa nudité. Il s'en explique : « Toute surface plane transformée en relief pictural saillant est une sculpture artificielle et tout relief-saillie transformée en surface plane, voilà la peinture. Comme d'autre part, « la forme est une convention ; en réalité la forme n'existe pas », la tâche de l'artiste sera de la dissoudre pour laisser émerger la seule réalité.

Comment ? Avec quelle couleur ? La couleur est la seule énergie capable de vibration, mais elle tue le sujet. Et c'est ainsi que Malévitch en déduit que les deux bases du suprématisme pictural sont le blanc et le noir dans lesquels se résorbent toutes les combinaisons de couleurs. Sa volonté de se passer des formes, le pousse à inscrire toute son expression dans des surfaces géométriques simples, les plus neutres, comme le carré, qui deviendra une de ses formes privilégiées. Voilà, trop résumée pour en épuiser toutes les facettes, les théories de base de Malévitch. Le fameux carré noir sur fond blanc et l'extraordinaire carré blanc sur fond blanc ne sont pas le résultat d'une démarche canularde d'un nihiliste de la peinture, mais bien l'aboutissement logique d'une laborieuse réflexion philosophique. Dans un texte encore où il nous dit toute son angoisse de quitter le monde de la volonté et de la représentation, Malévitch, soucieux d'être compris précisera lui-même que son carré n'est pas un carré vide mais « la sensibilité de l'absence de l'objet » et il ajoutera cette phrase sans ambiguïté : « la sensibilité est la seule chose qui compte et c'est par cette voie que l'art, dans le suprématisme parvient à l'expression pure sans la représentation ».

Il n'est pas possible de montrer ici toute la richesse des propositions esthétiques qui résultèrent du foisonnement d'idées qui marqua la Russie entre les années 20 et 30, mais je ne puis en parler sans mentionner le nom et l'action de Tatlin. Il exécuta une série de contre-reliefs qui, fuyant le traditionnel principe de stabilité, s'accrochaient dans les coins supérieurs d'une pièce. Ils furent à la base du « constructivisme », mouvement repris quelques années plus tard par Naum Gabo qui en écrivit le crédo.

N'était-ce pas en quelque sorte le contrepoint du suprématisme ? En effet, si Malévitch est un autodidacte épris de théosophie et d'idées pré-socratiques, Gabo avait reçu une solide formation scientifique. Elle marqua toute son œuvre. Loin de vouloir se détourner de la nature il aspirait « (je cite), à en découvrir les forces cachées, à la pénétrer plus profondément, que jamais n'avait pu le faire l'art naturaliste ». Il n'existe pas, disait-il, de formes organiques en dehors de celles qui sont en conformité avec les lois de la physique et de la mathématique. Il affirmait que les faits esthétiques obéissent aux mêmes impératifs ; qu'il n'existe pas deux ensembles de lois, différentes l'une de l'autre. Il veut la réalisation de l'unité de la forme spatiale dans les processus complexes de la physique, de la biologie, de la psychologie et de l'art. Il considère cependant que l'art n'est pas soumis au calcul, mais qu'il résulte d'une intuition. L'artiste est intuitivement conscient du processus de la nature qui est entropique et comme elle, il doit viser à l'économie de l'énergie et à la perfection de la forme. Son rôle (et le rôle de l'art) serait de nous dévoiler ces principes formatifs, et sous une forme abstraite, de dégager les rapports statiques des phénomènes naturels en construisant des représentations idéales (des images si vous voulez) de la perfection vers laquelle tend la nature. Il s'agit de tout un processus de révélations qui prend source par exemple dans la structure organique du monde végétal comme la structure d'un arbre, méthode que Gabo dira plus tard, avoir appliqué dans la construction de sa sculpture du Bijenkorf à Rotterdam. Il associe à ces considérations esthétiques des soucis sociologiques : il ne veut pas que l'œuvre d'art soit uniquement un objet à l'usage des connaisseurs, mais bien une matérialisation des nouvelles aspirations collectives, exprimant des idéaux encore non formulés d'un âge nouveau. Pour y arriver, l'artiste expérimente et emploie des matériaux neufs, de nouveaux procédés de construction, toute une technologie nouvelle dont il faudra apprendre les possibilités. Voilà l'homme qui écrit « le manifeste réaliste » et qui dira « nous ne mesurons pas nos œuvres au mètre de la beauté ; nous ne les pesons pas aux balances de la tendresse et du sentiment. Le fil à plomb à la main, le regard précis comme une règle, l'esprit rigide comme un compas, nous construisons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur, un pont ; le mathématicien, ses formules ». C'est lui encore qui proclame que le ton des corps, c'est-à-dire leur substance matérielle absorbant la lumière, est la seule réalité picturale ; que la ligne doit être uniquement une indication de direction ; qui renie le volume pour n'accepter que la profondeur ; qui, en sculpture, refuse la masse et les effets statiques ; qui proclame que les rythmes cinétiques sont les formes essentielles de notre perception du temps réel et qui précise : « Pour pouvoir communiquer la réalité de la vie, l'art doit reposer sur deux éléments fondamentaux : l'espace et le temps ». Tel était le point de départ du constructivisme.

Je vous ai proposé de vous donner un aperçu de la variété des sources de l'art abstrait. Pour cela, je dois encore vous parler de deux articles importants. Je ne m'y attarderai pas bien longuement, non par manque d'intérêt, mais parce que, ayant vécu plus près de nous, ils nous sont mieux connus. Il s'agit de Robert Delaunay et de Piet Mondrian.

Delaunay nous a laissé peu de textes théoriques. Dans ses cahiers, il raconte simplement comment des changements d'esprit survenus au cours de son travail l'ont amené intuitivement à l'abstraction, alors qu'il s'était engagé dans des voies différentes. « Alors, écrit-il, il m'est venu l'idée de supprimer les images vues dans la réalité, les objets qui venaient interrompre et corrompre l'œuvre colorée. Je m'attaquai au problème de la couleur formelle. Mes premières formes colorées circulaires sont à cheval entre 1912 et 1913, et toute cette période est une recherche technique de la peinture. Sans m'en douter, comme Gleizes l'a dit et écrit maintes fois, je posai les bases d'une peinture nouvelle ». Pour Delaunay, ce ne sont ni les spéculations mentales, ni la force déductive d'une analyse des œuvres antérieures qui le conduisent à son expression plastique. Il reste un instinctif. D'œuvres en œuvres, il approfondit la relation de la couleur et de la forme. Il en conclut que le sujet et la forme doivent se fondre dans la couleur ; que le tableau ne demande pas d'autres interventions que celle de la couleur qui par ses jeux, ses rythmes, ses contrastes suffit à l'expression totale de l'artiste.

Quant à Mondrian, ses travaux ont fait l'objet de trop de commentaires pour que je m'y attarde. Nous savons tous son désir d'une expression qui dépasserait le caractère individuel pour en arriver à une expression universelle. Pour cela : supprimer toute trace de passion personnelle au profit de ce qu'il appelle « la loi principale de l'art et de la vie : l'équilibre ». Ce sera le but final de toute son activité picturale. Trouver les moyens les plus simples : les horizontales et les verticales, les couleurs primaires, le blanc, le noir, pour trouver une nouvelle réalité qui « réside dans une claire réalisation d'un rythme libéré et universel, qui était déformé et caché dans le rythme individuel de la forme libérée ». Cette dernière phrase est de lui.

La nécessité intérieure de Kandinsky, la prédominance de la sensibilité chez Malévitch, les formes organiques de Gabo, la valeur intrinsèque de la couleur chez Delaunay, l'expression universelle chez Monod : voilà un échantillonnage qui en dit long sur la richesse et la variété des recherches qui virent le jour dès le début de l'abstrait. Il conviendrait d'y ajouter une série de noms qui évoquent chacun des théories et des travaux originaux : Arp, Herbin, Van Doesburg, Klee, Moholy-Nagy, Lissitzky, Vantongerloo, Picabia, Streminsky et tant d'autres.

Race de chercheurs qui s'est continuée. Des artistes aussi différents que Tapiès, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Vasarely, Max Bill, Kelly pour ne citer que ceux dont le nom me vient spontanément à l'esprit, ont poursuivi la tradition jusqu'à nous. Même à l'époque créatrice de la Renaissance qui a cependant connu une activité remarquable, la recherche plastique n'est comparable ni par le nombre, ni par la diversité à la quête passionnée de l'art abstrait, au bouillonnement ininterrompu qui a marqué son développement. L'anéantissement du souci figuratif a permis l'exploitation de tous les éléments constitutifs de l'art pictural. Non seulement, comme nous venons de le voir, l'arabesque ; la tache, le relief, mais encore d'autres éléments plus subtils ont été étudiés pour leurs propriétés particulières. Par exemple, toutes les possibilités expressives du coup de pinceau chez Ryman, l'éloquence de la matière et les valeurs tactiles chez Fautrier et Tapiès ; l'ubiquité de la perspective par Albers et Vasarely ; les combinaisons mathématiques de Max Bill ; les lacérations de Rotella ; les signes, les pliures, les griffures, les éclaboussures, le hasard, le jeu, le calcul précis, les vertus des différents formats ; les rapports du tableau et de l'espace qui le contient, etc., etc. Jamais on n'avait procédé à une expérimentation plus approfondie des ressources poétiques propres aux arts plastiques ; jamais, on n'avait étudié d'aussi près les extraordinaires possibilités de perception de l'œil humain et de ses effets les plus fins dans le domaine de la sensation. En modifiant les rapports entre l'œuvre et le spectateur, l'abstraction ouvrait à l'art dont la définition s'élargissait, des perspectives nouvelles. Je pense singulièrement à l'art cinétique, au mouvement sous toutes ses formes : les mobiles, les sculptures mues par le moteur, par la participation du spectateur, mais aussi au land-art, au body-art, à la peinture au néon. L'abstraction n'a pas été une nouvelle école de peinture, mais comme vous venez de le voir, une toute nouvelle conception de l'art. Elle a été à la base de la grande liberté que nous connaissons aujourd'hui. Toutes les conventions, toutes les règles auxquelles l'artiste devait se plier ont été abandonnées. « En art, il n'y a pas de « il faut », l'art est éternellement libre disait Kandinsky. L'art fuit devant les impératifs comme le jour devant la nuit ». Non seulement l'art abstrait a renouvelé le langage plastique mais aussi l'appréhension traditionnelle de l'espace. Il ne s'agit plus du cube de la Renaissance, dans lequel la perspective donnait l'illusion de représenter la réalité ; il ne s'agit plus de faire du tableau une fenêtre ouverte sur le monde, mais bien de déterminer un espace sans haut, ni bas, libéré de toute pesanteur ; un espace où les formes se meuvent comme l'entendent leur créateur, où les éléments plastiques agissent en toute indépendance. Il ne s'agit plus d'équilibre de composition, ni d'échelle de grandeurs mais bien d'une création pure exempte de toute entrave. On ne rend plus l'émotion provoquée par un spectacle, mais on crée des émotions plastiques originales qui naissent des seules valeurs picturales. Tout le panorama des arts en a été transformé. Si demain, à la suite d'un impensable cataclysme tout ce qui existe sur la terre était anéanti, les futurs archéologues de l'an 4000, découvrant les restes enfouis de peintures et sculptures de 1900 et de 1950, pourraient imaginer entre elles, une distance de plusieurs siècles et en conclure à deux civilisations absolument différentes : selon le témoignage de l'art, la vision du monde a été renouvelée. On peut même en vérifier le phénomène dans les œuvres photographiques. L'appareil de photos est certainement voué à l'objectivité de la vision, puisqu'il ne fait qu'enregistrer ce qui existe. Mais qui aurait songé en 1900, à photographier des traces de pas dans la boue, les nuances d'une surface barbouillée, la géométrie des lignes téléphoniques, des fragments de corps qui prennent des allures de paysages imaginaires, une ligne d'ombre dessinée sur le sol. Microcosme, macrocosme, nouvelles réalités aussi vraies que les réalités d'hier mais qui jusqu'à présent passaient inaperçues. Un ciel nouveau s'est ouvert. On découvre un homme nouveau qui n'a rien à voir avec les petits hommes verts qui hantent l'imagination de la littérature fantastique, mais cependant pour ceux qui savent le voir, aussi différent qu'eux du vieil homme d'hier.

Une fois de plus l'art a rempli sa tâche : celle qui consiste, non pas à décorer les salons, mais à faire naître une nouvelle poétique qui, à notre insu peut-être, nous aide à mieux vivre, en nous mettant de plain-pied avec ce monde neuf qui est le nôtre, né des apports incessants de la science, et de ceux non moins importants de l'imaginaire.

Je n'ai plus parlé de l'art figuratif. A-t-il été détruit et remplacé par l'art abstrait ? Certes non. Y a-t-il eu opposition ? Cette opposition n'a régné que dans l'esprit de ceux qui croient encore qu'en art, la vérité n'a qu'un seul visage. Il y a eu lutte, mais n'est-ce pas ce qui se produit chaque fois que se prépare un grand événement. Dépassons donc cette fausse opposition. L'art figuratif a été lui-même transformé par les apports de l'abstraction. On peut déjà dire qu'une ère nouvelle va poindre. À côté des abstraits de stricte observance qui continuent à penser que l'abstraction n'est qu'au début d'une longue et lente évolution, il existe à présent une autre tendance, moins rigide concernant l'intégralité de la doctrine. Ces artistes ne craignent pas l'allusion figurative, ni la chosification de leurs œuvres. Ils agissent comme s'ils étaient partisans d'une compénétration des deux esthétiques. Nous voyons des artistes par ailleurs très différents, ainsi Alechinsky, Appel, Gorky, Constant, Al Held et combien d'autres, faire intervenir dans une même œuvre des éléments abstraits et des formes figuratives. Est-ce cette nouvelle liberté, cette voie autre, qui prévaudra demain ? Je me garderai bien de formuler une quelconque prophétie. En art, qui peut prédire l'avenir ? Au moment où un système esthétique paraît le plus solidement établi, il arrive toujours un homme au gilet rouge, qui d'une œuvre impertinente, balaie d'une façon inattendue tout ce qui avait été si soigneusement prévu et préparé. Le véritable artiste s'exprime librement comme si l'art commençait avec lui. Pour lui pas d'histoire, pas de culture volontairement acceptée, pas de droits acquis. Seule entre en ligne de compte son exigence spirituelle. L'art comme la vie dont il est un reflet ne se prévoit pas. Tout ce que nous pouvons dire, parce que les faits en témoignent, c'est que l'art abstrait est un moment essentiel de l'histoire de l'art moderne, une de ces flammes ravies aux Dieux de la création qui ont donné naissance au mythe de Prométhée.

## « S.O.S. – Les artistes devant la loi »<sup>25</sup>

Mes chers Confrères,

La communication que je vais vous faire n'a aucune prétention au haut niveau littéraire, ni au caractère savant des communications que j'ai eu le plaisir d'entendre dans cette classe. Je m'en excuse d'avance. Elle sera même quelque peu terre-à-terre, puisque c'est ainsi qu'on qualifie généralement les propos qui s'écartent de la vie de l'esprit pour n'en considérer que l'aspect matériel. Mais ne faut-il pas à certains moments retrouver le sol

– la terre nourricière, comme on disait autrefois – si l'on veut, comme nous l'enseigne le mythe d'Antée, retrouver des forces nouvelles pour continuer la mission que nous nous sommes assignée.

Mon exposé aura cependant un mérite certain, vous m'en saurez gré : il sera bref. Volontairement bref, puisque le S.O.S. que je lance est un appel en faveur des artistes, et tout particulièrement de ceux qui pratiquent les arts visuels, et que chacun d'entre nous connaît dans son ensemble la situation qui leur est faite dans notre pays. Je me bornerai à en souligner quelques aspects, à examiner l'une ou l'autre loi avec les conséquences qui en résultent pour l'art ou surtout pour la vie des artistes.

En février de l'année dernière s'est tenu à l'atelier Sainte-Anne de Bruxelles un colloque international portant sur le statut social de l'artiste plasticien au sein de la communauté économique européenne, colloque organisé par Madame Françoise van Kessel. Il avait un double objectif : le premier était de rassembler des informations que l'on ne trouve que difficilement et de les confronter ; le second de faire prendre conscience aux artistes plasticiens de leur isolement social et des pressions ou répressions fiscales, législatives dont ils sont l'objet. Le groupe de travail se composait de hauts fonctionnaires venant de France, d'Allemagne, d'Angleterre, des Pays-Bas, de la C.E.E. (Commission des Communautés Européennes) et de Belgique, naturellement. On y avait adjoint des artistes de chacun de ces pays. Leur rôle consistait surtout à nous donner leur avis sur les règles appliquées chez eux. Ces séances étaient complétées par des réunions

---

<sup>25</sup> In Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, 5-série, LXI, 1979, n°3-4, p. 65-79.

publiques qui se tenaient chaque soir, ou on communiquait et commentait les renseignements obtenus. C'est de ce colloque que je puise la plus grande partie de ma documentation.

Dois-je vous dire d'abord qu'il est rapidement apparu que parmi les artistes de la communauté européenne, le sort réservé aux artistes belges est un des plus défavorisé.

Les représentants des pays étrangers étaient munis de dossiers très importants, bourrés de chiffres, de dates, de faits, témoignages de leur volonté de voir clair dans des situations partout assez confuses. Le délégué belge, par contre, ne disposait que d'une très maigre documentation – quelques mots manuscrits, nous dit-il – et il s'en expliqua : son bureau ne se compose que d'un personnel restreint (trois ou quatre personnes, je crois), tout juste suffisant pour expédier les affaires courantes. Le ton était donné. En effet, les Belges n'ont jamais fait aucune enquête sociologique concernant les artistes. On n'en connaît même pas le nombre ; il n'existe aucun répertoire. On ne sait quels sont ceux qui vivent de leur art, quels sont ceux qui ont un second métier – on ne connaît rien de leurs conditions d'existence. Même ignorance concernant le devenir des étudiants qui fréquentent les quelque cent écoles d'art ou académies du jour et du soir que compte notre pays. Quelles chances ont-ils de vivre de ce qu'ils ont appris ? Quelle est la proportion d'amateurs ? Quelles sont les sections qui doivent être encouragées ? À quoi sont-ils destinés ?

Ceci montre bien l'intérêt relatif que l'on porte aux artistes quand on sait que dans toutes les professions, on fait des recensements, des enquêtes chiffrées, des statistiques, etc. Et pourtant, sans être un maniaque des chiffres, sans vouloir leur faire exprimer l'inexprimable, on sait qu'ils sont nécessaires si on veut éviter les mirages et cerner de plus près une réalité qui est à la base de toute véritable appréciation. Monsieur Wiesand, le représentant de l'Allemagne Fédérale, nous faisait remarquer qu'en Allemagne, la condition de l'artiste s'était radicalement transformée à la suite d'enquêtes de ce genre, répercutées dans la presse, à la radio, à la télévision, dans des débats, etc., et qui avaient contribué à la disparition du vieux mythe romantique de l'artiste : bohème invétéré, insouciant, asocial, amoral, refusant volontairement son insertion dans la société.

Je ne parlerai pas des budgets que les États consacrent à la culture. Partout, c'est un maquis inextricable – on n'en sort pas. Il y a interpénétration entre les chiffres des différents ministères : état, province, ville, culture, éducation nationale, pensions, etc. Nul ne peut faire des comparaisons valables, incapables que nous sommes de faire le départ entre ce qui est consacré aux artistes vivants, à l'administration, à l'entretien des bâtiments, aux collections, etc. Les chiffres ne signifient rien de précis.

Nous considérerons plutôt des domaines plus accessibles à l'esprit. Ainsi celui de l'infrastructure qui pose des problèmes particulièrement importants pour les arts plastiques comme, par exemple, celui du logement pour les artistes et celui de l'organisation des grandes manifestations artistiques.

Paris qui, depuis longtemps, a accueilli beaucoup d'artistes, bénéficie dans les problèmes du logement d'une tradition déjà ancienne. La France toute entière a profité de cette expérience. Comme l'État ne dispose pas de subsides assez importants pour acheter des terrains et faire des constructions indépendantes, il a passé convention avec les Offices Publics (HLM) pour que dans un certain nombre des appartements qu'ils construisent, une pièce soit transformée selon des normes demandées par les artistes (volume, surface, éclairage, etc.) et le coût de ces transformations est supporté par l'État. C'est ainsi qu'à Paris, en une dizaine d'années, on a créé 700 logements pour les artistes et leur famille. C'est aussi une façon d'intégrer l'artiste dans un milieu social. De l'avis des Français, ce ne serait cependant pas la solution idéale, et il semblerait préférable de grouper les artistes dans des centres adaptés où ils pourraient confronter leurs travaux et même drainer les acheteurs, qui pourraient rencontrer sans déplacements inutiles des artistes différents. Les Français sont convaincus que le modèle de « La Ruche », qui a résisté à l'épreuve du temps, reste ce qu'il est souhaitable de voir se multiplier. Une expérience semblable est faite à Berlin, où un ancien hôpital désaffecté mais que l'on désire conserver pour des raisons historiques, a été transformé dans ses dispositions intérieures : on y a installé des ateliers, des salles d'exposition, des salles de spectacle et même une imprimerie réservée aux artistes. Plusieurs villes allemandes mettent des maisons conçues à leur usage et situées dans des endroits bien choisis, à la disposition d'artistes locaux. C'est une solution pour la décentralisation du marché de l'art et de ses manifestations qui ont tendance à se concentrer dans des grandes villes, généralement les capitales au détriment du reste du pays. Sous cet aspect, la politique allemande a parfaitement réussi puisqu'il n'existe pas en Allemagne un centre qui serait l'équivalent de

Paris pour la France. L'Angleterre semble vouloir adopter des solutions similaires. À partir de 1968, Arts Council a entamé une politique d'aménagement d'ateliers. Lorsque le déplacement du port de Londres libéra de vastes entrepôts, ces bâtiments furent utilisés comme ateliers pour une cinquantaine de plasticiens. Puis Arts Council créa et subventionna un organisme appelé *SPACE* chargé de louer à court terme des bâtiments municipaux et de les aménager. Enfin on y adjoignit un organisme complémentaire, « Acme Housing Association », qui loue aussi des propriétés affectées au même usage.

Les Belges ne connaissent, hélas, rien de semblable. Chez nous, on constate une carence totale de politique de logements pour artistes. Les anciens ateliers situés dans les centres urbains disparaissent les uns après les autres sous la pioche des démolisseurs. Les promoteurs sont naturellement beaucoup plus intéressés à l'édification de bâtiments commerciaux ou d'appartements d'usage plus courant et plus rentables. Pourtant, tout le monde sait que si l'on veut des oiseaux, il faut préserver les nids. Beaucoup de nos jeunes artistes se plaignent de ne pas trouver de logement où ils pourraient disposer d'un lieu adéquat pour peindre ou sculpter. Chacun convient que l'atelier est une nécessité technique qu'on ne peut écarter sous peine d'anémier le courant artistique.

Pour les manifestations artistiques, la situation belge n'est guère meilleure. Mises à part les expositions du Middelheim, la Belgique n'organise plus aucun grand salon national ou international qui pourrait raviver l'intérêt que le public porte aux arts plastiques. Nous n'avons rien qui corresponde à la Biennale de Venise, à la Quadriennale de Rome ; aux multiples salons de Paris : salon de Mai, Réalités Nouvelles, Jeune peinture, etc., ou encore, comme en Allemagne : la Documenta de Kassel, l'exposition libre de Berlin, l'Exposition de la Fédération allemande des artistes de Stuttgart, le Festival de la Ruhrfestspiel de Recklinghausen, et combien d'autres moins connus. En Angleterre, l'Arts Council qui a une très grande liberté d'action, subsidie deux grandes galeries londoniennes, « Hywards gallery » et « Serpentine gallery » et une troisième autogérée par les artistes. Ne parlons pas de la Hollande où les manifestations organisées par l'État foisonnent. À côté d'eux, la Belgique est comme un désert pour les confrontations d'arts plastiques.

Sur le plan de la fiscalité, la Belgique ignore la culture. Elle en assimile les produits aux objets de luxe. Nos fonctionnaires sont convaincus que les objets d'art et tout particulièrement les peintures sont uniquement des valeurs de spéculation. Il existe un mythe des bénéficiaires faramineux qui s'attachent à l'achat de tableaux. Non seulement on ne considère pas la valeur culturelle des œuvres mais on oublie, au profit de quelques rares exemples de grand profit, les chutes catastrophiques du cours des œuvres qui varient avec les fluctuations inévitables et imprévisibles du goût et presque de la mode. À tel point que des œuvres d'artistes célèbres au siècle dernier, achetées pour des sommes énormes, ne valent pratiquement plus rien aujourd'hui. Que dire alors de la cote des petits artistes locaux, dont on retrouve les tableaux et les sculptures dans les salles de vente où ils sont adjugés à des prix qui ne correspondent même pas au coût des matériaux. Cette conception officielle se concrétise dans les taux imposés pour la TVA. Comme chacun le sait, cette taxe est actuellement de 16 %. C'est énorme et c'est aussi énorme par comparaison. Ainsi en France, il n'y a aucune taxe sur la vente de l'artiste au premier acheteur ; pour les ventes faites en galerie, la TVA ne s'applique que sur le bénéfice du marchand qui est fixé arbitrairement à 30 % de la valeur de l'œuvre, ce qui automatiquement en ramène le taux à 5,28 % (le taux réel étant de 17,6 %). En vente publique, le taux est de 7 % ; de particulier à particulier 3 % ; de particulier à galerie 3 %. En Allemagne, le taux de la TVA est de 6 %, c'est-à-dire la moitié de ce qu'on retient sur la vente des produits non culturels. On fait donc une distinction. En vente publique, le taux est de 8 %. En Hollande, la TVA est de 4 %. 4 % en Hollande et 16 %, en Belgique, cela a donné lieu à des scènes du plus haut burlesque comme celles qui se sont déroulées l'année dernière à l'occasion de la vente à Bréda d'œuvres exposées à la salle CAMPO d'Anvers. De plus, non seulement les acheteurs d'œuvres valant moins de 35 000 F environ ne paient pas de TVA, mais l'État hollandais intervient dans l'achat par une participation de 20 %. Enfin, dans presque tous les pays de la Communauté européenne, les dons d'œuvres d'art aux fondations ou organismes d'intérêt général autorisent des rabattements ou des réductions de l'impôt sur les revenus : 5 % en Allemagne (on prévoit 10 % pour 1979), 2 % en France, et ainsi de suite.

Dans le colloque de l'atelier Sainte-Anne, on a aussi parlé de ce projet de loi qui n'a jamais été adopté, que l'on appelle la « loi Mazereel » et qui est à l'étude depuis 1936. Que demandait ce projet ? Que dans tous les budgets de constructions publiques (école, hôpital, hôtel de ville, sanatorium, complexe sportif, etc.), une somme de 1 % soit réservée à des œuvres d'embellissement produites par des artistes. Cette

proposition n'a jamais abouti. Le ministre Dehousse vient de lui donner un semblant de mise en pratique en demandant par circulaire ministérielle que 2 %, soient consacrés à des décorations dans les nouveaux centres culturels ou sportifs. Mais comme vous l'entendez, cette circulaire limite déjà le genre de constructions qui bénéficieront de ces dispositions ; de plus, elle ne s'adresse qu'à la partie francophone du pays, et enfin, une autre circulaire dictée par un autre ministre moins favorable aux arts plastiques peut annuler la première, car il ne s'agit pas d'une loi mais d'une circulaire ministérielle. Elle n'émet d'ailleurs qu'un souhait et les administrations communales ou provinciales qui commandent les constructions sont libres de leur décision. Ici encore, nous sommes en deçà de ce qui se fait ailleurs : en Hollande, où le principe est appliqué, on accepte 1,5 % pour les bâtiments de l'État, 1 % pour les écoles de l'État ; 1 à 2 % pour les écoles communales. En Allemagne, on applique 2 %, en France 1 %.

Sans prétendre vous donner un panorama complet de la situation, il est encore intéressant et significatif de considérer l'attitude du gouvernement belge vis-à-vis des expositions qu'il organise soit en Belgique, soit à l'étranger. Les services d'exposition estiment (ou agissent comme s'ils estimaient) que montrer l'œuvre d'un artiste, même au sein d'un groupe, constitue une espèce de publicité pour l'artiste et son œuvre, d'où le sentiment que les organisateurs peuvent avoir certaines exigences vis-à-vis de l'artiste puisqu'il serait le bénéficiaire de l'opération. Il s'agit là d'une vieille conception du XIX<sup>e</sup>s. et qui ailleurs paraît bien dépassée. En fait, on estime maintenant, avec beaucoup plus de raison, que le bénéficiaire réel de l'opération est le public. À vrai dire, il s'agit de donner un spectacle, un spectacle visuel s'entend, que ce spectacle ne s'organise pas nécessairement en fonction du commerce (comment faire passer dans le commerce des œuvres de dimensions trop grandes pour la vente, des vidéos, des happenings, des actions esthétiques comme, par exemple, les enveloppements de Christo ?). Ce sont les nouvelles tendances de l'art d'aujourd'hui qui vont d'ailleurs poser d'une manière différente le problème du rapport de l'artiste et de l'État. Puisqu'on rémunère bien le musicien qui donne un concert ou qui participe à un orchestre, pourquoi ne rémunérerait-on pas un artiste qui organise une manifestation plastique ? Cette position est acceptée par plusieurs pays. C'est une règle appliquée dans les pays nordiques. En France, l'administration qui a créé des structures culturelles d'accueil, comme les Maisons de la Culture, rétribue les plasticiens à l'égal des comédiens ou des musiciens. De plus, elle accorde un droit dit *d'obsolescence*, c'est-à-dire de vieillissement pour les œuvres prêtées. Qu'est-ce à dire ? On constate qu'à la suite des expositions et des manipulations diverses qui en résultent, les œuvres s'altèrent de façon imperceptible mais réelle, que cette lente détérioration n'est pas couverte par les assurances qui la considèrent comme usure normale. L'État accepte donc d'accorder une allocation compensatoire et l'administration fiscale accepte que cette indemnité n'apparaisse pas comme honoraire. Elle ne subit aucune taxation. En Belgique, où les fonctionnaires intéressés reconnaissent le bien-fondé de ces règles, on n'en est pas encore à les mettre en application.

Je pourrais continuer ce petit exercice de comparaisons en parlant du salaire minimum en Hollande, de l'organisation des bourses de travail en Suède, etc., il ne ferait que renforcer l'opinion que je vous ai donnée au début de cette communication : la situation de l'artiste belge est défavorisée par rapport à ce qui se passe dans les autres pays. Nous continuons à agir comme si le commerce, le marché de l'art devait être le seul moteur, le seul régulateur de l'art et de la politique culturelle. Il lui revient d'organiser les manifestations, de faire vivre l'artiste en fonction de son succès. Légalement, l'artiste n'est pas véritablement intégré dans notre société ; il reste un marginal. Et même si parfois dans les documents officiels, on le qualifie de « travailleur intellectuel », il n'est pas considéré comme un travailleur comme un autre puisque même les organismes syndicaux se désintéressent de son sort. Voilà le climat de la situation qui lui est faite. À mon avis, elle résulte surtout d'un malentendu grave, fondamental même qui existe entre les artistes et les pouvoirs publics, et le public tout court. Pour eux, comme pour ceux qui assument la responsabilité des grands axes de la politique sociale, l'art est un produit de luxe destiné à une minorité riche qui seule en a l'usage ; l'art serait un superflu inutile et coûteux ; l'accessoire, l'ornement sans fonction qu'on ajoute à l'édifice. je m'insurge contre cette interprétation. En fait, j'ai presque honte à répéter ce que vous savez tous aussi bien que moi : l'art a toujours été

– et toute l'histoire le prouve – aussi nécessaire à la vie de la société que l'activité économique. Par son action, par ses formulations intuitives, il est un des ferments de l'activité intellectuelle, qui elle-même sous-tend toute espèce d'activité. Non seulement il joue un rôle social irremplaçable, mais il apporte à chacun ce supplément d'âme qui hisse l'homme à un niveau autre. On l'a dit mille fois : que serait notre civilisation sans ses poètes, ses musiciens, ses écrivains, ses architectes, ses plasticiens ? Que serait la vie sans cette

lignée qui passe par Phidias, Mozart, Shakespeare, Molière, Michel-Ange et Picasso ? Et même sans s'en référer à ces sommets de la création, que serait l'existence quotidienne sans tous ces sans-nom qui chaque jour nous donnent un refrain, un vers qui nous reste dans la mémoire, une étoffe, une façade bien tracée et les mille et une choses que l'on ne remarque même plus, mais dont la disparition créerait un vide intolérable. L'art n'est pas un objet de luxe, mais bien un produit de première nécessité qu'il faut protéger, sauvegarder, et auquel il faut donner la plus grande vitalité. Actuellement, on parle beaucoup de la qualité de la vie. Ne serait-ce pas l'art qui lui apporte la plus grande contribution ? Malheureusement parce que, pour nous, ces choses sont évidentes, elles ne sont que rarement dites. À l'école, où l'on pourrait sensibiliser les enfants à l'activité artistique, leur donner un début d'initiation, les heures consacrées à l'art sont sans cesse diminuées, si bien que de nos jours, on peut devenir médecin, avocat, ingénieur, sans avoir jamais entendu les noms de Van Eyck ou de Picasso. C'est dommage pour tout le monde. D'abord pour ceux qui, par manque de culture, bénéficient trop peu du travail des artistes. Ensuite pour les artistes eux-mêmes, car il apparaît de plus en plus clairement que leur situation ne changera que sous la pression du public ; que ce public n'agira que s'il est éduqué – et que cette éducation passe en premier lieu par l'école.

C'est sur ce fond de grisaille qu'est venue se greffer une loi qui allait encore obscurcir le tableau, la loi qui fait partie des dispositions anti-crise et qui a rendu la vie encore plus difficile à beaucoup de nos artistes. Il s'agit d'une loi datée du 6.1.1976, publiée au Moniteur en juin et qui curieusement prend ses effets au 1er janvier de la même année. Comme nous le savons tous, les artistes sont légalement classés dans la catégorie des *indépendants*, c'est-à-dire parmi les médecins, pharmaciens, avocats, commerçants, petits industriels, artisans, etc., toute une série de travailleurs qui n'ont entre eux qu'un seul point commun : ils ne sont au service d'aucune entreprise, ils n'ont pas d'employeurs, ils sont leur propre patron. Cette classification est tout à fait arbitraire. Elle réunit des personnes dont la carrière se présente sous des profils différents. La carrière du médecin, par exemple, n'est pas comparable dans son déroulement à celle d'un commerçant ou d'un industriel. Inutile de dire que la « carrière » d'un artiste (si j'ose employer ce mot) est tout à fait dissemblable de l'une et de l'autre. C'est une carrière pleine d'incertitudes. Elle ne dépend même pas de son talent ni de son travail. Certains artistes médiocres peuvent avoir du succès, comme d'autres plus créateurs n'en ont pas. Le succès peut être immédiat ou se faire attendre de longues années. Il n'y a pas de règles, ni de véritable logique. À l'intérieur d'une même carrière, il y a parfois des incertitudes une année ses revenus peuvent être intéressants, pour disparaître complètement les années suivantes. Parmi les indépendants, l'artiste est le plus vulnérable, le plus incertain, le plus fragile. Le législateur semble s'en être rendu compte et a, me semble-t-il, essayé de le mettre à l'abri de certains mauvais coups du sort. Il l'a obligé à s'affilier à la Sécurité Sociale qui théoriquement lui assure le bénéfice de l'assurance-maladie et celui d'une pension de survie à 65 ans. Voilà de bien louables intentions. Nous allons les confronter avec la réalité des faits.

Comme tous les indépendants, l'artiste cotise à la Sécurité Sociale. Actuellement, sa cotisation se situe entre 3000 et 26 000 F tous les trois mois, chiffres calculés selon ses revenus de l'avant-dernière année, ceci en raison des difficultés de communication entre les services des Indépendants et ceux du contrôle des Contributions qui fournissent les chiffres de sa déclaration des revenus... De plus, il est soumis aux exigences administratives de la TVA, c'est-à-dire déclaration trimestrielle, communication annuelle de la liste de ses acheteurs, tenue de livres comptables et rassemblement des documents justifiant ses déclarations selon des règles bien établies. Les artistes qui, en général, sont peu versés dans ces formalités, même simplifiées, se voient obligés d'avoir recours à un spécialiste (un conseiller fiscal) que, bien entendu, ils doivent rémunérer. Ce sont des dépenses supplémentaires. Voyons maintenant les avantages. Le bénéfice de l'assurance-maladie d'abord. Pour les indépendants, cette assurance ne couvre que ce qu'elle appelle « les gros risques » : les interventions chirurgicales importantes, les hospitalisations, les services radiographiques nécessités par des maladies graves. Sont exclus les visites médicales ordinaires, les médicaments, l'oculiste, le dentiste, massage, intervention d'infirmières, c'est-à-dire tout ce dont chacun a le plus commodément besoin. Voyons maintenant la pension : elle s'élève à moins de 10 000 F par mois. Mais pour l'obtenir, il faut que l'artiste déclare sur l'honneur qu'il cesse tout travail. Est-ce vraiment possible à un écrivain dont toute la vie a été consacrée à l'écriture de s'arrêter de publier parce qu'il a 65 ans ? Peut-on demander à un compositeur de cesser de composer, à un peintre de cesser d'exposer ? Quel est le vrai artiste qui se plie à cette règle ? Il serait fort intéressant de savoir combien d'artistes bénéficient de cette pension. En règle générale, je crois qu'on peut dire que l'artiste aura payé toute sa vie pour des avantages dont il ne profitera jamais.

La loi de 1976 a rendu dans certains cas cette classification d'« indépendant » encore beaucoup plus préjudiciable. Je pense singulièrement aux artistes qui enseignent soit dans l'enseignement secondaire, professionnel ou artistique. Ici la loi est formelle : l'artiste-enseignant qui continue à exercer son art est considéré comme pratiquant un cumul. Du coup, il n'est plus payé qu'en raison du traitement de base de la catégorie dans laquelle il professe, sans jamais bénéficier d'aucune augmentation relative à son ancienneté. Donc l'artiste qui, après son travail alimentaire, trouve encore la force et le courage de se livrer à son art, est sanctionné. Nous tombons ici dans une des inconséquences les plus évidentes de cette loi. Au départ, l'État organise l'enseignement des arts en souhaitant que cet enseignement soit donné par les artistes. Il laisse sous-entendre qu'il veut aider ceux d'entre eux, – les plus aptes à l'enseignement –, à surmonter les difficultés de leur situation que l'on sait ingrate. Puis le même pouvoir sanctionne ceux qui continuent à se livrer à la création artistique. Pour quelles raisons ? Veut-on vraiment les détourner de leur véritable fonction ? Peut-on mieux exprimer le peu de cas que l'on fait de toutes les manifestations de l'art ?

Nous pouvons continuer cette analyse. L'artiste-enseignant est considéré comme enseignant. À ce titre, il doit cotiser à la Sécurité Sociale. Comme il est aussi artiste – donc indépendant – il est astreint à une seconde cotisation. Il est donc taxé deux fois. Par contre, comme il est pensionné comme enseignant, il n'a pas droit à une pension d'indépendant. La mutualité ne rembourse qu'une fois les indemnités pour frais médicaux. Il en résulte que tous ses versements en tant qu'indépendant, le sont totalement à fonds perdus.

Mais le légiste a trouvé que cette mesure n'est pas encore suffisante. Elle va, par cette nouvelle loi, prendre une autre dimension au moment de la retraite. L'artiste-enseignant qui prend sa retraite d'enseignant (celle-ci étant obligatoire à 65 ans), se voit privé de sa pension si, continuant son activité d'artiste, il gagne par cette activité plus de 92 000 F par an. À ce moment, l'État qui a dissocié les deux activités pour le paiement des cotisations, les lie au moment de payer la retraite. Si on n'était contraint aux euphémismes, on dirait qu'il s'agit d'un vol légal. En effet, un contrat a été passé entre l'enseignant et l'État. D'une part l'enseignant s'engage à payer chaque mois une certaine somme décidée par l'État avec en contrepartie, l'assurance de percevoir une pension à l'âge de la retraite. L'État agit ainsi comme une caisse d'assurances. L'enseignant paie ses cotisations pendant 20, 30 ou 40 années, puis au moment où l'État devrait faire face à ses engagements, il ajoute à la loi de base une disposition supplémentaire et prive ainsi l'intéressé du bénéfice de ses versements. Une société d'assurances privée qui procéderait de cette manière serait traînée en justice et condamnée irrémédiablement. L'État se conduit là comme le plus malhonnête des créanciers. On accepte volontiers que, vu la crise actuelle de l'emploi, on demande aux travailleurs qui ont atteint l'âge de la retraite qu'ils abandonnent leur travail et libèrent ainsi des emplois qui seront occupés par d'autres. Mais sur le plan de la création artistique, il est évident qu'il n'en est pas de même : si Paul Delvaux cesse demain de peindre, personne ne prendra sa place et ne fera des Paul Delvaux. Il ne libère aucun emploi. Ce sera une perte sans contrepartie pour la collectivité toute entière. Je n'insiste même pas sur le plan humain. N'est-ce pas en échange d'une pension à laquelle il a droit, proposer à l'artiste une sorte de suicide spirituel ? Certes la loi ne défend pas à l'artiste de créer, mais elle s'oppose à ce que ce travail soit rémunéré. Or, très souvent, les deux propositions sont liées. Comment un écrivain pourrait-il publier s'il doit demander à son éditeur de limiter ses droits d'auteur ? Comment un virtuose pourrait-il accepter un concert, s'il doit limiter ses revenus ? Comment un peintre pourrait-il exposer, s'il défend au directeur de la galerie de vendre ses tableaux, comme un architecte... etc. De plus, qui trouve avantage à ces restrictions ? Personne. Même du seul point de vue économique, puisqu'il semblerait que c'est le seul qui soit pris en considération, il y a perte pour tout le monde. D'abord pour l'État : si un artiste n'a plus de revenus, l'État ne perçoit plus ses contributions professionnelles, plus de TVA ; ensuite, c'est une perte aussi pour tous les métiers que cet arrêt de travail va atteindre. Ainsi, si un peintre cesse de peindre, le fabricant de toiles, le menuisier qui fait ses châssis, le marchand de couleurs, l'encadreur, la salle d'exposition, l'imprimeur, et toutes les autres activités qui se répercutent à partir de son activité, transactions commerciales et autres en souffrent. On comprend mal qu'un État qui veut promouvoir une politique de relance en arrive dans un domaine où toute liberté devrait être acquise, à lui mettre un frein pareil.

J'abandonne volontairement le discours que l'on pourrait tenir sur la perte que la collectivité encourt dans le domaine culturel et spirituel. N'est-ce pas risquer de se priver des œuvres d'artistes arrivés à la plénitude de leur talent ? A-t-on oublié que des artistes comme Titien, Michel-Ange, Verdi, Victor Hugo et d'autres ont créé dans leur grand âge des chefs-d'œuvre qui ont enrichi l'humanité toute entière. Sommes-

nous, en Belgique, tellement riches de talents que nous puissions nous priver ainsi de l'apport d'une catégorie entière d'artistes ?

Je pense qu'il est temps de conclure. Légalement, tout ce désordre provient de ce que l'artiste a été légalement repris dans la catégorie des *indépendants*. Cette classification ne lui convient pas : elle provoque des situations indéfendables. Il faut laisser à l'état d'artiste toute sa spécificité, y adapter la législation et non, au contraire, exiger que l'artiste s'adapte à une législation avec laquelle, vous venez de le voir, on en arrive à des solutions absurdes et inhumaines. L'artiste se considère comme un citoyen comme un autre. Il ne demande qu'à remplir ses devoirs de citoyen avec toutes les servitudes, toutes les obligations que cela comporte. Mais, en retour, il demande le respect de sa situation originale. Pour cela, il est nécessaire de créer un *statut d'artiste*, un statut qui lui soit propre et qui tienne compte des particularités de ses fonctions.

Ceci est l'objectif central de ses revendications. Nous connaissons les difficultés d'établir ce statut, et surtout de le faire admettre. Il faut cependant s'atteler à cette tâche indispensable. En attendant, il faut de toute urgence s'attaquer aux effets nocifs sur tous les plans de cette loi de 1976, et tout particulièrement effacer la notion de *cumul* qui s'attache à toute espèce de créations artistiques.

C'est pour en arriver à cette conclusion que j'ai fait cette communication. Et pourquoi la faire ici dans cette classe de l'Académie ? C'est bien simple. Parce que je souhaite que l'Académie intervienne. Je pense que cette intervention fait partie de la mission d'une Académie. Une Académie, tout le monde le sait, est un organisme de conservation. Que ce soit l'Académie française, celle de Vasari ou de Lebrun, ou celle de Moscou, toutes les Académies ont toujours eu la même fonction, même si elles s'en défendent : celle de conserver. Mais conserver quoi ? Il ne s'agit certainement pas de conserver des formes, ni une façon de penser d'hier ou d'aujourd'hui. L'Académie n'est pas un lieu d'embaumement, ni une nécropole. Je répondrai clairement et vous donnerai l'image exacte de ma pensée avec les mots de Jaurès : « Des Anciens, ce qu'il faut conserver, ce ne sont pas les cendres mais la flamme ». Pour que cette flamme se conserve, encore faut-il lui procurer les conditions matérielles et morales qu'elle réclame. Je pense que c'est le rôle d'une Académie d'y veiller. De plus, c'est ainsi qu'elle trouvera le mieux, sans équivoque, ce que j'ai déjà si souvent entendu demander par plusieurs de nos confrères : son insertion réelle dans la société d'aujourd'hui.

## « Oskar Kokoschka »<sup>26</sup>

Lorsque certains hommes disparaissent – des artistes surtout – on a l'impression que pour nous tous une tranche de vie se termine, qu'un fragment de l'histoire a pris fin, que le rideau s'est abaissé sur un spectacle achevé et que la suite exigera d'autres décors, d'autres acteurs. Leur image était liée à un temps, à une aventure historique que leur nom ou leurs œuvres recouvrent et colorent : Oskar Kokoschka est de ceux-là.

Il était le dernier survivant d'une époque particulièrement passionnante de l'histoire de l'art et de l'histoire tout court qui avait préfiguré et pressenti le drame allemand qui devait éclater avec la guerre 14-18 et se terminer dans les décombres et les deuils, sous les bombes américaines des années 44-45. À travers une peinture toute de sensibilité et de prescience, il allait durant trois quarts de siècle, exprimer dans l'ivresse de la couleur, son aventure personnelle qui reflétait aussi celle d'une quantité d'hommes de sa génération.

Nous allons essayer d'en retracer les principales étapes. Selon ses propres dires, elles peuvent se grouper en trois grandes périodes. La première coïncide avec la fin de la vieille monarchie austro-hongroise ; la seconde, avec l'Allemagne sous la terreur brune ; et enfin la troisième est celle qui succéda à la dernière guerre.

---

<sup>26</sup> In Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, 5-série, LXII, 1980, n°10-11, p. 141-150.

Oskar Kokoschka est né le 1<sup>er</sup> mars 1886, en Autriche, dans le village de Pochlarn sur le Danube, d'un père tchèque exerçant le métier d'orfèvre et d'une mère roumaine. De plus, il était juif. Ces détails auront dans sa vie des incidences importantes. Dans cette famille modeste mais ayant le respect des valeurs spirituelles, la prime enfance de Kokoschka allait baigner dans cette culture austro-hongroise qui pour s'apparenter par la langue à celle de l'Allemagne en diffère cependant par une autre conception plus libre et peut-être plus ironique de l'existence.

Après des études secondaires dans les écoles viennoises, il s'inscrit à la « Kunst Gewerbeschule » où il travaille sous la direction de Anton von Kenner et de Berthold Löffler, deux artistes, de grande réputation en Autriche, mais qui laissèrent peu de traces dans l'œuvre de Kokoschka. Ses admirations allaient plutôt vers Gustav Klimt et Franz Cizek. Ces affinités électives transparaissent dans ses premiers travaux graphiques : des cartes postales commandées par la « Wiener Werkstätte » et des illustrations pour ses premiers écrits « Die Traumenden Knaben » (les enfants rêveurs), « Sphinx und Ströhmann » (Sphinx et homme de paille) et encore « Morder, Hoffnung der Frauen » (Meurtre, espoir des femmes). Elles procèdent d'un art décoratif : éléments distribués en registre sans utilisation de la perspective linéaire ou aérienne, couleurs posées en plages uniformes, structures nettement marquées par des cernes volontaires. C'est le travail d'un jeune artiste qui continue, sans grande originalité, le style des œuvres qui étaient en honneur dans la capitale autrichienne. Les textes qu'il publie dans les mêmes années prennent une tournure plus personnelle. Kokoschka, avec un esprit subversif, contestataire, s'y montre très intéressé par un ordre social qu'il critique, par l'attitude de l'homme en face de la femme et par le conflit des sexes, ce qui dénote surtout le trouble de sa vie intérieure.

Il quitte l'école en 1909 – il a 23 ans – et c'est alors que commence pour lui une période extrêmement fertile en événements de toutes sortes et qui sera certainement pour son œuvre ultérieure la plus importante de son existence. À partir de la somme d'expériences picturales, sentimentales, amoureuses qu'il accumule en quelques années, se dessinera toute sa destinée.

Avant d'en relater les traits saillants, il est nécessaire de rappeler le climat spirituel particulier dans lequel se développe l'avant-garde artistique de l'Allemagne, au début de ce siècle.

Au point de vue de l'esthétique, l'Allemagne vit une situation de crise. Dans un bouillonnement d'idées, de théories dispersées, de cris d'indignation et d'affirmations péremptoires, on assiste à un vrai bouleversement des idéaux artistiques et simultanément, à l'émergence d'une nouvelle conscience de l'art : l'expressionnisme. Deux centres semblent focaliser ces efforts de renouvellement : Dresde avec le groupe, « Die Brücke » et Munich avec la « Kunstlervereinigung » qui prit plus tard le nom de « Blaue Reiter ». À Munich, la tendance est aux spéculations, à la métaphysique, au mysticisme. On tente de libérer l'artiste de sa liaison aux apparences du monde objectif, pour faire de son œuvre une « construction mystique intérieure ». Le regard du peintre doit se détourner du monde extérieur pour ne considérer que les produits de son imagination, instrument privilégié de toute création. C'est l'intuition qui préside à l'élaboration d'un langage pictural neuf fait de formes, de signes, de symboles détachés du réel. À Dresde, l'engagement est plus direct, moins intellectuel. Les expressionnistes du Nord se replongent dans la réalité quotidienne. Ils veulent vivre l'art en parfaite identité avec leur vie journalière, ils désirent retourner aux sources en s'établissant dans des pays de culture primitive, se faire réceptacle de la nature, et pour chacun faire de sa psychologie, de ses névroses même, le substrat de son art. Tout cela dans une transcription brutale, passionnée, directe, libérée des contraintes formelles traditionnelles.

Bien entendu, ces groupes ne vivaient pas isolés, et leur influence se faisait sentir dans toute l'Allemagne. S'ils manifestent des doctrines différentes, s'ils s'opposent parfois dans des conflits idéologiques, ils comptent suffisamment de points de convergence importants pour donner au mouvement, sa cohérence et son unité. Leur admiration va à Nietzsche (le « surhomme » représente leur modèle commun). Dans les arts plastiques, ils s'en réfèrent aux grands écorchés du XIX<sup>e</sup> : Munch, Van Gogh, Gauguin. De plus, leur désir de rénovation ne fait que traduire leur révolte contre l'ordre établi : l'art trouve son départ et sa fin dans la politique. La recherche artistique est mêlée à la confrontation sociale. Il s'agit de peser sur l'opinion publique par tous les moyens. De là leur comportement outré, agressif, convulsif. Leur champ d'action s'étend à toutes les formes d'expression : théâtre, architecture, décoration, musique, cinéma, littérature, arts plastiques. Climat de rejet et de rébellion mais aussi générateur de forces créatrices nouvelles qui devaient aboutir après la guerre de 14-18, d'une part au dadaïsme, d'autre part au « Bauhaus ».

Nul doute qu'Oskar Kokoschka, dans l'impulsion de sa jeunesse, ne pouvait que se sentir attiré par cette atmosphère survoltée, et subir profondément l'influence de ces artistes révolutionnaires qui répondaient si étroitement à ses aspirations profondes. Tant et si bien qu'en quelques mois, sa vision picturale en fut transformée. Peut-être faudrait-il reconnaître dans cette conversion l'influence et l'exemple de quelques amis qu'il fréquenta à cette époque, et je pense singulièrement aux relations qui s'établirent entre lui et Adolf Loos, l'architecte auteur d'un pamphlet fameux « Ornaments et crime » qui est resté célèbre par sa violence et son radicalisme. Toujours est-il que vers les années 1909-1910, Kokoschka exécute une série de portraits d'une écriture absolument étrangère à celle de ses travaux pour la « Wiener Werkstätte ». Ici plus de recherches de dispositions esthétiques, d'oppositions savantes des plans colorés, de beautés formelles, mais au contraire, sans coquetteries apparentes, une accumulation de touches papillotantes qui se juxtaposent ou s'ajoutent les unes aux autres, fouillant la psychologie des personnages, accumulant les annotations successives et finalement dans un combat où le pinceau se veut scalpel, livrant une image pantelante du modèle dont l'âme semble mise à nu. Mais est-ce bien l'âme du modèle ou une projection de l'effervescence inquiète de Kokoschka lui-même ? Toujours est-il que ces œuvres firent scandale et suscitèrent de vives protestations dans les milieux viennois où les symbolistes avaient habitué les amateurs à un climat autrement calme et serein. « À pareil individu, on devrait rompre les os » aurait dit l'héritier du trône, l'archiduc François-Ferdinand après son exposition de 1911 à Vienne ; et le fameux professeur et critique d'art Jozef Strygowski aurait qualifié les tableaux de Kokoschka de « plaies dégoûtantes et borborygmes puants ». De son point de vue, l'avis du prince qui avait compris que toute révolution même culturelle met l'ordre existant en danger et débouche sur un changement social, pouvait se justifier. Celui du critique ne faisait qu'indiquer la résistance permanente que les esprits conservateurs opposent à tout ce qui dérange leur habitude paresseuse de voir et de penser.

Mais si ces œuvres rencontrèrent chez les uns la vive opposition et même l'indignation que nous venons de signaler, elles suscitèrent chez d'autres le plus grand intérêt. C'est ainsi que Kokoschka fut remarqué par Paul Cassirer, le marchand de tableaux de réputation internationale qui lui ouvrit sa galerie, ce qui pouvait déjà être considéré comme une espèce de consécration. Mais encore, cette œuvre éveilla la sympathie d'un homme exceptionnel qui a marqué l'histoire de l'art en Allemagne : Herwarth Walden. Littérateur, musicien, mais surtout homme d'animation, Walden avait fondé une revue « Der Sturm » qui allait jusqu'en 1932, jouer un rôle de premier plan dans les cercles artistiques internationaux. À ses débuts « Der Sturm » s'était consacré uniquement à la littérature, jusqu'au moment où Walden qui se révéla un merveilleux découvreur de talents, connut Kokoschka. Il fit d'emblée confiance au jeune peintre débutant qu'était alors Kokoschka, le place à la tête de la rédaction viennoise de la revue et lui permet ainsi de prendre part à sa direction. Sous cette nouvelle impulsion, les arts plastiques y prennent une place privilégiée et bientôt « Der Sturm » devient une des revues les plus importantes de l'avant-garde européenne. Non seulement, elle est considérée comme le moniteur de l'actualité artistique, mais encore, en entrant en contact avec les autres revues de la même tendance, elle intègre le mouvement expressionniste allemand dans les grands courants internationaux. Elle lui permet l'approche d'un public plus vaste et lui fournit un arrière-plan idéologique et social, résultant d'une collaboration ininterrompue avec les philosophes, les critiques, les poètes. Si cette rencontre fut fructueuse pour la revue, elle le fut tout autant pour Kokoschka qui dès 1910, vit ses dessins, ses tableaux, ses textes reproduits régulièrement dans « Der Sturm ». En quelques années, Kokoschka était célèbre en Allemagne et salué comme un des maîtres de la nouvelle peinture.

À cette époque aussi, il connut ses plus extraordinaires aventures sentimentales. À Vienne, sa vie privée était un sujet permanent de scandale. En 1911, il se liait avec Alma Mahler, la veuve du compositeur et chef d'orchestre Gustav Mahler, une des femmes les plus en vue de la ville. Liaison orageuse que Kokoschka vécut avec une passion exacerbée par son tempérament excessif. La rupture qui s'en suivit contribua à accentuer son dérèglement psychique. Il accepta cette fin avec beaucoup d'amertume. Cet état de tension retentit certainement sur son œuvre et on peut se demander s'il n'a pas concouru à la transformation de son expression plastique. Toujours est-il que c'est à ce moment que Kokoschka peignit les tableaux que l'on considère généralement comme ses chefs-d'œuvre. Jusqu'en 1914, il allait vivre intensément dans tous les domaines, peignant, voyageant, écrivant, en un rythme effréné.

La guerre allait provisoirement mettre fin à cette activité. Kokoschka s'engagea volontairement dans les armées autrichiennes. Envoyé au front de l'Est, dans un combat contre les Russes, il est grièvement blessé. Démobilisé, sa résistance physique compromise, il passe une grande partie de sa convalescence en Suède et

à Berlin où il se remet à peindre. Après la guerre, nous le retrouvons à Dresde. Il y publie un recueil « Vier Drämen » qui comprend deux nouvelles pièces de théâtre : « Orphée et Eurydice » et « Job ». Il est nommé professeur à l'académie de la ville. Il y restera jusqu'en 1924. Séjour relativement calme, entrecoupé de courts voyages et de nombreuses expositions. Assagi, il fait figure de bourgeois et c'est ici que se situe un événement significatif du changement qui s'est opéré en lui.

Lors d'un affrontement à Dresde entre les ouvriers et les partisans de l'extrême droite, qui avait fait 35 morts et 151 blessés, une balle perdue avait endommagé un tableau de Rubens. À la suite de quoi Kokoschka écrivit que dorénavant la lutte des classes devrait se régler dans les cirques afin de préserver les œuvres d'art. Dans des circonstances aussi dramatiques, les dadaïstes très actifs en Allemagne, ne pouvaient accepter de tels propos sans réagir. Aussi, la riposte ne se fit pas attendre. George Grosz et John Haertfield publièrent un manifeste qu'ils intitulèrent « La Canaille de l'Art » et où ils disent notamment : « Oskar Kokoschka, le créateur du portrait « psychologique » du petit bourgeois, ne gaspille évidemment pas son impetus psychologique pour la populace sans âme. Et bien qu'il se tienne au-dessus des discordes entre les partis comme toutes les grandes putains de l'art, il ne refuse pas au peuple établi sa nouvelle conception politique inouïe » et sur le ton ironique, ils reprennent les propositions de Kokoschka, puis ils continuent : « Ouvriers, tournez vos regards vers Dresde, vous y verrez le berceau de vos heureux enfants et le dépôt bancaire de Kokoschka »... « Oskar Kokoschka qui tremble comme une soubrette devant ses maîtres, a les foies. C'est pour nous une occasion de démasquer l'art bourgeois où la personne de ce professeur reste aussi secondaire qu'il l'est en lui-même ». Tout le reste du pamphlet est à l'avenant, insultant, outré comme l'étaient tous les textes dadaïstes. Certes, Kokoschka, fonctionnaire de la ville de Dresde, n'était plus le pourfendeur des institutions établies. Il avait maintenant le respect des œuvres du passé. Il n'était plus l'artiste tonitruant, l'écrivain mal embouché qui considérait l'art comme un moyen de combat. Précédemment, il s'était insurgé contre des tabous qui le ligotaient, mais avait-il désiré vraiment le changement du régime social ? Il ne se concevait plus dans la marginalité, sauf quand il a dû se défendre contre la violence des nazis.

Cependant la vie calme et mesurée de professeur ne pouvait lui convenir longtemps. La sédentarité lui est insupportable. Aussi en 1924, il démissionne et s'installe à Paris. De là, il entreprend une foule de voyages : la Suisse, l'Angleterre, l'Italie, l'Orient, l'Afrique, etc., et les jalonne d'un grand nombre d'expositions qui élargissent l'audience acquise en Allemagne.

En 1933, il revient à Vienne où bientôt, effrayé par le fascisme montant, il pressent le drame de l'Autriche et s'installe à Prague. Pas pour très longtemps d'ailleurs puisqu'en 1938, il mesure le danger que lui fait courir le fait d'être juif, désigné comme « peintre dégénéré », et aussi, comme membre actif de l'opposition au système hitlérien. Il se réfugie à Londres. Il y passera la guerre, prendra la nationalité anglaise. Puis enfin, il choisira la Suisse comme lieu de séjour définitif. Il vivra à Villeneuve, sur les bords du lac de Genève jusqu'à son décès, le 20 février 1980.

Depuis la fin de la guerre 14-18, sa vie ne fut plus qu'une longue suite de succès et d'honneurs. De grandes expositions rétrospectives lui furent organisées, comme celle de Vienne en 37, celle de Bâle en 47, sa large participation à la Biennale de Venise en 48, l'exposition de la Tate Gallery de Londres en 62, celle de Paris en 78 et on pourrait longuement en prolonger la liste.

Il fut nommé citoyen d'honneur de Vienne en 47, docteur honoris causa de l'université d'Oxford en 60, membre associé de notre Académie en 69. Ses œuvres ont pris place dans les meilleurs musées d'Europe et d'Amérique. Comme il le disait lui-même, l'expressionnisme, c'est lui. Son style n'a guère varié. Quelques années avaient suffi à sa formation. Pendant septante ans, il en a modulé les accents au gré de ses vicissitudes intérieures. Son vocabulaire, son métier étaient suffisamment souples, robustes et personnels pour assimiler toutes les influences, pour exprimer toute sa sensibilité. Kokoschka a abordé tous les genres : compositions historiques ou religieuses, natures-mortes, affiches, décors, illustrations. Il a dessiné continuellement sans jamais interrompre le cours innombrable d'une création graphique spontanée : écriture nerveuse, rapide, hachée. Mais c'est dans les portraits et les paysages que son talent s'est manifesté de la façon la plus éclatante. Dans les paysages, il a imposé une vision qui lui est propre. En général, ce sont des vues panoramiques. Le point d'observation se situe loin dans le ciel, ce qui permet à l'artiste de confronter une accumulation architecturale dont il ne veut voir que les contrastes de couleurs, avec l'espace sans limite du ciel où flottent les nuages quelquefois déchirés par le vol d'un oiseau. La maîtrise de

Kokoschka s'y dévoile dans toute sa splendeur : liberté de la touche, richesse de la matière, ampleur de la vision. Il en existe d'admirables, et c'est peut-être là que l'avenir situera son génie. Depuis ses débuts, il a peint des portraits. Au fil des années, Kokoschka a perdu sa virulence. Il a éliminé la note caricaturale, le détail aigu, un peu cruel que l'on trouve dans ses premières œuvres. Sa nature s'étant apaisée, ses couleurs ont trouvé des accents plus harmonieux, plus nuancés. Si ses lignes sont encore agitées, elles ne résultent plus d'un trouble interne, mais d'un lyrisme inhérent à son tempérament romantique. Les grands personnages n'ont plus craint de poser pour lui. L'anarchie prolongée se résout dans l'officiel. L'art de Kokoschka, accepté, assimilé, est entré dans l'Histoire. Certains ont voulu faire de Kokoschka un personnage tourmenté, tragique même. Je pense que l'on a beaucoup exagéré. Sa jeunesse avait été marquée par des excès de comportement. Certains événements comme ses blessures de guerre, le cauchemar du nazisme, cette fuite de ville en ville auraient pu avoir des conséquences douloureuses, une espèce de dénaturation des valeurs humaines. Il n'en fut rien. Sa grande vitalité, son appétit de vivre ont eu raison de ces facteurs de désintégration. L'angoisse s'est résorbée dans une ivresse dionysiaque. À travers ses livres, les témoignages de ceux qui l'ont approché, je le vois plutôt comme un Henry Miller autrichien, sensuel et ardent, ironique et prompt au plaisir.

Quant à son testament spirituel, il faut certainement le chercher dans ses œuvres. Non seulement dans ses écrits et ses œuvres graphiques, mais aussi dans cette réalisation plus inattendue chez cet artiste qui se voulait un anarchiste de l'art ; l'école qu'il créa en 1962, à Salzbourg et qui s'intitule « Schule des Sehens », l'école du voir. Là, plus clairement qu'ailleurs, il a défini dans de nombreux discours la permanence de ses conceptions de l'art et des conditions optimales de la création. « École du Voir ». Tout un programme. « Quand on a vu, disait-il, on a compris ». « Apprendre à voir et à examiner ». C'est une prise de position sans ambiguïté qu'il faut considérer dans son opposition aux spéculations abstraites, à celles qui se sont définies à Munich à l'époque de sa jeunesse, puis au Bauhaus et certainement à la vague abstraite qui se développait au moment de la création de l'école. Kokoschka ne leur jette pas l'anathème mais il manifeste sa conviction personnelle. Il souhaite la prolonger dans un enseignement qui, à ses yeux, n'a rien d'académique. Dans un texte de 1931, il disait déjà : « l'art abstrait n'est pas à rejeter/le monde moderne a probablement besoin de l'art abstrait/l'art qui vole de lui-même/le monde moderne dans une certaine mesure a besoin de voler de lui-même/mais je ne veux en aucun cas voler, je veux rester ». « Les créateurs – écrivait Malraux – voyent à travers les lunettes de leur création ». Nous pourrions ajouter que c'est ce qui leur permet de créer. En fait, l'art de Kokoschka est inséparable du modèle. Peut-être est-ce ce qui lui a permis, à travers une longue époque qui connut tant de bouleversements esthétiques, d'interrogations inquiètes, de conserver son attachement et sa foi en une formule originale qui maintenant s'identifie à lui. Il a encore précisé sa pensée dans une phrase qui terminait un manifeste en faveur de l'expressionnisme : « À partir du moment où on se tourne vers ce qui existe avec un cœur ouvert, dans la joie ou dans la peine, on devient un homme complet. « Au-delà d'un système esthétique, d'une façon de voir et de représenter le monde, c'est ici l'humaniste qui se fait entendre. Au-delà de l'art, retrouver l'homme, l'homme complet qui a été de tout temps l'idéal de Kokoschka. Rappeler à chacun qu'il faut vivre « le cœur ouvert », n'est-ce pas là la grande pensée qui couronne son œuvre pourtant exemplaire et que nous conserverons comme l'enseignement suprême du grand artiste, du philosophe subtil, de l'humaniste profond que fut Kokoschka, celui vers qui s'adresse aujourd'hui notre témoignage de respect et d'admiration.

## « Notice sur Louis Van Lint »<sup>27</sup>

Quand je l'ai connu, il était jeune, beau, conquérant. Je le revois : haut de taille, les cheveux légèrement bouclés, l'œil vif, le regard joyeux, la parole caressante.

C'était en 1941, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles où il participait à l'exposition du Cercle « Apport ». Il avait 32 ans, et on le considérait déjà comme l'un des chefs de file de sa génération.

---

<sup>27</sup> In Annuaire de l'Académie royale de Belgique, CLV, 1989, p. 135-148.

Louis Van Lint était né le 26 décembre 1909 à Saint-Josseten-Noode-lez-Bruxelles. Le 26 décembre : le lendemain du jour de la Noël ! Était-ce un signe du destin ?

Fils d'un entrepreneur en bâtiment, il quitte rapidement l'école et seconde son père dans son entreprise. Très tôt aussi, il s'inscrit aux cours du soir de l'académie des Beaux-Arts de sa commune, où il acquiert la pratique du dessin. Parallèlement, il suit les cours de peinture du dimanche matin. Voilà qui témoigne d'une vocation naissante, encouragée par ses maîtres : Jacques Maes et Henri Ottevaere à qui il a souvent rendu hommage. Puis, ce sera la création de petits groupes tel « La Roue Libre » où, avec ses condisciples de l'académie, il expose ses premières toiles. Nous arrivons ainsi en 40, au moment où éclate cette tragédie la guerre qui pèsera si lourdement sur les artistes de son âge.

Quelles étaient les œuvres que Louis Van Lint montrait à cette époque ? Il me paraît vain et malaisé de tracer un tableau exact des tendances imposées, des influences qu'il subit et de l'apport personnel de Louis Van Lint.

Comme tous les jeunes peintres en quête de leur véritable identité, il aborde différents sujets traités dans différents styles. Mais au-delà des caractères de ces essais, on décèle son don de coloriste, la vivacité de sa touche et une exubérance qui ne demandait qu'à s'exprimer. C'est un art tout en potentialités, et nul ne peut prévoir son développement ultérieur. Certains s'y sont trompés. Ainsi, le critique d'art Paul Haesaerts crut voir en Louis Van Lint une nouvelle recrue pour le mouvement « Animisme » qu'il venait de créer. Nous sommes en 42. Paul Haesaerts qui autrefois s'était fait le chantre des artistes de l'« École de Paris », du « Surréalisme », et surtout de l'« Expressionnisme flamand », se dresse contre ce qu'il voit comme « un état d'anarchie où de nouvelles non-valeurs pires encore que les anciennes se mettent à éclore » (ce sont les mots de Paul Haesaerts), et prend parti pour un art « libéré des cauchemars et des illogismes ». Il croit distinguer une tradition de l'art flamand dans une peinture dont les sujets sont tirés de la vie journalière, d'un dessin respectueux des apparences, un art d'intérieur fait « entre la chambre à coucher et la salle à dîner » ou il inclut pêle-mêle Jacob Smits, Evenepoel, Ensor et Mellery. Parmi ceux qui, à cette époque, représentaient le mieux cette tendance qu'il qualifie de « retour à l'humain », il cite Dasnoy, Van Overstraeten, Leplae, Albert Van Dijck, Josef Vinck, Georges Gard, Jacques Maes, Wolvens.

Il faut croire que Louis Van Lint ne se sentit pas à l'aise au milieu de cette cohorte comportant cependant des artistes dont la renommée était grande. En 43, au salon « Apport », il expose une toile représentant un écorché et qu'il voulait, si nous en croyons Robert Delevoy qui fut durant ces années très lié avec lui, comme une insolente protestation contre l'embrigadement de Paul Haesaerts. Il clamait ainsi son refus d'accepter l'apparence calme, quiète de tout ce qui se présente à nos regards et aussi sa décision de pénétrer à l'intérieur des choses, acceptant que le spectacle qu'on y trouve au-delà des apparences familières, risque de déplaire et de choquer. Réaction saine sinon mesurée d'un artiste qui sent en lui le besoin d'affirmer sa vérité, de s'opposer aux attitudes conventionnelles même s'il ne sait quelles formes donner à son état de révolte. Se libérer de toutes les contraintes d'un engagement qui ne répond pas à sa sensibilité, ensuite trouver sa propre voie : telle semblait être la démarche voulue par Louis Van Lint. Les circonstances allaient l'y aider.

D'abord, la fin de la guerre. Et avec elle, l'ouverture des frontières, la libre circulation des œuvres et l'émergence d'une prise de conscience des nouvelles réalités sociales, économiques, que la guerre avait camouflées.

Rappelons dans l'ordre certains éléments spécifiques de l'art, qui allaient avoir sur la peinture belge la plus grande influence : 1945 : Exposition de la « Jeune Peinture Française » au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles 1946 : Exposition de Braque, Matisse et Picasso même année :

– Exposition de Herbin et de Servranckx à la galerie « Apollo » de Bruxelles

– 1<sup>er</sup> salon des « Réalités Nouvelles » à Paris 1947 : Création de « La Jeune Peinture Belge » à Bruxelles 1948 : Conférence de Bazaine à Bruxelles

Ces quelques événements choisis parmi d'autres qui les confirmaient et leur donnaient leur véritable sens, eurent une influence décisive sur les artistes de la génération de Louis Van Lint. C'est pendant ces années, les plus fécondes en recherches artistiques, que s'opéra parmi eux un changement d'esthétique provoquant une rupture fondamentale avec l'expression qui l'avait précédée. L'art y trouva un nouvel élan et prit un tout autre aspect.

Louis Van Lint qui occupait désormais une place prépondérante dans l'art de notre pays allait participer de toute la richesse de son talent à cette mutation explosive. Parti d'une peinture conforme à celles de ses aînés, il allait rompre avec l'expression figurative et s'installer dans le grand courant de l'art abstrait. Changement percutant qui répondait à son souci de s'exprimer dans le langage de son temps. Louis Van Lint devait y rester fidèle jusqu'à la fin de son existence.

Dans son évolution continue, peut-être pourrions-nous distinguer deux périodes. Une première, très brève, où l'artiste adopte un vocabulaire fait de formes non identifiables par la géométrie, mais strictement définies dans leurs contours, limitant des aplats qui s'harmonisent délicatement dans des gris colorés.

Louis Van Lint sentit rapidement que ce mode d'expression ne répondait pas à sa nature. Son lyrisme naturel ne s'accommodait guère de ces plans trop stricts, de cette limitation trop calculée. Son tempérament exigeait une liberté plus grande ; sa couleur, une expansion moins soumise aux exigences d'une composition aussi mesurée.

La seconde phase qui durera jusqu'à sa mort sera celle de l'accomplissement. La peinture de Louis Van Lint va acquérir progressivement une fluidité, une transparence des couleurs, une modulation des formes, qui lui permettront d'inscrire dans les nuances les subtilités de sa vie intérieure.

Louis Van Lint a expliqué maintes fois sa méthode de travail. Sa première exigence – et, à mes yeux, la plus importante, c'est de garder le contact avec la nature. Croquis, dessins, aquarelles, recueillent l'aspect extérieur d'éléments naturels souvent simples : rochers, paysages, coquillages, etc. Sans se laisser asservir par cette figuration directe, Louis Van Lint va y trouver les sources de son inspiration. Il dépassera le cadre de la simple déformation. Il disloque les formes, les modifie, les transgresse en variations subtiles et délicates qui les rendent méconnaissables. Au cours des années, nous verrons cet univers plastique s'enrichir et se transformer. Son écriture deviendra de plus en plus libre, plus mobile, et aussi plus souple et plus élégante. Ses propositions colorées vont se multiplier, se diversifier dans la fraîcheur et la légèreté. Louis Van Lint mènera jusqu'au bout cette longue aventure qui est celle du dévoilement progressif de son immense talent.

Toute œuvre d'art doit garder un certain mystère. Une part d'ombre est nécessaire pour que le spectateur puisse s'y projeter, y trouver un tremplin à ses propres rêves, à son imagination. N'est-ce pas là un des buts essentiels de l'œuvre qui se trouve au-delà des propositions formelles. Trop de clarté nuit. Vouloir tout expliquer restreint la portée de l'œuvre. Une pédagogie trop appliquée, trop démonstrative tue l'œuvre qu'elle veut éclairer. En guise d'introduction, ces quelques lignes qu'un poète, Phi-lippe Jones, a écrites à la fin d'une étude sur Van Lint et qui ont le mérite, tout en lui laissant libre cours, de stimuler notre imagination poétique :

« Les branches et le geste ont conquis l'espace, le végétal suit le chant de l'oiseau et des vigies s'éprennent dans les sables. Il est heureux d'être au secret d'une couleur et de courir les crêtes. La saison se déroule ailleurs, puis la tendresse de ce blanc épargné devient cette pupille qui réfléchit ton ombre. Fluide une hanche est caressée ».

Un de nos meilleurs critiques d'art, Danièle Gillemont, dans un article écrit après la disparition de Louis Van Lint, le qualifie de « prince de l'abstraction lyrique ». Voilà un titre qui lui convient parfaitement « Louis Van Lint, prince ». Il était en effet le prince d'un territoire qu'il avait conquis quartier par quartier. Ce titre lui revient de droit. Il aurait su le porter avec l'élégance, la noblesse qui le caractérisaient.

Quand je l'ai connu, il était jeune, beau, conquérant.

Louis Van Lint est mort le 27 décembre 1986.

La peinture belge tout entière était en deuil. Il avait pris part en grand seigneur pendant plus d'un demi-siècle, à toute l'évolution, à toutes les aventures de l'art belge : « Apport », « Cobra », « Jeune Peinture », « Espace », « L'art contemporain », « Abstraction lyrique ».

Louis Van Lint quittait la scène de l'actualité pour rejoindre dans l'histoire la brillante constellation de ceux dont les noms font la gloire de la peinture de notre pays.

# Contributions à des catalogues et articles

## « Les Premiers Abstraites en Belgique. Hommage aux pionniers »<sup>28</sup>

L'histoire de l'art n'est jamais définitivement écrite : chaque génération la recrée à travers sa propre sensibilité. Le passé se colore en fonction du présent et ainsi chaque jour le renouvelle. Si, à certaines époques, la nuance seule est en cause, à d'autres, à la suite de révolution dans les systèmes esthétiques, il se produit des changements fondamentaux. Tout un secteur laissé jusqu'alors dans la pénombre, s'éclaire subitement, prend toute son importance tandis que de plus brillants dont l'éclat paraissait inaltérable, s'éclipsent progressivement et disparaissent. Simultanément, certains artistes dont le nom était tombé dans l'oubli resurgissent et prennent la place de ceux qui s'effacent d'un souvenir que l'on croyait définitif. Tel est le mécanisme d'une loi maintes fois contrôlée. Nous assistons aujourd'hui à l'une de ces révisions de valeurs les plus totales et les plus bouleversantes et elle se fait au profit des artistes et des époques qui ont connu les formes s'éloignant le plus de l'apparence immédiate. En Belgique, les historiens de l'art mettaient hier en lumière la magnifique équipe d'artistes expressionnistes qui, dans notre pays, entre 1920 et 1930, semblaient seuls dignes de leur intérêt. Les autres tendances dépossédées de leur contenu véritable qui les intégrait dans les courants essentiels de la rénovation des champs de perception, étaient citées à titre indicatif et reléguées de bonne fois au rang secondaire. Aujourd'hui dans l'exacte perspective de la création contemporaine, il apparaît clairement qu'il n'est plus possible de réduire ainsi notre histoire nationale. Dans le cadre des disciplines expressionnistes bien des chapitres seraient à revoir et bien des classements à redresser. Mais il est plus urgent de rectifier un jugement que la physionomie de l'art actuel contredit : entre les deux dates que nous venons de citer il n'y eût pas chez nous un seul grand mouvement mais bien deux : l'expressionnisme et la plastique pure. Et il faut mettre l'accent sur la place prise par nos premiers abstraits dans la révision des valeurs plastiques. Nous avons vis-à-vis de ces artistes une grave injustice à réparer. L'escamotage qu'on leur a fait subir est une opération inique que rien ne justifie. Partout à l'étranger, la révision est faite : nous en voyons la trace dans les expositions, les écrits, les musées. La Belgique a un retard à combler. L'expressionnisme empruntait au passé un métier, une technique, une vision que les artistes modifièrent au gré de leur tempérament et accommodèrent quelquefois même avec génie. Au passage nous avons reconnu leur talent parce qu'il était plus conforme à notre façon plus traditionnelle de penser et de sentir. C'est pourquoi nous les avons accueillis et admis plus facilement. Le mouvement abstrait, plus neuf, entièrement tourné vers l'avenir, forgeait avec passion, avec courage une nouvelle syntaxe artistique dont nous sommes les héritiers directs. Tous les tableaux abstraits qui sont peints aujourd'hui sont issus de ceux que créèrent dans l'effort et dans l'incompréhension la génération précédente. Vouloir les magnifier sans mentionner les pionniers de l'abstraction équivaut à vouloir planter un arbre sans les racines. Les premiers abstraits sont pour l'intelligence de notre époque ce que sont les primitifs du 15<sup>e</sup> siècle pour l'art de notre 16<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi en face des expressionnistes nous devons impérieusement leur accorder la large place qui leur revient : historiquement et plastiquement ils en sont dignes. Et si pour terminer, vous me permettiez de me départir un instant de cette position impartiale que j'ai voulu adopter mais que je trouve un peu désincarnée ; si vous permettiez que j'aie jus-qu'au bout de ma pensée, je vous dirais que s'il fallait sacrifier un mouvement à l'autre, s'il fallait donner la primauté d'intérêt à l'une des deux écoles, par tous les tableaux qui se trouvent réunis dans cette salle, par tous les tableaux abstraits que mes amis peignent encore chaque jour, par tous ceux que j'ai peints moi-même, je vous dirais : j'ai choisi...

---

<sup>28</sup> In G 58, Anvers, Hessenhuis, 10 octobre-8 novembre 1959, p. 8-9.

## « Herbin mon ami »<sup>29</sup>

J'ai bien connu Herbin : c'était un ami. Caractère entier et sans détours ; inflexible mais droit ; il était dur pour lui-même, dur pour les autres ; intransigeant et honnête. Je l'ai connu durant de longues années, dans le bonheur, dans le malheur ; dans la joie, dans la peine ; en bonne santé et dans la maladie. Et je n'ai jamais rencontré un homme qui, face aux circonstances les plus opposées, soit resté aussi constant, aussi semblable à lui-même : volontaire jusqu'à l'entêtement, courageux jusqu'au sacrifice, désintéressé jusqu'à l'insouciance. Pour Herbin, la peinture était la seule chose au monde qui eût réellement de l'importance. Il en avait fait son but, son idéal, sa fonction, son domaine, une fin en soi... Elle était pour lui ce que Dieu est pour le croyant. Pour elle, il était capable de tous les renoncements, sans retour, sans repentir. Et son culte était terriblement exclusif. Sa femme m'a raconté qu'un jour, au Bateau où ils habitaient alors, ils se trouvaient sans argent et tout crédit coupé chez les fournisseurs qui ne voulaient plus rien entendre, lorsqu'inopinément un inconnu se présenta et demanda à Herbin s'il pouvait lui dessiner un panneau publicitaire. L'aubaine était providentielle, le travail facile et bien rémunéré. Herbin n'hésita pas : il refusa net en affirmant qu'il était peintre, que la publicité ne l'intéressait pas, et il envoya le commerçant à un voisin d'atelier. Tel était l'homme : sans partage, indifférent aux circonstances. Il m'a fait penser souvent au Chevalier de Dürer : allant droit devant lui, invulnérable parce que jamais distrait du but unique qu'il s'était donné. C'est au premier Salon des Réalités Nouvelles que j'ai fait sa connaissance. Il était le véritable animateur de cette importante manifestation. Secrétaire en titre, en fait il en était l'âme. Il s'occupait de tout : des adhésions, de la correspondance, des statuts, du bulletin, de l'accrochage. Il était simultanément l'organisateur et le garçon de salle. Aucune besogne ne le rebutait, qui pouvait concourir à la réussite du salon. Il répartissait ses occupations de l'année selon les nécessités des « Réalités Nouvelles », comme le cultivateur rythme son temps selon les impératifs des saisons. Il y avait la période des invitations, celle de l'imprimerie, celle de l'exposition, celle des expéditions. Des années durant, il vécut ainsi d'un salon à l'autre, soucieux de chaque toile qui lui parvenait, curieux de chaque artiste qui annonçait sa participation ; réglant chaque détail, examinant les cas litigieux, aplanissant les conflits, prévoyant les difficultés et y faisant face. Il avait voulu cette exposition sans jury. Il craignait les « combines », les jeux d'influences, l'incompréhension envers les jeunes talents. Peut-être se souvenait-il des difficultés de ses propres débuts ? Pour lui, le degré d'abstraction était le seul critère. Un soupçon d'objectivation, une figuration camouflée lui apparaissaient comme autant de péchés capitaux dont il fallait se garder. « C'est un faux, c'est un faux, s'écriait-il, il n'a rien compris ! » Et la même règle s'appliquait aux plus grands comme aux plus obscurs. Il repoussait Picasso ou Fernand Léger comme le dernier des débutants. Puis, certain d'avoir conjuré un grand péril, il reprenait la tâche qu'il avait entreprise : imposer un art abstrait « non objectif », un art comme le sien, sans demi-mesure, sans compromis, sans capitulation, sans concession. Lorsque plus tard il fut mis en minorité par un comité décidé à faire cesser sa dictature, il préféra se retirer et je suis sûr qu'il raya définitivement les « Réalités Nouvelles » de son esprit. C'est à l'occasion du premier salon que je me suis rendu chez lui, à l'adresse que tous les abstraits de l'époque connaissaient bien : 32 bis, rue Falguière. Une maison bien vieillotte, presque délabrée, une grande façade qui avait été blanche, menacée par la ruine et maintenant disparue. Il fallait d'abord pousser une porte dont l'intérieur était bardé de serrures que le soir, dès huit heures, on fermait soigneusement, comme pour protéger des trésors convoités. Puis on empruntait un couloir étroit, longeant l'appartement d'une concierge acariâtre qui trouvait toujours un motif de vous engueuler copieusement : porte mal fermée, ou fermée trop bruyamment, traces de pas, éclats de voix, tout était prétexte à assouvir la rancune d'une vieille fille coupée de toute autre relation avec le monde. Combien de fois ai-je été traité de « barbare » pour des méfaits dont je ne me sentais pas coupable ! Puis, vous tombiez sur une indication aux lettres soigneusement dessinées : « Auguste Herbin », et une flèche vous engageait à prendre un autre couloir, en angle, tout sombre, où il fallait attendre quelques instants avant de distinguer une porte à laquelle on toquait timidement. Et la bonne Louise Herbin venait vous ouvrir, clignant des yeux pour mieux distinguer qui arrivait ainsi. Vous pénétriez dans une grande chambre éclairée par une verrière qui prenait jour sur un jardin abandonné. C'était là tout l'appartement où les Herbin vécurent des dizaines d'années. Il était divisé par des parois de jute s'élevant à mi-hauteur. Et le coin chambre à coucher, avec son grand lit paysan et sa garde-robe peinte, était séparé du

---

<sup>29</sup> In *Art Construit*, n°2 (*Auguste Herbin 1882-1960*), Liège, avril 1960, s.p. Texte repris dans le catalogue *Herbin 1882-1960*, Paris, Galerie M. Lamy, mars-avril 1975.

secteur cuisine, avec le seul poêle de l'endroit, lui-même distinct de l'atelier qui contenait un chevalet et un banc de menuisier. Aucun confort, aucune commodité, même pas l'eau courante. Mais tout était d'une propreté méticuleuse et, je ne sais pas par quel miracle, dans un ordre parfait. Le maître, que sa femme appelait « Augüss » lorsqu'elle s'adressait à lui et « Monsieur Herbin » lorsqu'elle parlait de lui, déposait promptement ses pinceaux et s'empressait auprès de vous. C'est ainsi que tout le monde défilait là, chacun apportant les dernières nouvelles, et Herbin, inlassablement, montrant ses dernières toiles. C'est là que pour la première fois, j'ai été reçu. J'étais plein d'admiration et de respect pour le petit homme vif et décidé qui avait conduit son art à ce degré de pureté plastique, avec une telle efficacité dans l'économie des moyens. Mais ce que j'ignorais, c'est que ce maître dont le talent m'en imposait tant, vivait là dans une pauvreté qui frisait l'indigence. Ce n'est que beaucoup plus tard – car il n'était pas facile d'entrer dans la confiance – que je sus que Herbin et sa femme, dont la santé était compromise, se contentaient d'avalier le matin un quignon de pain sec et un peu de chicorée ; que le repas de midi se composait pour eux généralement d'un peu de pommes de terre et de salade, et que le soir, très souvent, une soupe était tout le dîner. C'est à ce prix qu'Herbin pouvait acheter couleurs et toiles dont il avait besoin – et celles-ci étaient toujours de la meilleure qualité. J'ai connu Herbin, malade paralysé, au moment où le médecin, m'attirant dans un coin, me disait : « Peut-être en réchappera-t-il, mais jamais il ne pourra plus peindre ». Et j'ai vu Herbin se raidir, poser dans sa main droite (la paralysée) un pinceau qu'elle pouvait à peine saisir, puis s'aider de la main gauche pour guider l'autre, combattre contre lui-même et à force d'acharnement couvrir en deux heures une nappe de la largeur de quelques centimètres. Et je l'ai vu triompher. À force de volonté, capable de tracer les toiles impeccablement peintes que nous connaissons. Quel courage lui a-t-il fallu ! J'ai connu Herbin lorsqu'une gloire tardive lui apporta à la fin de sa vie une large aisance qu'il avait mille fois méritée. C'est alors qu'il se révéla d'une générosité sans calcul, utilisant l'argent dont il avait tant manqué avec la plus suprême indifférence mais continuant, comme l'ouvrier modèle qu'il avait toujours été, à se mettre au travail à neuf heures et n'abandonnant la tâche qu'au moment où la lumière fait défaut. Je pourrais raconter mille traits qui font de Herbin un être exceptionnel. Quelques jours avant de mourir, alors qu'il préparait un album de sérigraphies qui devait être édité par Denise René, il décida que sa propre gouache, étudiée selon l'alphabet plastique, serait construite sur le mot « FIN ». Ce fut sa dernière œuvre. Coïncidence ? Pressentiment ? Comme si le destin, beau joueur, avait voulu agir en toute franchise avec un homme qui, dans la vie, ne trichait jamais.

## « Die Integration und Wir »<sup>30</sup> (L'intégration et nous)

On conteste ! On conteste ! Les artistes contestent ! Quoi d'étonnant ? L'artiste n'est-il pas depuis toujours le contestataire permanent ? D'accord, mais aujourd'hui, lui aussi est contesté. D'accusateur, le voilà accusé. Et avec lui toute son activité. La culture est mise en question et, avec elle, l'Art avec ou sans majuscule.

Pour être bref, que lui reproche-t-on ?

Tous les griefs, d'où qu'ils viennent font entendre la même chanson : exploitation à des fins commerciales et spéculatrices ; appropriation des œuvres par une minorité bien nantie qui s'en sert pour rehausser son prestige, pour marquer sa puissance, pour assouvir une vanité supplémentaire ; mise hors circuit de créations qui devraient devenir le bien de tous.

L'accusation est juste. Les faits sont là qui en sont la démonstration. Mais que faire ? L'artiste doit-il laisser tomber l'outil, se retirer dans une tour de silence, se draper dans une dignité outragée, rêver au passé ? Aurait-il perdu la foi dans sa mission ?

C'est, au contraire, le moment d'agir et, d'abord, de prendre claire conscience des mutations profondes qui s'accomplissent sous nos yeux. L'art est entraîné dans une situation aristocratique qui l'isole des masses. Soit. Démocratisons-le ! Au travail, les artistes ! À côté de l'œuvre unique destinée aux privilégiés, travaillons à la conception d'œuvres multipliables. Appelons à la rescousse toutes les possibilités de la technique industrielle. Que la machine prolonge notre effort. Abandonnons nos vieilles pratiques artisanales. Et tous nos préjugés d'un autre âge. Organisons la diffusion. Que l'œuvre d'art devienne aussi

---

<sup>30</sup> In *Kontakt 2*, Coblence, avril 1969. Texte reproduit ici d'après le manuscrit original en français.

un bien de consommation à la portée de tous. Et, pour cela, réformons nos esprits : l'artiste est un homme comme un autre qui doit s'intégrer dans la société et comme les autres accepter l'évolution et s'y adapter.

Pour cela, faisons mieux : socialisons l'art ! Sortons-le des endroits fermés où généralement on l'enferme comme un bijou précieux que l'on garde jalousement pour la délectation de quelques-uns.

Nos villes sont laides, nos murs sont muets, nos rues sont monotones. À qui la faute ? Mais à nous, les artistes. Réclamons la place qui nous revient dans la cité. Brisons la grisaille des parcours par l'exposition d'œuvres vivantes, qui sont bien d'aujourd'hui et qui reflètent joyeusement la volonté de vivre, notre ardeur à être heureux.

J'habite à Bruxelles, une grande ville de plus d'un million d'habitants. Je peux en faire le tour, la traverser de part en part, sans rencontrer une seule œuvre d'art qui parle de notre époque, qui réponde à la sensibilité contemporaine. Toutes les sculptures publiques que je rencontre sont d'hier. Elles sont sales, sans intérêt. Vieux monuments gris et mille fois morts, parlant de morts anciens, d'événements oubliés, qui ne concernent plus personne. Seuls les moineaux en tirent profit : ils s'en servent comme perchoir et les maculent sans arrière-pensée ! Et que de villes sont exactement comme Bruxelles.

Une fois de plus, nous contestons. Qu'on nous débarrasse de tout ce bronze inutile. Qu'on enfouisse toutes ces œuvres dans le plus profond et le plus noir des musées et qu'on le livre à la morne contemplation des amateurs de cimetières. Qu'on fasse la place nette : nous aussi nous avons à dire, à montrer. Notre poésie ne demande qu'à s'exprimer.

Et que dirons-nous ?

Laissons aux politiciens de bas étage cette stupide peinture réaliste soi-disant sociale qui multiplie sans esprit une ennuyeuse imagerie, nocive parce qu'abêtissante, déclamatoire et prétentieuse. Abandonnons aux beaux salons pour personnes pâles, les œuvres dites sentimentales, vaguement surréalistes, les projections des phantasmes, celle où l'artiste s'est complu dans l'exposé de ses tares, de ses obsessions, de ses angoisses, celles où il a essayé de montrer son savoir scolaire, ses petites ficelles de métier, son coup de pinceau super-esthétique qui doit, aux yeux de tous, être la marque de son génie !

Nous vivons à l'heure de la force atomique, de l'automation, des engins téléguidés et des missiles à la lune. Foin de la contemplation nostalgique. Jamais l'homme n'a disposé d'une semblable puissance. Jamais il n'a maîtrisé les forces hostiles comme cela lui est permis maintenant. Dans tous les domaines de l'activité et de la pensée, ce ne sont que des bulletins de victoire. Il ne tient qu'à lui que son avenir soit éclatant. Pourquoi alors ne pas dire, dans le langage actuel de la plastique, notre optimisme et notre confiance ?

Nous voulons que la cité soit joyeuse, dynamique, vivante. Couvrons les murs de couleurs pures, de dessins à angles vifs, de compositions qui soulignent l'architecture. Collaborons avec le maître-d'œuvre, édifions des villes où la foule bénéficie de l'exactitude des plans, de la franchise des couleurs, de la clarté de l'ordonnance. Collaborons à cette rénovation de l'art mural qui est inévitable et dont nous devons hâter l'avènement. Créons un sentiment d'espace, une plastique nouvelle bien faite pour exalter l'homme nouveau. Souvenons-nous de nos maîtres, les Mondrian, les Herbin, les Albers. Calquons notre attitude intransigeante sur la leur. Et, certains de notre vérité, pour le bien de tous, travaillons dans la joie à la resplendissante destinée de l'« art construit ».

## « Rythme bruxellois, station Montgomery »<sup>31</sup>

Ma conception plastique de l'œuvre installée au métro (station Montgomery) repose sur quelques principes moteurs simples qui répondent à une logique formelle et technique.

Il s'agit d'une composition toute en longueur qui longe des voies du métro, donc qui ne peut se saisir du regard que par fragments. Un seul endroit, le tournant, peut être vu avec un recul plus important. Pour cette raison, je voulais une composition dont chaque partie, tout en participant à l'ensemble, ait son unité propre dont la lecture puisse se faire soit en longeant le quai de débarquement, soit en traversant la station en métro.

Le tournant a été l'objet d'une étude particulière. L'autre partie a été rythmée selon l'alternance de compositions colorées avec d'autres uniquement en noir et blanc. Pour accentuer le rythme, ces dernières ont été conçues selon des formes semblables relevant du même schéma thématique. De plus, je voulais des formes élémentaires d'allure monumentale qui s'allient par la sobriété et la force à l'architecture sans fioriture d'un ouvrage de conception utilitaire. Pour cela, formes simples, couleurs disposées par masses, coloris saturés qui animent la fresque en dominant le va-et-vient du public et le voisinage possible de panneaux publicitaires ou autres.

Quant à la technique, elle a été dictée par la destination de l'œuvre. Endroit public, ouvert, parcouru par des voitures qui soulèvent la poussière ; endroit sujet à des variations de température et d'atmosphère, où des accidents (infiltrations) peuvent se produire. Je souhaitais un matériau solide permettant à l'œuvre de résister à tout ce qui en menace la durée. Voilà pourquoi, j'ai choisi la céramique qui se nettoie à grande eau et dont le coloris est stable et sans fragilité. Ensuite, pour des raisons d'économie, j'ai employé des pavés de style industriel qui peuvent, selon les nécessités du dessin, se découper à l'atelier. Seules, les couleurs ont été spécialement créées pour cette réalisation.

## « L'art abstrait et le monde »<sup>1</sup>

Est-ce s'écarter du monde, comme certains le prétendent, que de faire de la peinture abstraite, et géométrique par surcroît ? Propos entendus maintes fois, et qui montrent combien l'artiste peut être mal compris, combien un changement d'écriture peut dérouter, combien le public, habitué à certains aspects de l'art, éprouve des difficultés à s'accommoder d'un changement de langage et à comprendre qu'une expression nouvelle ne diminue en rien les rapports existant entre le créateur et tout ce qui l'entoure. Est-ce s'écarter du monde que de traduire comme le fait le savant, les données du réel en formules chimiques ou mathématiques ? Est-ce s'écarter du monde et renoncer à l'humain que d'écrire un chant à l'aide de portées et de notes ? Non, de toute évidence ! Alors pourquoi ne pas admettre de la même manière que celui qui pratiquait une sorte d'art qui ne s'exprime pas avec les données immédiates de la perception visuelle, mais traduit dans un langage personnel son message poétique, est tout autant que d'autres, intéressé par le monde et ses problèmes ? Tout art est à la fois témoignage et participation. Témoignage certes, puisque une de ses fonctions essentielles consiste à projeter matériellement tout ce qui est irrévélé dans l'esprit, indistinct et pourtant présent ; puisqu'il permet de saisir l'insaisissable, de jeter une lueur dans cette obscurité fondamentale dans laquelle nous vivons. Participation aussi, car l'artiste qui fait partie intégrante de la société est déterminé par elle, et à son tour, par le truchement de l'œuvre, influence cette société et tend à la modifier. Et si ceci est vrai pour une pomme de Cézanne comme pour un portrait de Ingres, il ne peut en être autrement pour une communication de Kandinsky ou pour une toile de Mondrian. L'apport de l'art abstrait se situe au plus haut niveau de la spéculation spirituelle. En cette époque de crise, de révolution permanente,

---

<sup>31</sup> Texte daté de février 1976 in *L'Art dans le métro*, Bruxelles, 1982, p. 43.

de remise en question continue, la fonction de l'abstraction consiste sans conteste à retrouver le principe ordinateur. Elle tente de retourner jusqu'aux racines de la création ; d'y retrouver un ordre mesuré sinon rationnel, de puiser dans le réel

<sup>1</sup>In *Artribune*, 1<sup>er</sup> novembre 1980, p. 10. Ce texte est présenté ici dans sa version amplifiée telle que publiée in *Carte blanche à Jo Delahaut. Œuvres des cinq dernières années*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1986 et in *Vie et Culture*, avril 1986, p. 5.

– celui que nous vivons chaque jour – les bases solides de ses traductions picturales. Et si elle néglige l'aspect extérieur, c'est pour découvrir les ressorts, le moteur, en somme pour retrouver l'homme profond d'où jaillit toute création.

L'art abstrait apporte sa part de lumière, sa part de vérité. C'est une manière privilégiée d'entrer en communion avec le monde.

## « Buscarlet »<sup>32</sup>

En ces temps d'incertitudes où, dans le monde des arts, nous voyons les boussoles s'affoler, il est rare de rencontrer un artiste jeune qui, ayant déjà atteint un seuil de maturité, propose des œuvres solides, cohérentes, exemptes de tout ce qui est mode ou snobisme. C'est pourtant ce qu'Alain Buscarlet nous présente aujourd'hui et par ce fait, mérite déjà un intérêt particulièrement attentif. Cet artiste semble obéir à ce que Kandinsky appelait « la nécessité intérieure ». Est-il encore indispensable de rappeler que cette injonction, pour intime qu'elle soit, est essentielle chez un créateur pour que son œuvre soit vraie, qu'elle ait son poids, sa véritable résonance. C'est elle qui justifie toute démarche. Elle est le seul critère objectif de l'art : elle explique tout autant notre émotion en face d'une humble poterie archaïque façonnée par des mains malhabiles que celle que nous éprouvons en présence d'une sculpture de Max Bill, de savantes spéculations intellectuelles. Elle lui confère sa qualité majeure : l'authenticité.

J'ai vu naître le talent de Buscarlet. J'ai été témoin de son travail opiniâtre, de sa volonté de vaincre les embûches qui empêchent un jeune artiste de s'exprimer véritablement. Je l'ai vu, sans se laisser détourner par nulle coquetterie, nulle facilité, poursuivre une idée qui lentement mûrissait, trouvait sa forme et la technique pour l'inscrire dans le matériau.

Maintenant l'œuvre est là ; nous pouvons admirer de magnifiques reliefs en métal, aux agencements bien calculés, aux structures nettes, sans bavures, avec parfois à l'endroit exact, un trait lumineux ajoutant une note inattendue qui leur donne tout leur éclat. Je vous en laisse juges. Mais pour ma part, je vois en Alain Buscarlet un des artistes les plus talentueux, les plus neufs de la pensée abstraite dans notre pays.

## « Hommage à Carrey (1902-1953) »<sup>33</sup>

Une œuvre inachevée ? Non, une œuvre interrompue comme le sont toutes les œuvres des artistes. La mort donne toujours un coup d'arrêt : pour les uns, tôt ; pour les autres, tard. Mais toujours, elle interrompt un travail qui pourrait ne pas avoir de fin. Grâce à cette exposition, les peintures de Carrey qui créa avec nous le groupe « Art Abstrait », vont retrouver une nouvelle vie. Elles appartiennent au passé culturel de notre pays et leur disparition eût été un appauvrissement pour nous tous.

---

<sup>32</sup> Lasne, International Art Gallery, octobre 1980.

<sup>33</sup> Lasne, International Art Gallery, août 1981.

## « De la conception à la réalisation »<sup>34</sup>

Relater la genèse de mes œuvres ? J'y renonce. Jamais, je ne pourrais recenser, énumérer les éléments qui d'une façon ou d'une autre ont contribué à leur élaboration. Chaque essai pècherait par oubli, généralisation ou même inconsciemment par fabulation. Tout au plus puis-je désigner certains composants sans pouvoir d'ailleurs en mesurer l'importance. Il est bien connu que la plupart des artistes ont des manies, et parfois même des bizarreries de comportements. Certains écrivains ne veulent se servir que d'encre de couleur ; d'autres ne travaillent que le matin avant l'aube, ou le soir très tard. On cite des littérateurs qui n'écrivent qu'avec un stylo et d'autres qui ont besoin d'une machine à écrire. Mille fantaisies de la sorte aussi irrationnelles les unes que les autres dans le but de faciliter la mise en branle du mystérieux mécanisme de la création ou de placer l'auteur dans un état second qui dispose davantage à l'irruption du miracle de l'inspiration. Qui n'a pas son rituel, incompréhensible pour autrui ? Pour ma part, puisque c'est de moi qu'il s'agit, j'ai quelques exigences bien précises. D'abord, le lieu où je travaille m'importe beaucoup. En fait, je ne travaille vraiment bien que dans mon atelier, en face de ma table de travail, la toile posée à plat. Il me serait difficile de produire une œuvre dans un autre endroit. Ainsi, contrairement à ce que font généralement mes confrères, je ne dessine pas en voyage. Je pense avec peine sans un crayon ou un « bic » à la main et sans un papier pour griffonner, sorte d'écriture automatique qui charrie bien des schémas, la plupart inutiles ou inutilisables. Mais quelques-fois l'une ou l'autre de ces ébauches s'impose à mon esprit. Elle déclenche tout un processus de transformations aboutissant finalement à une vraie composition plastique. Pour moi, ce point de départ est indispensable. Pendant toute l'exécution de l'œuvre, je ne le perds pas de vue, j'y reviens sans cesse. Sa disparition me désarçonnerait. Je travaille par séries. Une proposition me vient-elle, je m'acharne, la modifie, l'assouplis, la comprime, la simplifie parfois jusqu'au signe. Et il arrive – récompense suprême

– que cet acharnement donne naissance à un ou à plusieurs tableaux. J'épuise alors toutes les possibilités plastiques que j'y puis découvrir. Inspiration ou travail ? Les deux certainement. En y ajoutant l'appui d'une pratique de quarante ans de peinture et du commerce continu des choses de l'art. Sans oublier ce qui, à mes yeux, a peut-être le plus d'importance : une expérience de vie ouverte comme toutes les vies, à toutes les aventures, à toutes les agressions du spirituel, du sensible, du physique. Car l'art, même celui qui paraît le plus hermétique, le plus cérébral, ne peut jamais être détaché de la profonde nature humaine de son créateur, source unique mais inépuisable de tout ce qu'il sent, pense et crée.

## « Autour du groupe Art Abstrait 1952-1956. Un essai de géographie esthétique »<sup>35</sup>

En 1952, une grande ferveur pour l'abstraction qui s'imposait dans l'avant-garde artistique européenne, un vif enthousiasme résultant d'une prise de position sans équivoque, tels furent les premiers éléments qui réunirent les fondateurs du groupe belge Art Abstrait. Cette exaltation due à l'expérience nouvelle pour certains d'entre nous, d'une action commune menée vers un but commun, et peut-être aussi la nécessité de vaincre la résistance que public et critiques d'art nous opposaient, nous obligea à sortir de notre réserve et cette volonté d'action nous mena à organiser, sans moyen pécuniaire, une série d'expositions dans les principales villes du pays et à l'étranger. Ce fut pour nous le temps des rencontres amicales, des poignées de mains, d'une solidarité spontanée. Nous étions jeunes, naïfs et sans calcul. Qu'en dire aujourd'hui ?

Certains ont disparus : je pense à Carrey, à Lewy, à Mels et Kerels. D'autres ont changé d'orientation et explorent d'autres domaines : Jean Milo, Collignon, Bursens. Et ceux qui sont restés fidèles à l'abstraction

---

<sup>34</sup> Texte daté de décembre 1984, *G. Collignon, J. Delahaut, W. Leblanc, M. Mineur, Verviers, Amis du Musée des Beaux-Arts, n-63 [1985].*

<sup>35</sup> In *Les Abstractions Constructives 1945-1964*, Ramet-Flémalle, Centre wallon d'Art contemporain, 1986, p. 44 et 45.

y ont trouvé la voie de recherches personnelles qui leur ont permis d'affirmer leur originalité. Ils se sont éloignés les uns des autres. L'esprit de groupe qui s'était avéré nécessaire est disparu et chacun a repris la poursuite de son aventure solitaire. Tout cela est dans l'ordre normal des choses : les groupes doivent disparaître jeunes, sous peine de se fossiliser et de perdre toute signification.

Quelle fut l'importance du groupe Art Abstrait dans la vie culturelle de notre pays ? Quelle fut son importance pour chacun d'entre nous ? Je laisse à chacun le soin de la déterminer et aux critiques d'art, d'en discourir.

Pour ma part – et peut-être suis-je en train de la magnifier dans mon souvenir – tout en ayant participé à ce mouvement de dislocation dont je suis persuadé de la nécessité, je garde une certaine nostalgie de cette époque où nous avons connu l'irremplaçable joie du coude à coude, de la confiance réciproque et de l'amitié.

Juillet 1986.

Voilà déjà plusieurs fois que l'on me pose la même question, répétée sous des formes différentes – ou bien « la peinture abstraite a-t-elle encore un avenir ? » ; ou encore « Si vous deviez conseiller un jeune artiste, lui conseilleriez-vous de faire de l'abstraction ? » Que répondre ? Il me paraît incontestable – et pour cela, il suffit de regarder autour de soi – qu'aujourd'hui les artistes peuvent s'exprimer par tous les moyens qu'ils peuvent imaginer. Les uns ont recours aux ressources classiques de la figuration ; d'autres trouvent dans les objets le support de l'émotion qu'ils veulent communiquer ; certains transforment l'environnement et lui impriment le caractère esthétique qu'ils ont choisi. On s'exprime avec des boîtes de « coca-cola », des reliefs de repas. L'art pauvre communique avec des tas de sable, de charbon, des vieilles voitures et que sais-je encore ? On va de la trace de la main sur une toile à la construction d'énormes machines métalliques. On fait appel aux mouvements de toutes natures, aux tubes de néon comme aux tatouages et aux déformations corporelles. Pourquoi ne pourrait-on pas s'exprimer avec des formes, des couleurs, des traits, des volumes qui sont les moyens spécifiques et traditionnels de la peinture ? D'autant que l'usage de ces éléments n'est pas lié à une mode, à une école, à une variation accidentelle de l'esthétique. On lui trouve des sources lointaines, on connaît le nom de nombreux maîtres qui nous ont laissé des chefs-d'œuvre construits sur les mêmes bases théoriques. Les musées contiennent des quantités d'œuvres qui témoignent des propriétés de l'abstraction et de son pouvoir de traduire l'expression des tempéraments fort différents. Certes, ce sont les apports du passé et il ne s'agit pas aujourd'hui de répéter ce qui a été fait dans les années 15, 30 ou 50. Dans l'abstraction comme dans l'art figuratif, l'artiste doit être un créateur. La vitalité de l'art abstrait dépend de son talent, de sa puissance de renouvellement, de son imagination. Si l'on suit l'évolution de l'abstraction, on s'aperçoit que chaque époque a donné sa nuance aux œuvres qu'elle a vu naître. Nul doute qu'aujourd'hui encore, la peinture abstraite valable porte la marque de la vie que nous menons, de notre environnement, de nos craintes et de nos rêves. Demain et aussi longtemps que l'art sera vivant et libre, il en sera de même. La voie est donc ouverte à tous ceux qui veulent s'y engager.

Quant aux conseils à donner aux jeunes artistes, il y a là de la part de ceux qui posent la question, une énorme méprise, une confusion incroyable. Peut-on conseiller un jeune artiste ? Certainement pas dans le mode de son expression. Choisir sa façon de s'exprimer c'est déjà une prise de position, un engagement capital, un témoignage essentiel. C'est une question personnelle, lourde de conséquences, que l'artiste doit assumer en toute liberté et selon ses véritables dispositions. Je me refuse absolument à toute intervention dans ce domaine comme je refuse à la politique, à la religion, aux pouvoirs académiques le droit de désigner à l'artiste le sens ou le contenu des œuvres qu'il veut créer. Toute ingérence fausse le libre exercice de l'art, et sans liberté absolue, inconditionnelle, il n'y a plus d'art. Je suis l'adversaire de tous les sectarismes : pour le jeune artiste l'abstraction est une possibilité, la figuration en est une autre et on imagine sans peine, une combinaison des deux ou un autre mélange d'éléments plastiques. Mais surtout – et j'insiste là-dessus – aucune pression ne peut-être exercée, aucun conseil si peu autoritaire qu'il ne paraisse ne doit être donné et à plus forte raison aucune orientation en termes d'exigence ou d'interdiction. La liberté est liée indissolublement à la condition d'artiste.

Août 1986.

## « Dominique Rappez »<sup>36</sup>

Être jeune : quelle merveille ! Et si par surcroît on y ajoute le talent comment ne pas se réjouir d'une pareille conjonction !

Dominique Rappez a à peine 30 ans. Il n'a encore présenté aucune exposition personnelle et déjà il a été distingué à plusieurs reprises : trois prix de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, retenu parmi les lauréats du Prix de la Jeune Peinture, professeur à l'Académie d'Uccle, choisi pour « Promotion 87 » parmi les dix jeunes artistes à la communauté française ! Voilà certainement une carrière qui se présente sous les meilleurs auspices. À vrai dire ces succès sont mérités. Ancien étudiant de « La Cambre » dans l'atelier de son vrai maître, Gustave Marchoul, il a trouvé là non seulement une initiation technique mais aussi une discipline de travail, le goût du travail bien fait, mais encore l'incitation à la découverte de sa propre personnalité, la volonté d'être soi contre vents et marées – mieux encore : contre les contraintes de la mode et les séductions du snobisme. Ce qui lui a permis de s'affirmer dans des œuvres sensibles, magnifiquement charpentées, trouvant dans les jeux de la lumière et de l'ombre, la source d'une éloquence pénétrante et persuasive.

Dominique Rappez expose à l'International Art Gallery de Lasne. Que ce soit l'occasion de faire connaissance de l'un de nos jeunes artistes – et l'un des plus doués – qui tout en faisant l'art d'aujourd'hui préparent ce qui sera peut-être l'une des faces de l'art de demain.

---

<sup>36</sup> Lasne, International Art Gallery, août 1987.

# Manifestes et conférences

## « Le Spatialisme »<sup>37</sup>

L'art abstrait est d'ores et déjà considéré comme le fait nouveau le plus important qui se soit produit dans le domaine des formes. Des artistes de plus en plus nombreux s'exercent sous son titre à des travaux qui gagnent chaque jour en diversité. Cet innombrable apport souligne l'attrait et la vigueur de l'esthétique nouvelle mais il risque de créer une confusion qu'il faut dénoncer. Il est nécessaire que chacun précise son point de vue et prenne conscience de sa position. C'est ce que nous entendons faire.

*Pour nous*

– l'art abstrait n'est pas un art figuratif dont on effacerait le sujet en conséquence l'art non-figuratif, élaboré selon une telle méthode, ne peut être tenu que comme un système intermédiaire n'engageant plus qu'à des redites ;

– l'art abstrait n'est pas non plus un art qui seulement ne serait pas figuratif et en conséquence le tachisme ne peut être tenu que comme un système fondé sur le hasard de la forme et la soumission au désordre des vertus d'apparition de la matière, ce en quoi il ne fait que relancer les expériences suffisantes des surréalistes ;

– en conséquence également, l'expressionnisme abstrait ne peut être tenu que comme une peinture de geste, avec tout ce que cela implique de répétition et de signification sommaires.

Toutes ces formes d'art abstrait ne sont que des retours déguisés à des traditions ou à des esthétiques périmées ; elles tablent sur la routine et sur la paresse de l'esprit ; elles s'opposent à toute nouvelle signification de l'art et à l'expression de la nouvelle conscience.

C'est pour cela que nous jugeons nécessaire d'affirmer les principes essentiels du *spatialisme*.

– *Le spatialisme* est une construction concertée de formes et de couleurs qui tend à donner à celles-ci une vie et une poésie propres.

– Son élaboration n'est pas limitée aux cadres ni aux techniques traditionnelles. Laissant à la peinture et à la sculpture la place qui leur appartient, *le spatialisme* provoque une nouvelle expression plastique qui dépasse les notions de surface et d'espace telles qu'on a pu en faire jusqu'ici l'expérience.

– Il intègre dans l'espace les notions principales du temps, de la durée et du mouvement.

– Les formes doivent se libérer, s'animer et s'inscrire dans toutes les matières. Le mouvement dans sa diversité et dans toutes ses applications doit donner à l'œuvre d'art une énergie nouvelle.

– Les frontières entre les arts majeurs et mineurs n'ont aucune signification. Les objets peuvent être, comme une peinture ou une sculpture, supports réels de l'expression plastique.

– *Le spatialisme* fait appel à toutes les trouvailles de la science et de l'industrie et dégage de ces dernières des sources neuves d'inspiration.

---

<sup>37</sup> P. Bury, J. Delahaut, K. Elnò, J. Séaux. Bruxelles, 1954.

–  
Le *spatialisme* ne consiste pas à trouver des formes originales mais à construire un univers plastique cohérent à partir d'un répertoire, d'ailleurs non limité.

–  
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.

–  
La possession d'œuvres plastiques doit être dans l'ordre des possibilités que présentent à l'heure actuelle la musique et la littérature ; si la reproduction a déjà fait beaucoup pour l'introduction des œuvres du passé dans la sensibilité, il faut

maintenant concevoir et réaliser des œuvres en fonction d'une production mécanique et industrielle ; ainsi l'artiste cessera aussi d'être un inadapté social et économique.

–  
Si l'éternité de l'œuvre d'art est un fait que le passé confirme, la tradition n'est qu'un mythe à l'usage des académies et des conservateurs de musées ; l'artiste doit chercher son expression, ses moyens et sa forme dans la sensibilité et dans l'idéologie de son époque.

–  
L'art doit participer à la vie quotidienne, s'incorporer dans le décor journalier et aider de la sorte l'homme à se dégager du passé et à s'accorder au présent.

Bury – Delahaut – Elno – Séaux. 10, Chaussée de Wemmel, Bruxelles.

## « Manifeste du Groupe Espace en Belgique »<sup>38</sup>

Manifeste. En vue de promouvoir entre toutes les disciplines plastiques, une collaboration efficace et conforme aux impératifs actuels, les soussignés, créent, en Belgique, le groupe Espace.

Ils constatent

–  
que sciences, techniques et conditions sociales actuelles ont bouleversé la conception traditionnelle de l'Espace

–  
qu'un milieu formel inédit s'élabore et renouvelle profondément les points d'appuis de la sensibilité contemporaine

–  
que la pensée technique tend à s'épurer au contact des réalités d'aujourd'hui

–  
que ceux qui ont la responsabilité de créer le milieu dans lequel vivront les générations futures doivent pouvoir s'entourer de plasticiens familiarisés avec les problèmes spatiaux actuels et, de plus, soutenus et aidés par des lois et règlements rénovés

---

<sup>38</sup> Victor Bourgeois, Georges Dedoyard, L. de Koninck, Léon Stynen, Willy Anthoons, Arnold Bagon, Anne Bonnet, Gaston Bertrand, Maurits Bilcke, Rennat Braem, Charles Carlier, Jo Delahaut, Robert L. Delevoy, Charles De Maeyer, André de Poerck, Josse Franssen, Corneille Hannoset, Jean Iwens, Jean Séaux, Francine-Claire Legrand, Claude Laurens, Hyacinthe Lhoest, Rudolph Meerbergen, Marc Mendelson, Antoine Mortier, Jules Mozin, Roger Thirion, Willy Van der Meer, Louis Van Lint, « Manifeste du Groupe Espace en Belgique » in *Architecture* 53, n°7, février 1953, p. 265.

que la plupart des plasticiens n'ont pas été préparés aux tâches nouvelles

– que l'Urbanisme et la Construction des Cités, aussi bien que l'élaboration d'un meuble ou d'un prototype industriel, exigent de ceux qui en sont responsables, non seulement des qualités sensibles et techniques, mais aussi des connaissances sociales, psychologiques et une certaine culture artistique

– que ces connaissances et cette culture sont généralement insuffisantes, qu'on assiste trop souvent à des réalisations d'un goût douteux et d'une plastique contestable.

Ils entendent

– préciser les relations nouvelles que les arts plastiques tendent à entretenir avec l'espace nouveau

– combattre toute association arbitraire et conventionnelle des arts dits « majeurs »

– combattre la conception stérile et factice des « arts décoratifs »

– promouvoir une collaboration ordonnée entre plasticiens soucieux de l'évolution de la technique industrielle et l'industrie

– défendre l'instauration de tout fait plastique appliqué à la vie quotidienne en étroite relation avec l'architecture.

Ils préconisent

– un Art qui soit l'émanation d'équipes de plasticiens formés dans une entière et totale unité d'esprit.

– un Art qui s'inscrive avec décision dans l'Espace en répondant aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme compris comme réalité sociale.

– un Art où la Forme soit indissolublement définie par ses qualités intrinsèques et architecturales dans une expression idéale de rapports et de proportions.

Ils proposent

– la création de liens étroits entre tous ceux qui peuvent être appelés à concourir aux grandes tâches contemporaines et en particulier aux : Études d'Urbanisme, Études de Plans-Masses, Études de la Plastique architecturale (y compris tous les prolongements dans la vie courante, incidences de la couleur dans l'Architecture, etc.), Études d'esthétique industrielle, etc.

– l'ouverture de chantiers expérimentaux, la réalisation de manifestations-pilotes, etc. Ils souhaitent prêter leur concours aux grandes Expositions et Foires Internationales, Festivals, Fêtes publiques, etc. Des démonstrations plastiques d'esprit nouveau seront accueillies plus facilement à l'occasion de ces manifestations et ouvriront la voie aux réalisations permanentes.

Ils réclament

POUR L'HARMONIEUX DÉVELOPPEMENT DE TOUTES LES

ACTIVITÉS HUMAINES LA PRÉSENCE FONDAMENTALE DE LA

PLASTIQUE.

Victor BOURGEOIS, Georges DEDOYARD, L. de KONINCK, Léon STYNEN, Willy ANTHOONS, Arnold BAGON, Anne BONNET, Gaston BERTRAND, Maurits BILCKE, Rennat BRAEM, Charles CARLIER, Jo

DELAHAUT, Robert L. DELEVOY, Charles DE MAEYER, André de POERCK, Josse FRANSSEN, Corneille HANNOSET, Jean IWENS, Jean SÉAUX, Francine C. LEGRAND, Claude LAURENS, Hyacinthe LHOEST, Rudolph MEERBERGEN, Marc MENDELSON, Antoine MORTIER, Jules MOZIN, Roger THIRION, Willy VAN DER MEEREN, Louis VAN LINT.

SECRETARIAT DU GROUPE ESPACE: M<sup>me</sup> FRANCINE C. LEGRAND, PLACE ALBERT LEEMANS, BRUXELLES.

## « Relations avec l'architecture »<sup>39</sup>

[...] Si l'art est un service social, dans une société dominée par un esprit démocratique, il est essentiel qu'il soit accessible à tous, et sous ses formes multiples. Pour nous en tenir aux arts plastiques qui sont le centre de notre propos d'aujourd'hui, nous savons qu'il existe des endroits où le plus aisément du monde, on peut en prendre connaissance : des salles d'expositions, des galeries, des musées. Mais nous savons aussi que malgré tous les efforts, l'homme de la rue ne franchit que rarement l'entrée d'une exposition, la porte d'un musée. Est-ce un manque de culture classique qui le rend timide en face de tout ce qui, à ses yeux, en porte la marque ? Est-il effarouché par des manifestations qu'il ne croit pas lui être destinées ? Toujours est-il – et on l'a constaté mille fois – qu'un fossé se creuse entre l'homme de la rue et l'art, et que ce manque de rapport, ce manque de contact habituel ne fait que s'agrandir. Cette incompréhension engendre une indifférence d'où naît une incompréhension plus grande encore. En vérité, si nous voulons que l'art remplisse la fonction sociale pour laquelle il est fait, il faut non que l'homme de la rue aille à l'art, mais que l'art vienne à lui. Il y va de l'équilibre même de notre société, de la base large, solide et stable sur laquelle nous voulons l'édifier. Et c'est pour cela qu'il faut que l'art prenne part à la vie, sorte de lieux fermés où il se cantonne. Il faut qu'il s'intègre dans la cité. Et comment, si ce n'est par le truchement de l'urbanisme et de l'architecture ?

Et vous voyez que ceci, tout en dépassant la stricte notion d'architecture nous y ramène. Pourquoi dans les villes, ne déterminerait-on pas des endroits privilégiés, des centres attractifs où l'architecte prévoirait l'emplacement d'œuvres d'art ? Pourquoi certains bâtiments vers lesquels la foule se dirige ne seraient-ils pas le support de compositions murales ? Pourquoi les lieux de travail, les écoles, les bâtiments publics ne fourniraient-ils pas l'occasion d'y incorporer une œuvre valable ? Pourquoi nos autoroutes, parfois si uniformément ennuyeuses ne seraient-elles pas jalonnées par des œuvres plastiques qui prendraient leur valeur dans le paysage ? Pourquoi ne pas renouer avec l'ancienne tradition de marquer les carrefours d'une œuvre importante, de scinder les perspectives trop longues en arrêtant le regard par une création artistique ? Pourquoi ne déterminerait-on pas des emplacements à l'intérieur des édifices où les compositions murales, les vitraux, les mosaïques, viendraient alimenter le rêve et former les esprits ? [...] Déjà à la lueur des expériences tentées, à travers les préoccupations qui s'installent chez les architectes et les artistes, nous pouvons entrevoir les perspectives vertigineuses que la nouvelle collaboration va ouvrir. Déjà nous pouvons prédire que lorsque notre civilisation aura trouvé son équilibre, lorsque les esprits auront créé leur unité, de grandes et surprenantes choses s'accompliront. Un nouveau monde de formes et de couleurs est en gestation. Notre rôle, aujourd'hui, est d'en préparer les conditions objectives. Former un esprit de collaboration. Faire comprendre aux architectes que ce n'est pas une facilité que les plasticiens leur apportent, mais qu'ils ont un devoir social à remplir, que ce devoir fait aussi partie de leur profession et que ce sera leur honneur de l'avoir assumé jusqu'au bout. Dire à l'artiste qu'il doit s'accorder avec l'architecte, que l'architecture est un lieu de rencontre idéal de l'art plastique et de l'activité technique, et qu'il se doit d'y adapter ses facultés créatrices. Rappeler à tous ceux qui prennent la cité en charge, que le fonctionnel ne s'arrête pas aux besoins matériels et qu'il leur appartient de répondre aux besoins émotionnels de l'homme. Telle est notre tâche.

Elle est facilitée par le courant souterrain qui déjà se matérialise. Pour en hâter l'avènement, il est temps que nous en prenions conscience : nous allons assister à une fête nouvelle, à une éclosion d'œuvres jamais vues. Soyons attentifs. Sous le signe de la réconciliation, pour les arts plastiques, une ère nouvelle va s'ouvrir.

---

<sup>39</sup> Extrait de « L'intégration des arts dans l'architecture contemporaine », conférence donnée par Jo Delahaut en février 1964 à l'Institut des Hautes Études de Bruxelles, citée in P. François, *Jo Delahaut*, Liège, Musée Saint-Georges, 1980, p. 13-14.

# Préfaces et introductions

## « Herbin »<sup>40</sup>

Ce sont les phrases mêmes que Herbin a écrites dans son livre « La peinture non figurative, non objective ». Et comme le peintre est exigeant et sa peinture sincère, ces paroles ne s'appliquent à nul mieux qu'à lui. C'est pourquoi pour présenter l'œuvre de Herbin, il est plus simple de parler de l'homme : l'un est à l'image de l'autre ; qui comprend l'un, comprend l'autre. Herbin a 71 ans, mais il est jeune, vif, joyeux. Il a le regard droit et pénétrant. Il est loyal. Il a la pensée claire et alerte ; il s'exprime sans détours, avec netteté, force et conviction. Il a horreur de tout ce qui est mensonge, intrigue et il éprouve une véritable répulsion pour tout ce qui est confusion ou négligence. Il aime le travail bien fait, sans bavure. Lui-même, il est lucide, précis, rigoureux. Ce sont ces qualités morales qui lui donnent cet aspect si direct et si net. Ce sont elles aussi qui ont fait de lui un maître à penser, un maître à vivre. « Tel homme, telle œuvre. » Herbin, avec un sens rare de la plastique qu'un demi-siècle de travail a encore affirmé, se met tout entier dans chacune de ses toiles. C'est pour cela que son œuvre se présente pure et authentique, pénétrée de logique et d'esprit clair. C'est aussi ce qui en fait un des sommets de la peinture contemporaine.

« Préface » in *Herbin*, Liège, APIAW, Salle de l'Émulation, 16-28 janvier 1954.

## « Photographies d'Aujourd'hui. Besard – De Keyser – Dries – Permantier – Vandenneuvel – Vandenneuvel »<sup>1</sup>

« Le monde appartient à celui qui sait le voir. » Devant ce que l'on a appelé les photographies d'aujourd'hui, cette phrase que l'on pouvait déchiffrer sur le mur d'un phalanstère de Giono me revient sans cesse à l'esprit. Et c'est pour ressasser l'inépuisable complexité d'une opération qui, en face du plus beau paysage de Haute-Provence, me paraissait toute simple : voir le monde.

Mais que voir et comment le voir ?

Quel œil définitif peut se flatter d'appréhender pleinement la moindre parcelle de ce monde qui nous semble parfois si familier ? Quelle goutte de rosée ne propose au regard une infinité d'images inédites ? Et la plus banale de ces images se voile encore pour l'homme de l'affabulation miraculeusement multiple de sa pensée. Artistes, savants, philosophes n'ont jamais cessé d'énumérer les aspects d'un monde qu'on sait maintenant inépuisable.

Pourtant, chaque jour l'homme recommence l'interminable inventaire, parce qu'il sait aussi, qu'en définitive, une enquête sur l'aspect du monde n'est jamais qu'une enquête sur l'homme lui-même.

C'est pour cela que tout témoignage revêt la plus haute importance et que nous guettons, passionnément attentifs, les révélations du photographe dont le regard actuel nous apporte l'affirmation d'une nouvelle attitude de l'esprit dont nous attendons à chaque instant des précisions inouïes.

---

<sup>40</sup> « Préface » in *Photographies d'Aujourd'hui. Besard – De Keyser – Dries – Permantier – Vandenneuvel, Louis – Vandenneuvel, René*, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 8-22 décembre 1956.

## « L'art de la sérigraphie »<sup>41</sup>

On rapporte que les Chinois furent les premiers à se servir de la technique de la sérigraphie ? Est-il exact que leurs premières trames furent composées de cheveux de femme entrecroisés sur lesquels ils collaient des formes de papier pour s'en servir ensuite à la manière de pochoirs ? Certains travaux retrouvés et datant du XVIII<sup>e</sup> siècle semblent en faire foi. Quand et comment la sérigraphie fut-elle introduite en Europe ? S'agit-il d'une importation ou d'une redécouverte ? Personne ne le sait. Toujours est-il qu'au début du siècle le procédé était employé en Angleterre, en Suisse et singulièrement en France, dans la région de Lyon, où sous la désignation de « clichage à la lyonnaise », on s'en servait pour l'impression des tissus. L'usage s'y est maintenu et cependant ce n'est pas à partir de cette pratique que la sérigraphie devait prendre son actuel développement. Son véritable épanouissement se produisit après la seconde guerre mondiale et ce sont les soldats américains débarquant dans nos pays qui furent à la base de son essor. L'emploi qu'ils faisaient du « silkscreen » était purement utilitaire : impressions d'étiquettes, marquage du matériel, signalisation de la voirie, avis aux militaires, etc. Il s'agissait là d'un métier assez rudimentaire mais qui, comparé au simple pochoir généralement employé chez nous à de tels usages, avait le mérite de la rapidité et de la précision. En fait le matériel était réduit à l'essentiel et tout ce qu'on lui demandait, c'était d'être d'un emploi facile et efficace. Sous cet aspect élémentaire, il résultait pourtant d'une grande recherche de mise au point : encres spéciales, vernis et diluants appropriés, soie à mailles régulières, raquettes à lame de caoutchouc synthétique pour résister aux huiles et solvants et toutes espèces, cadres rigides et indéformables ; toutes ces trouvailles étant indispensables pour mener le travail à bien. Si les résultats nous paraissent aujourd'hui assez médiocres, ils suffirent à l'époque pour exciter l'imagination de certains industriels qui, chacun dans sa spécialité, voyaient le parti qu'ils pouvaient tirer d'une technique dont ils pressentaient les développements. Aussi, pour répondre aux exigences qui se manifestèrent, le procédé se perfectionna rapidement : les modes de clichage se multiplièrent, allant de la découpe manuelle au cliché photomécanique ; on trouva des encres spécialement étudiées pour les différents supports ; les reports furent facilités par des dispositifs ingénieux de charnières, de taquets, de tables lumineuses ; on inventa des machines pour le tirage automatique. Bref, la sérigraphie enrichie de toutes ces découvertes est devenue telle que nous la connaissons : un département de l'imprimerie qui a trouvé une foule d'applications très diversifiées allant de l'impression des tissus jusqu'à celles des bouteilles de bière, des panneaux publicitaires, des affiches, des papiers d'emballage et même à la publication de périodiques. Il était bien naturel que les artistes fussent intéressés à ce nouveau procédé de reproduction comme ils avaient été autrefois par la gravure ou la lithographie. La sérigraphie ne leur offre-t-elle pas de vastes possibilités de réalisation : la variété de couleurs, de supports, de matières, les jeux de superpositions, l'utilisation de clichés photographiques, les télescopages d'images, les dégradés, etc. ? De plus, les clichés étant relativement bon marché leur permettent l'emploi moins mesuré des couleurs et la précision des repérages facilite la superposition des tons. Ajoutons encore que le procédé convient parfaitement aux tirages limités. N'était-il pas tentant de créer des œuvres spécialement étudiées en vue de l'édition, c'est-à-dire, en permettant leur multiplication, de les rendre peu coûteuses et de les mettre ainsi à la portée d'un plus grand nombre d'amateurs ? Tout cela coïncidant avec la poussée démocratique qui veut que l'œuvre d'art soit dorénavant à la portée de tous, il se créa un climat qui contribua puissamment à inciter les artistes à employer la sérigraphie. Aujourd'hui, ils sont nombreux à s'y intéresser : la sérigraphie a pris place parmi les techniques artistiques. Elle a ses lettres de noblesse comme la peinture à l'huile, le dessin à la mine de plomb ou la gravure sur métaux. Elle a déjà ses maîtres, ses initiés, son public. Les œuvres réunies ici découvrent un panorama de ce qui se fait chez nous. Pour éviter l'équivoque, il faut préciser : la sérigraphie est une technique certes remarquable mais uniquement une technique, c'est-à-dire un moyen mis à la disposition de ceux qui veulent s'en servir. Comme toutes les techniques, elle a ses limites et elle est à la fois facilitée et contrainte. Entre elle et les artistes, toute une connivence est nécessaire. Que le créateur choisisse l'une ou l'autre application, c'est à lui d'en décider. Ici, comme pour toutes les œuvres d'art, 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. Aussi l'exposition qui vous est présentée n'a pas comme objectif réel de faire la démonstration

---

<sup>41</sup> « Introduction » in *L'art de la sérigraphie*, Bruxelles Théâtre National de Belgique, 17 mars-8 avril 1972.

des possibilités d'un procédé, même si certains artistes sont des virtuoses de leur métier. Elle se veut une vraie manifestation artistique groupant d'authentiques œuvres d'art, avec tout ce que cela comporte d'exigence et d'engagement. C'est dans ce sens qu'il faut la voir et la juger.

### « Gabriel »<sup>42</sup>

Aujourd'hui comme hier, mais peut-être avec plus d'évidence, plus d'acuité, l'art se réclame de la plus grande liberté. Liberté de la conception, liberté des moyens d'expression, liberté du choix de la finalité. L'artiste seul en face de lui-même, toutes conventions abolies, il lui reste sa volonté d'être, de dire, d'affirmer : « Place à l'imagination ! »

Facilité ou difficulté ? Difficulté, bien sûr ; l'exemple, les règles données et acceptées formant finalement un conformisme rassurant, un refuge aisé, tous risques abolis.

L'art actuel exige une attitude autrement militante : l'artiste s'engage vis-à-vis de ce qu'il veut exprimer. Tout est choix : matériau, métier, technique. Tout concourt à une élaboration réfléchie.

C'est dans cette optique qu'il faut voir le travail de Gabriel. Certes, il n'est pas un nouveau venu dans l'art cinétique : depuis une douzaine d'années, il poursuit avec persévérance et ténacité une quête ininterrompue. Pour lui, le mouvement est un facteur essentiel de la création picturale, comme essentiels aussi le plexiglas et l'aluminium, dont il fait grand usage.

Mais quel mouvement ? Certainement pas celui de la machine qui exige mécanisme et moteur, cherchant pour l'œuvre d'art une assimilation à l'univers industriel dont elle emprunte alors la froide beauté, précise et exacte. Non, Gabriel refuse la contrainte du mouvement programmé. Il cherche plutôt le mouvement imprévu de l'oiseau sur la branche ou, mieux encore, le subtil balancement de la fleur au gré du vent. Pour cela, il suspend à des fils de nylon des constructions légères et transparentes qui, selon les caprices ou le hasard d'une porte fermée ou ouverte, d'un courant d'air, d'une négligente manipulation occasionnelle, trouvent la grâce d'une animation qui exclut tout dessein volontaire comme pour mieux affirmer la fantaisie, l'inattendu.

Et ce même souci de mêler la stabilité et l'animation se retrouve dans ses dessins découpés. Que le spectateur s'assiede, et le dessin s'immobilise ; que le spectateur se déplace, et le dessin libère une variété d'images qui se succèdent comme dans le développement d'un thème musical.

Tout cela axé sur des formes simples, géométriques, qui, dans leur nudité, accentuent et révèlent à l'évidence le pur principe d'animation et l'exigence calculée, préméditée, dans laquelle s'inscrit la démarche de Gabriel se proposant d'atteindre un nouveau champ d'exploration esthétique dont il nous livre l'accès et la jouissance.

### « Triennale 3. Informatieve tentoonstelling van hedendaagse Kunst in België »<sup>43</sup>

Comment parler de soi, de ce que l'on cherche, de ce qu'on veut en art, alors que l'œuvre sort toute armée de son plus profond inconscient dont, plus que tout autre, on en ignore la source et la nature ? Une fois créée, je peux comme chacun me retourner sur l'œuvre que j'ai produite, je puis en parler en termes

---

<sup>42</sup> « Préface » in *Gabriel*, Bruxelles, Galerie Élysée, 1973.

<sup>43</sup> « Préface » in Triennale 3. Informatieve tentoonstelling van hedendaagse Kunst in België, Bruges, Beurshalle, 22 juin-1<sup>er</sup> septembre 1974, s.p.

techniques car où j'exerce le mieux ma volonté et après, mon discernement, c'est dans les exigences plastiques, les nécessités du métier, les valeurs formelles, mais est-ce bien là l'essentiel ? L'œuvre est – même pour son auteur – une révélation qui n'est réductible d'aucune explication. Ne pouvant m'introduire au cœur de ma propre création, il m'est permis de dire ce que je suis – ou ce que je crois être, de traduire ma position réfléchie vis-à-vis des choses de l'art. Ainsi, toutes réflexions faites, ayant accepté tous les apports de toutes les tendances nouvelles que j'accueille avec une sympathie qui ne s'épuise pas, je continue à croire que l'art abstrait, et singulièrement l'art construit, est l'honneur de la peinture contemporaine par sa position héroïque, l'originalité de son apport et la haute spiritualité de son contenu. C'est le lieu de rencontre du langage le plus subtil et le plus nuancé, de l'effusion la plus directe, la plus pure la plus libre de toute concession de nature sociologique ou idéologique. Que vous dirai-je encore de moi ? J'aime les autoroutes, rubans tendus à travers l'étendue. Ampleur des paysages, tous détails abolis. Perspective exagérée et parfois la courbe d'un pont. Passerelle jetée entre deux rives captant entre ses arches des parties de ciel. Ciel : toile de fond changeante ; nuages flottants, rythme lent, en contrepoint : mouvement rapide des voitures. Tout y est mesure, géométrie, espace. Mon père était bouddhiste-zen ; mon grand-père, juif et portait de longues mèches en papillotes ; mon aïeul se voulait néo-pythagoricien. Mon frère est noir comme charbon et joue du tam-tam les jours de joie ou de mélancolie. Ma mère dansait dans les « saloon » du Mississipi. Ma sœur pratique la cérémonie du thé dans un lointain Japon et ma grand-mère élevait des moutons dans les steppes de Russie. Et moi, j'ai dans mes veines le sang mêlé de toutes les races qui véhicule des rythmes de jazz et les douces harmonies de l'épinette. Une charrette rouge dans un paysage vert, sous un ciel bleu outremer ; un coq jaune pâle et un mouton blanc. Et l'abolement joyeux de mon chien en liberté. La tulipe est ma fleur préférée. Je ne suis ni un philosophe, ni un savant, ni un saint dans sa niche enluminée. Je peins parce que les lignes, les couleurs disent plus que je ne pourrais dire. En les bâtissant, je me bâtis. Jeux de miroir à l'infini. Me suis-je fait comprendre ? Comprenez-vous mieux ma peinture ?

# Interviews et entretiens

## « Enquête sur l'art abstrait »<sup>44</sup>

« Pas d'angoisse, pas de repentir, pas de problème à résoudre » pour Jo Delahaut qui, docteur en histoire de l'art, a commencé à peindre en 1940. Il est aujourd'hui membre de la « Jeune Peinture Belge » et fondateur du groupe « Art Abstrait » qui, voici quelques mois réunissait au Palais des Beaux-Arts les œuvres de Burssens, Bury, Delahaut, Milo, Plomteux et Saverys.

– « Le passage du figuratif à l'abstraction s'est fait, pour ma part, suivant une évolution toute naturelle, pareille à celle qui régit les modifications normales d'un style d'un artiste.

En réalité, je m'aperçois en fouillant mes souvenirs, que je n'ai jamais envisagé la peinture autrement que sous l'angle de la plastique. Quand je pense à une toile – même ancienne – je vois toujours son ordonnance, sa couleur, mais jamais son sujet.

Il me serait donc difficile d'expliquer pourquoi j'ai fait de l'art abstrait. Il me paraîtrait plus logique d'exposer les raisons qui, au début de ma carrière (quel vilain mot !) de peintre m'avaient poussé à représenter des choses qui, pour moi, n'étaient que motifs à peindre. Aujourd'hui je fais de l'abstrait parce que, pour moi, c'est la seule façon d'envisager la peinture ».

–  
« Pourquoi la conception du beau varie-t-elle d'époque à époque, d'un continent à un autre continent ? Pourquoi y a-t-il un style d'époque, des découvertes simultanées, des courants d'idées ? Si je savais les raisons de toutes ces choses que nous constatons et auxquelles nous appliquons quelque fois des théories venant toujours postérieurement aux faits, peut-être pour-rai-je répondre ». Quant aux accusations de l'école figurative, Jo Delahaut nous fait remarquer que « cette issue de perfection » refusée à l'art abstrait lui paraît déjà une hérésie remarquable :

–  
« Qui parle encore, aujourd'hui, de perfection en art ? Une toile des primitifs est-elle moins belle qu'une toile du 18<sup>e</sup> ? » Car, pour lui, une œuvre lui paraît toujours une « fin en soi ».

–  
« À quoi a pu mener la *Joconde*, le style de Rubens ou *Guernica* de Picasso ? Mais si vous voulez me demander si les conceptions de l'art abstrait évolueront, je puis répondre « Oui » en toute certitude. Comparez les toiles abstraites de 1920 et celles de 1950. Vous verrez que l'écart est aussi grand que celui constaté entre des toiles figuratives de ces deux moments.

D'ailleurs, termine M. Delahaut, comment pourrait-il en être autrement : les œuvres sont les reflets des hommes qui ne sont jamais identiques à eux-mêmes ».

---

<sup>44</sup> Suzy Cardet, « Enquête sur l'art abstrait », in *Synthèses*, VIII, n°87-88, août-septembre 1953, p. 55-64 et p. 60-61.

## « Espace construit et rêvé »<sup>45</sup>

*Quelles influences réelles ont joué et pesé sur votre décision, juste après la guerre, d'abandonner la peinture figurative ?*

Mes vrais débuts de peintre arrivent tard – j'avais plus de trente ans – mais si j'ignorais tout du métier, je possédais une base théorique déjà importante. Ceci explique les transformations rapides qui se sont faites dans ma peinture. Autodidacte, mon apprentissage a été bien sage, bien timide : j'ai débuté avec des toiles impressionnistes, vite abandonnées pour un certain fauvisme, lui-même abandonné pour un cubisme coloré. C'est à ce moment que j'ai senti combien le modèle était inutile, dans sa réalité objective s'entend. Ce n'était pas le résultat de spéculations mentales mais bien celui d'une évolution picturale dont le départ se situait dans l'acte de peindre. Ce nouvel esprit arrivait à point pour participer au grand débat qui s'établissait autour des Réalités nouvelles (salon auquel j'ai participé à partir de 1947) et qui devait affermir ma position en lui donnant des assises historiques, cette fois-ci, résultat de réflexions très conscientes.

*Plusieurs de vos amis ne vous ont pas toujours suivi dans votre démarche, après avoir pourtant été très proches de vous, notamment au moment de la constitution de certains groupes. À quoi attribuez-vous ces divergences, et avez-vous ressenti un isolement à leur suite ?*

Mon isolement a été complet surtout après avoir abandonné définitivement toutes tendances figuratives. Mon attitude était intransigeante ; j'apportais une rigidité qui devait déplaire, tant aux artistes qui n'acceptaient pas l'abstraction, qu'aux collectionneurs et surtout à ceux qui avaient bien accueilli ma peinture figurative.

*Avez-vous des lectures constantes dans le domaine philosophique et spirituel ? En d'autres termes, et d'une manière plus générale, quelles sont vos références extérieures au monde pictural ?*

Je lis beaucoup. Tout y passe : essais, poésie, philosophie, et j'ai des admirations multiples et renouvelées. Les mots et leurs arrangements sont pour moi une source de continuel émerveillement. Toutes mes lectures m'ont donné quelque chose. Mon esprit doit porter les traces de toutes les relations ferventes que j'ai nouées avec l'écriture. Mais finalement, lorsque je m'interroge, lorsque j'essaie de retrouver tant de pistes entrecroisées, je me demande si celui qui m'a le plus marqué n'est pas Cet écrivain à la démarche balisée, volontairement limitée par une raison exigeante : Julien Benda. Mais à peine ai-je lâché ce nom que tant d'autres se pressent dans mon esprit comme pour me prouver que dans ce domaine la vérité est innombrable.

*Est-ce que vous vous nourrissez des autres tendances de la peinture contemporaine ? Vivez-vous avec des tableaux très éloignés de votre propre démarche ?*

Tout ce qui touche aux arts plastiques m'intéresse : je suis ouvert à tous les vents. Qu'une nouvelle tendance se manifeste, je m'en réjouis ; qu'un nouveau talent se dessine, je le suis avec sympathie.

En art, je suis partisan d'un pluralisme absolu, sans limite. Je guette l'arrivée des nouveaux courants avec la plus grande curiosité. En suis-je influencé ? Dans quelle mesure ? Que m'importe. L'essentiel, n'est-ce pas de rester soi et d'être bien convaincu que dans cette immense mosaïque des arts, chacun ne peut apporter qu'une toute petite pierre qui est pourtant l'œuvre de toute une vie.

*Vous êtes professeur. À quels signes, sinon à quels critères voyez-vous qu'un de vos élèves est entrain de devenir un peintre ?*

---

<sup>45</sup> J.-P. Maury, « Espace construit et rêvé », in *ArtTitudes*, n°27-29, octobre-décembre 1975, p. 52-53. Repris in J. Delahaut et J.-P. Maury, *La couleur, Musique du ciel*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2002, p. 35-38.

Je n'ai jamais essayé d'enseigner la peinture. Mais j'essaie d'aider ceux qui sont peintres à se trouver et à assumer leur condition de peintre.

*Le langage de l'abstrait construit paraît, du moins pour le public non-peintre, disposer d'un vocabulaire relativement limité : barres verticales obliques, horizontales, carrés, rectangles, quelques courbes, et bien sûr, les couleurs que beaucoup limitent à des tonalités franches quand ce ne sont pas les couleurs primaires. Comment expliquez-vous le constant renouveau de l'espace pictural abstrait dans une aussi grande économie de moyens ?*

De prime abord, il paraît en effet invraisemblable que, disposant d'un alphabet plastique si limité, l'art construit puisse se renouveler indéfiniment. Mais quel est l'élément déterminant : le vocabulaire ou l'esprit humain toujours semblable à lui-même et pourtant différent, stimulé par un environnement, par des circonstances qui varient sans cesse, trouve dans la continuité de sa création des possibilités illimitées de renouvellement.

Octobre 1975

## « Entretien avec Jo Delahaut ... où il est question de grand art et d'un petit cheval »<sup>46</sup>

[...] quand j'ai commencé à peindre, j'ai commencé – ici à Schaerbeek – avec quelqu'un qui faisait des peintures comme Rubens. Avec la technique de Rubens : cela existait encore ! C'était extraordinaire !

À ce moment-là, j'étais professeur de dessin à l'Athénée de Schaerbeek. J'avais déjà peint, mais très mal -très, très mal : juste pour être professeur de dessin, quoi. D'ailleurs, si j'avais été bon, je n'aurais jamais été professeur – on ne m'aurait pas accepté...

Et alors, un jour, ce monsieur m'a demandé – un professeur qui peignait – : tu fais de la peinture ? Je n'ai pas osé dire non, puisque j'étais professeur de dessin, j'ai dit oui et alors, il a demandé à voir. Puis il a dit : ça, c'est du mauvais moderne et il m'a invité à venir dans son atelier. Et dans son atelier précisément, il y avait une table avec des fruits, des légumes etc.... et tout le monde se mettait autour de cette table et peignait. Et on peignait avec la technique de Rubens, c'est-à-dire on commençait avec des ocres, des terres et tout ça, très très vite établis et puis des masses d'ombre très, très vite mises et là-dessus on faisait une très grande toile en une demi-journée. La peinture de Rubens, c'est une peinture rapide, faut pas penser ! Ils ne s'attardaient pas, ces gens-là : d'ailleurs, quand on voit leur œuvre, on comprend qu'il fallait peindre très vite pour faire ces grandes toiles.

Bon. Mais très vite aussi, je me suis aperçu que ça ne répondait pas à ma nature et qu'il fallait faire autre chose. Alors j'ai cru qu'il fallait aller vers le fauvisme – toujours sans essayer de m'établir dans une catégorie : d'ailleurs, je ne croyais jamais devenir peintre, alors cela m'amusait simplement – mais j'avais l'amour de la couleur. Je trouvais que lorsqu'on *pousse* sur un tube et que la couleur vient...ahh ! ! ! c'est sensuel, hein ? C'est fantastique ! Fantastique ! Moi quand on me faisait faire de la peinture comme ça, au bout d'une demi-heure, j'étais dans un état second. Mais vraiment, un état second ! Enivré par la couleur.

Bon. Je me suis donc lancé dans une espèce de fauvisme, mais très vite c'est passé à un genre de cubisme – pas le cubisme avec toutes les divisions : un cubisme de simplification, quoi. Et puis un beau jour j'ai constaté qu'on ne reconnaissait plus le sujet.

---

<sup>46</sup> I. Lebeer, « Entretien avec Jo Delahaut ...où il est question de grand art et d'un petit cheval », in *Delahaut*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 30 avril-27 juin 1982, p. 41-63.

Alors je me suis dit : puisqu'on ne le reconnaît plus, je vais essayer de peindre sans le sujet. Et j'ai fait ainsi les premières toiles abstraites. Sans savoir de quoi il s'agissait. Je faisais des toiles abstraites, des toiles non-figuratives enfin, sans aucune donnée de base. Jusqu'au jour où j'ai connu les « Réalités Nouvelles ».

Les « Réalités Nouvelles » c'était un salon qui se tenait au mois d'août à Paris. Et comme j'étais professeur, j'étais en vacances, moi, au mois d'août. Alors j'allais à Paris pour accrocher mes tableaux et j'avais l'occasion de voir arriver avec leurs toiles des peintres comme Herbin, Arp, toute cette bande-là. Et on discutait. Si bien qu'au bout de fort peu de temps, j'ai vraiment pris conscience de ce que c'était que l'art abstrait.

Et j'étais convaincu que c'était la seule voie, la seule voie nouvelle que de faire de l'abstraction.

C'est à ce moment-là que j'ai brûlé toutes mes toiles...

*C'est vrai ?*

J'ai brûlé tout. Les seules choses qui restent de cette époque ce sont celles qui ont été vendues je ne sais où : parce que j'habitais à Charleroi et j'avais comme clientèle les commerçants du coin : le boucher qui avait gagné beaucoup d'argent pendant la guerre et à qui il fallait une toile au-dessus de son piano – des histoires comme ça, enfin. J'ai des toiles qui se trouvent probablement encore là – mais toutes celles que je possédais encore, quand je suis venu habiter ici, j'ai fait un feu dans le jardin et j'ai tout brûlé.

Parce que je trouvais que cela ne valait vraiment pas la peine. Je regrette – c'est idiot, hein ? On ne sait jamais...

*Si vous jetez aujourd'hui un coup d'œil sur votre évolution : est-ce que vous constatez que vous êtes revenu sur certaines positions extrêmes ? Ou est-ce que vous y voyez une ligne continue ?*

Cela ne s'est pas fait en ligne droite – plutôt par à-coups. En zigzag. Mais ce n'était pas non plus revenir en arrière : je ne suis jamais revenu à la peinture fauve, jamais revenu à la peinture cubiste – c'était fini, ça.

*Dans les années soixante, par exemple, vous avez été très loin dans l'effacement de toute écriture personnelle – vous avez dit, d'ailleurs, à ce moment-là, que vous vouliez vous cacher derrière votre peinture – est-ce que c'est vraiment encore le cas aujourd'hui ?*

C'est toujours le cas. C'est toujours vrai.

*J'avais pourtant l'impression qu'aujourd'hui votre peinture était devenue plus sensible, plus méditative...*

Plus méditative, oui, mais ce n'est pas moi que je mets en scène.

*...une peinture dans laquelle on entre plus facilement ?*

Dans laquelle les *autres* entrent plus facilement – c'est ce que j'essaie de faire : mais cela pourrait être fait par un autre, cela me serait égal.

Je ne désire absolument pas me mettre en vedette dans mes toiles. Je fais la toile pour les autres.

*Pour vous, quelqu'un qui s'exprime se met en vedette ? C'est un manque de modestie ?*

C'est-à-dire si mon coup de pinceau est visible, si j'essaie de marquer mon humeur dans la toile – cela me semble un peu prétentieux. J'ai une technique, au contraire, où j'efface tout coup de pinceau, tout coup de brosse, tout accident. Lorsque – prenons un cas illustre – lorsque Picasso laisse ses petites taches,

laisse goutter ses couleurs sur la toile – vous voyez : les dégoulinages-, il montre, à ce moment-là, sa négligence.

Moi, je ne montre *pas* ma négligence. Je l'efface. Je suis aussi négligent que lui, peut-être même plus, mais je ne veux pas qu'on le sache.

*Vous montrez quoi, à ce moment-là ? Si vous refusez de vous montrer vous-même, quel est votre sujet ?*

Je voudrais que ceux qui regardent le tableau éprouvent une certaine émotion.

*La toile doit communiquer une émotion que vous n'y avez pas mise ?*

Je l'y ai mise ! J'essaie de la mettre, bien sûr ! Le tableau doit exprimer quelque chose ! Mais *pas* en me mettant en scène moi-même. C'est l'*œuvre* qui doit communiquer, ce n'est pas moi. Je ne veux pas que le spectateur soit touché par moi qui deviens vieux, qui laisse un peu aller mon pinceau ou bien qui suis nerveux – tout ça, c'est l'accident, cela ne m'intéresse pas. Je veux qu'il voie l'œuvre en elle-même – qu'il *lise* l'œuvre.

*L'œuvre doit être du domaine de l'idéal – épurée de toutes les imperfections qui rappellent son origine humaine ?*

Si j'ai une personnalité, cela se verra tout de même. Cela se verra malgré tout dans une œuvre dont je me voudrais absolument absent. Chaque fois que nous faisons un signe, c'est un signe à nous. Mais effaçons les petits côtés de nous-mêmes.

*Pour ne laisser que quoi ? Peut-on définir cette chose que vous essayez d'exprimer ?*

Le terme romantique ce sera « le message ». Il y a tout de même un message dans la toile, on dit tout de même quelque chose. C'est cela qui doit subsister.

*« Message » dans le sens d'une transcendance ?*

Ah non – non, non. Le symbole et tout cela, je n'en veux pas.

*Peut-être trouvera-t-on en procédant par élimination : comment vous situez-vous, par exemple, par rapport à quelqu'un comme Mondrian ?*

Eh bien oui – eh bien voilà : c'est la suite de cela...

*Mais Mondrian, lui, avait des intentions symboliques : l'horizontale, la verticale, la forme qui limite, la forme en expansion – tout cela signifiait soit enfermement, soit libération, joie, masculin, féminin, etc...*

Oui – mais quand on lit Mondrian, on s'aperçoit que ce qu'il veut créer, c'est une espèce de langage universel. Il voulait qu'avec ses horizontales et ses verticales, ce langage très limité, chacun puisse exprimer ce qu'il a envie d'exprimer. Avec ce langage. Et il ne voulait pas qu'on change de langage. Quand Van Doesburg a fait des diagonales, par exemple, il rompt avec lui ! Il dit : non ! ce n'est pas un langage comme cela qu'il faut employer. Alors, moi je ne suis pas aussi autoritaire, je n'essaie pas de créer un langage : je prends tout ce qui existe, toutes les couleurs qui existent, toutes les lignes qui existent et avec cela j'essaie d'exprimer quelque chose. Mais sans exclusive.

Vous comprenez : je me sens très libre vis-à-vis du langage. Du langage abstrait. Si nous regardons les premiers abstraits, nous voyons qu'ils avaient chacun un langage différent et que chacun croyait à son *vrai* langage. Maintenant que nous avons tout cela en face de nous, nous pouvons nous en servir et essayer de constituer notre propre langage avec tout ce qui a été trouvé, toutes les expériences qui ont été faites. Notre propre langage qui n'est pas forcément le même tous les jours.

*C'est-à-dire ?*

Aujourd'hui, par exemple, je m'exprime avec un piquet, un poteau qui est là et j'ai une façon d'y mettre la couleur : eh bien, demain je la mettrai peut-être d'une autre manière. Et si demain ce poteau, pour une raison ou une autre, n'est plus mon sujet d'activité, enfin si j'ai envie de faire autre chose : sans hésiter, je vais prendre autre chose qu'un poteau.

*Mais cela ne se fera pas du jour au lendemain, vous procédez par des cycles assez amples, de plusieurs années...*

Oui, mais je change d'âge, je change de sensibilité, comme tout le monde – alors je ne veux pas m'obliger à garder un certain langage. Il y a certains principes de base que je garde, car je suis convaincu de ces principes, mais il y a aussi toute la liberté que je veux avoir. Je trouve qu'un homme de quarante ans et un homme de soixante ans ne disent pas la même chose. Pour tout ce qui me touche, que ce soit l'amour, la vie, la méditation, tout ce que vous voulez, il y a eu des transformations qui se sont opérées en moi. Et ces transformations se sont toujours traduites dans les œuvres. Et je ne veux pas m'immobiliser, parce que si je m'immobilise, je fais mon propre académisme.

*Est-il possible de définir ce sentiment de l'existence que vous aviez à différentes périodes et comment il s'est traduit en peinture ? Par exemple, l'apparition du cercle au début des années soixante – les tableaux avec les grands disques rouges – correspondait-elle chez vous à une expérience très différente de celle que vous vivez actuellement ?*

Quand j'ai fait ces tableaux, ce que je voulais, c'était des toiles extrêmement simples. Je voulais la plus grande simplicité. Je trouvais que le contact de deux, trois couleurs était suffisant. C'est alors que j'ai fait les grands tableaux avec des disques.

Mais ce qu'ils expriment profondément, alors là, moi je suis incapable de le dire.

*Vous le dites parfois dans les titres, n'est-ce pas ? Vous les appelez « Plénitude », « Infini » – vous donnez des titres qui ne sont pas toujours abstraits.*

Ce sont des noms de baptême qui me viennent après. Mais je crois qu'il y aura quand même – pour celui qui serait extérieur, pas pour moi – pour celui qui regarde ce que je fais, en étudiant le vocabulaire que j'emploie, il y aurait peut-être déjà une clef pour entrer dans ce que je fais. Une clef que j'ignore moi-même. Vous comprenez : moi je ne pourrais pas vous expliquer ma toile

– c'est comme ça que je l'ai sentie, c'est tout : mais vous qui êtes à l'extérieur et qui voyez ce changement, vous pouvez peut-être les interpréter d'une certaine manière. C'est celui qui regarde qui interprète.

*Mais je suppose que vous avez réfléchi vous-même après, sur ce que vous veniez de faire ?*

C'est toujours après qu'on réfléchit. Et qu'on se dit : tiens, à ce moment-là, c'était ceci ou je cherchais cela...oui !

*Alors, comment la voyez-vous aujourd'hui, votre évolution ? Il y a d'abord eu la période sérielle.*

C'était une période où je voulais réduire le vocabulaire à certaines formes. Et ce qui m'intéressait surtout, c'était le contact des couleurs. Pendant toute cette période, il y a des couleurs assez vives, très contrastées et très vivantes. À ce moment-là, j'étais très actif et j'ai l'impression que c'est ce genre d'activité que je voulais mettre dans mes œuvres. J'aurais voulu quelque chose...presque de barbare. Cet éclatement de vie qui existe dans la barbarie.

Et puis alors, il y a eu approfondissement. Cette espèce de barbarie a eu tendance à s'effacer et je suis arrivé avec ces grandes formes. Qui étaient une façon de parler avec le plus de simplicité possible, avec le moins de composition, avec le parti pris – que je croyais du moins – le moins intellectuel possible.

Un rouge et un bleu l'un à côté de l'autre, procurent un effet physique plus qu'un effet intellectuel. Eh bien, c'est ce que j'aurais voulu : obtenir des effets très simples d'abord, ne pas raconter beaucoup de choses dans une toile, essayer au contraire de simplifier à l'extrême mon expression, ma manière de faire.

Alors c'est des surfaces nues, unies, sans accident d'aucune sorte – il y a juste le jeu d'une courbe et d'une droite quelquefois. Et de deux couleurs ou trois couleurs. Finalement, je faisais ce qu'on a appelé du *minimal art*. Avant la lettre. Le *minimal art* qu'est-ce que d'autre que cette espèce de grande simplicité : plus de fioritures, allons-y avec des choses simples.

*Êtes-vous d'accord avec le minimal art tel qu'il s'est manifesté aux États-Unis ?*

Avec certains minimalistes je suis absolument d'accord. Un maximum d'expression avec un minimum de moyens. Je trouvais que c'était une très très bonne formule.

*Cela ne vous a pas paru un peu unidimensionnel parfois ?*

Je ne crois pas que ce soit unidimensionnel. Je crois que ...c'est une histoire qui nous a surpris. Les Européens ont été très surpris par cette expression. D'abord, il y a une chose qui compte énormément dans le *minimal*, ce sont les dimensions.

*En effet...*

Or, précisément, je me suis aperçu que c'est une chose extrêmement importante dans l'art abstrait. Autrefois, c'était peut-être moins important. Dans l'art figuratif. On pouvait faire une petite toile avec beaucoup de personnages, qui pouvait s'agrandir ou non. Mais dans l'art abstrait, tous les éléments ont de l'importance – tous les éléments, y compris les dimensions et la dimension, cela a une énorme importance. Énorme.

Si vous êtes en face des pyramides : il y a quelques arêtes, il y a quelques lignes et cela vous fait une impression énorme. Et il me semble que dans l'art *minimal*, c'est un peu la même chose. Il y a quelques lignes et il y a un grand format. Et ce grand format vous influence beaucoup. C'est-à-dire : si je fais un petit objet, je le domine. Mais si je fais un très grand tableau – c'est une sensation très très différente.

Et je crois que pour apprécier un tableau minimaliste, c'est comme cela qu'il faut faire. Il faut se mettre à la place de celui qui est *dans* la toile.

*C'est la raison pour laquelle vous avez, vous aussi, débouché sur de grands formats ?*

À ce moment-là, j'ai fait les toiles les plus grandes possibles. Limitées tout de même par la taille de mon atelier. Parce que c'est là une chose très importante aussi. Quand j'ai vu les lofts américains, quand j'ai vu ces grands ateliers, j'ai très bien compris que les artistes américains aient été attirés par de grandes dimensions. Quand vous êtes dans un atelier européen tel qu'il était autrefois, avec la lumière du Nord etc. et un espace plus petit : eh bien, automatiquement, vous prenez une toile plus petite. Et automatiquement, quand vous avez une toile un peu grande, elle vous paraît très grande. C'est quand vous la mettez à l'extérieur, vous vous dites : ah non, elle est encore trop petite. Mais enfin, étant donné que je suis Européen, étant donné que je vis en Belgique, étant donné que j'ai une petite maison, avec un petit atelier, mes toiles étaient aussi grandes que possible.

*Quels sont vos plus grands formats ?*

2 × 3 m, 2 × 4 m, à peu près toujours – et encore, quand j’ai des formats de 2 × 4 m, ce sont des toiles faites en deux parties, parce que je ne peux pas faire entrer une toile de 4 m ici. Alors, je la divisais en deux...

*Vos toiles combinées ont des raisons purement techniques ?*

Uniquement. Mais ça compte, les histoires pratiques ! J’ai voulu faire de la sculpture à un moment donné – vous avez vu, il y a ici des esquisses de sculptures et j’aurais bien aimé faire des grandes sculptures – or, que voulez-vous, j’avais un petit atelier, j’avais un simple fer à souder – alors, j’ai abandonné, parce que je n’avais pas l’instrument qu’il fallait. J’aurais dû pousser plus loin et dire : bon, je prends un grand atelier et je travaille.

Ceci simplement pour vous dire que le lieu où on travaille a une grande importance.

*Et même dans votre peinture, vous avez l’impression que pour des raisons pratiques, vous n’avez pas été aussi loin que vous l’auriez voulu ?*

J’aurais voulu faire plus grand à ce moment-là. Après, maintenant, c’est un peu passé cette histoire-là, étant donné que je fais surtout des toiles de méditation. On peut méditer sur une toile plus petite.

*C’est ça. Et une toile plus grande, qu’est-ce qu’elle entraîne ? Est-ce un sentiment d’expansion, de rupture que vous vouliez provoquer ?*

Cette impression d’être *dans* la couleur. D’être dedans...oui. Il me semble qu’il y a une espèce de libération aussi. Exactement comme d’avoir un grand geste. Faire un grand geste.

*On se dépasse, on sort de ses limites ?*

On sort de ses limites. Tandis qu’en faisant un petit geste, vous avez l’impression d’être étriqué. C’est pour cela que les grands espaces me conviennent très bien. Quand je vois ce que j’ai fait au métro, eh bien je trouve que c’est une expression assez complète de ce que je fais. Je crois que je me suis exprimé au métro au maximum de ce que je peux exprimer. Parce que là, j’avais l’espace qu’il me fallait. Et si j’avais toujours un espace pareil, il me semble que mes œuvres me représenteraient davantage.

*La mosaïque du métro Montgomery, ce n’est pas une œuvre qui vous absorbe, je trouve, mais qui vous invite à marcher.*

J’ai essayé de donner un rythme. Mais j’ai essayé de lui donner des formes très simples et en même temps très larges – de manière à créer une espèce de respiration.

Que celui qui regarde ne devienne pas petit, mesquin enfin. Je déteste la mesquinerie. Je déteste ce qui est mesquin. Les petits calculs, tout ça, je déteste. On n’est jamais assez large pour moi. Quand je vois quelqu’un qui voit les choses largement, de manière panoramique, ça me réjouit. Je suis très content de voir cela. Mais quand je vois quelqu’un qui commence à...à rétrécir : on a tellement tendance à rétrécir, à devenir tout petit, à regarder par le petit bout de la lorgnette...moi je trouve ça vraiment ennuyeux. Moi je fais le contraire. J’essaie de faire le contraire tout au moins. Voilà.

*Vous a-t-on confié d’autres réalisations architecturales de la même envergure ?*

Non. En réalité, j’ai fait des choses avec des architectes mais de dimensions moindres. La mosaïque du métro, 120 m de long

– c’est quand même exceptionnel. Sur 4 m de haut : c’est quand même une chance de pouvoir faire une chose pareille.

Non avec d'autres architectes, j'ai fait un mur ici, à Evere, qui a 4 × 5 m, ce qui est déjà très bien.

*Dans cette perspective d'intégration de l'art à la vie, avez-vous fait autre chose que des compositions murales ? Est-ce que vous vous êtes également intéressé à des meubles, aux tissus, à la transformation de l'environnement en général ?*

Je me suis intéressé aux bijoux. Et surtout à la sérigraphie, aux livres, aux reliures, j'ai fait beaucoup de reliures, j'ai fait des tapisseries, des histoires semblables. Des lithos !

Mais... la grande intégration, ce serait bien entendu de la réaliser à l'extérieur. De manière à ce que les gens qui passent en face puissent bénéficier de cette nouvelle vision du monde qui se trouve impliquée dans nos tableaux.

*Selon le programme que vous aviez esquissé dans votre « Manifeste du Spatialisme » de 1954 ?*

En effet.

*Est-ce que vous aimeriez vous débarrasser tout à fait de ce support conventionnel qu'est la toile pour intervenir carrément sur le mur ou dans l'espace ?*

Ce serait beaucoup mieux !

*Et encore une fois, vous en êtes empêché pour des raisons pratiques ? Parce qu'on ne vous en offre pas l'occasion ?*

Exactement, il faut avoir l'occasion de le faire.

*Vous est-il arrivé qu'un collectionneur vous dise : allez-y, travaillez dans ma maison comme bon vous semble ?*

Ah non, jamais ! Jamais.

Mais je suis en train, pour le moment, de faire...de la décoration, c'est un mot que je n'aime pas beaucoup, enfin : de l'intégration d'art dans un bassin de natation à Butgenbach. Bon. Là, l'architecte m'a donné son plan en disant : voilà ma composition, ce ne sont pas nécessairement des murs rectangulaires, il y a des toits qui sont en pente etc... – et alors là, c'est amusant d'essayer de trouver des formes qui correspondent à cela. C'est à ce moment-là qu'on fait des découvertes – un peu comme les architectes qui construisent sur un terrain en pente. Ce n'est plus le plan habituel, il y a des choses qui se passent !

*De toute manière, en voyant votre travail et aussi en lisant le Manifeste du Spatialisme, on sent une volonté de sortir de la surface plane et d'entrer dans l'espace.*

C'était aussi une idée de l'époque, n'oubliez pas que c'était le moment où on a créé le groupe « Espace » à Paris, etc...

Mais effectivement, nous voulions – et je voudrais encore – que l'art sorte des maisons. Qu'il ne reste pas confiné chez des collectionneurs qui l'entreposent dans leur grenier, qui le classent – non, ce n'est pas ça qu'il faut ! À mon avis, l'art devrait trouver sa place sur les murs, à l'extérieur, pour que tout le monde en profite.

Mais ce n'est qu'un vœu pieux. Parce que les architectes en général ne sont pas d'accord. Quoi qu'on en dise, l'architecte n'aime pas le peintre. Il a l'impression qu'on abîme son œuvre. Il a l'air de dire : j'ai conçu un mur comme ci un mur comme ça et voilà qu'on me l'amoche. Moi je leur dis toujours qu'ils ont tort de ne pas choisir un artiste qui corresponde à ce qu'ils veulent.

Ensuite il y a la question économique : à un moment donné, j'ai eu des rapports très suivis avec Victor Bourgeois qui était un grand architecte et combien de fois m'a-t-il demandé de faire des projets – j'ai fait des projets et quand on arrivait au moment de l'exécution, il n'y avait plus d'argent. Vous savez ce que c'est, quand on fait une construction : on dispose d'un certain budget mais il est toujours trop limité. Alors qu'est-ce qu'on coupe ? On coupe la partie artistique, parce qu'elle est toujours la dernière.

*Y a-t-il échec aussi pour ce qui est des autres points de votre programme de 1954 ? Dans le domaine de la sérigraphie, par exemple : l'autre grande ambition de l'époque, l'art à la portée de tout le monde grâce au multiple ?*

Échec. Tout à fait.

*Et à quoi attribuez-vous cet échec-là ?*

Au manque d'éducation. C'est-à-dire que l'éducation se fait dans le très très mauvais sens. Dans le sens académique. Ou qu'il n'y a pas d'éducation du tout. Ce n'est pas notre rôle : nous réalisons, mais c'est aux autres alors, aux pédagogues, à tous ceux qui sont en contact avec la jeunesse, de former le public.

C'est pareil d'un bout à l'autre : nous avons essayé d'introduire de l'art dans les usines, par exemple. J'avais dit que je n'étais pas d'accord de mettre des tableaux dans les usines, ni même de faire des compositions au mur. Je trouve qu'une usine, c'est suffisamment beau : si vous illustrez ce qui s'y trouve, si vous mettez en couleur les machines, les murs, les grandes surfaces, etc... c'est suffisamment beau tel quel – il ne faut pas essayer d'y ajouter une composition.

Bon. Mais nous avons essayé d'introduire l'œuvre d'art à l'usine, c'est-à-dire de donner ou de vendre aux ouvriers des sérigraphies. Nous avons fait des sérigraphies à très bas prix. Cent francs pour une sérigraphie. C'était vraiment l'œuvre à la portée de tous, quoi !

Ça n'a pas réussi. Les ouvriers, cela ne les intéresse pas. Si j'avais apporté des petites vierges en craie ou des histoires comme ça – oui, c'était bien, parce que c'est cela qu'ils avaient vu dans les musées et qu'ils auraient aimé avoir chez eux – mais non, ils ne comprenaient pas, cela ne les intéresse d'aucune manière.

L'éducation ! L'éducation est à la base de tout.

*Je crois qu'à ce moment-là, vous vous êtes également intéressé au cinétisme ?*

Cela m'a intéressé au début, mais je m'en suis très vite lassé. La petite sculpture que vous voyez là...

*C'est une « girouette » ?*

On appelait cela des « girouettes plastiques » et j'en ai réalisé quelques-unes – mais le problème n'était pas de les faire tourner, mais de les arrêter. Parce que le vent les faisait tourner tellement vite que finalement, on risquait l'accident ! Non – je me suis aperçu que dans le fond, je n'aimais pas le cinétisme.

Je préfère une forme statique que je peux voir bien à l'aise – quelque chose qui bouge continuellement, cela me dérange, cela me fatigue. Et j'ai remarqué que je ne suis pas le seul : je connais pas mal de collectionneurs qui ont acheté des œuvres cinétiques et j'ai constaté qu'ils mettent la fiche électrique quand vous arrivez pour vous les montrer, puis après ils la retirent parce qu'ils sont incapables de vivre avec ces œuvres-là.

Et quand on ajoute encore de la lumière, comme la fameuse tour de Schöffers à Liège : je n'ai jamais accepté cette proposition-là – je trouve que lorsque les gens sortent du bureau, qu'ils sont déjà fatigués, assis dans leurs voitures avec tous les phares dans les yeux – si vous y ajoutez encore les lumières de la ville qui continuent à les fatiguer ; puis les sons qui viennent de tous les côtés – ce n'est pas vivable. Moi, je préfère quelque chose de beaucoup plus retenu, beaucoup plus calme. De préférence : puissant.

J'aime bien les formes larges et puissantes, mais calmes. Les pyramides.

Si je dois choisir parmi toutes les architectures que je connais au monde, je choisis les pyramides. Voilà mon goût profond !

*J'ai lu dans votre biographie que pendant deux ans, entre 1958 et 1960, vous aviez abandonné l'art construit en faveur de l'abstraction lyrique – ai-je mal compris ?*

Non. C'est ce qu'on a écrit. Mais on a assez mal compris la chose. En réalité...tout d'un coup, vers les années 58, j'avais vraiment une difficulté à tracer une ligne droite.

Ah – c'était fantastique : je réprouvais la ligne droite. Je n'y arrivais plus, physiquement cela me donnait la nausée. Alors j'ai fait une peinture-matière. Essayer de faire une peinture où il y avait tout de même une composition, mais cette composition n'était pas aussi rigoureuse et était soutenue par l'étude de la matière. J'y introduisais du sable, des cailloux, des morceaux de linge, etc... Mais je faisais ma composition exactement comme j'ai toujours procédé. Seulement, au lieu de la peindre d'une manière bien rigoureuse, j'y fourrais de la matière. Voilà. J'ai donc fait une peinture-matière.

*Et vous ne vous expliquez pas ce besoin de matière qui vous a pris tout d'un coup ?*

Je ne sais pas ce qui est arrivé. Ce qui est certain, c'est que progressivement, tout doucement, je suis revenu à une peinture construite et peut-être même plus stricte qu'avant. Mais c'est progressivement que c'est revenu. Et je me suis retrouvé à nouveau comme j'étais deux ans plus tôt.

*Et encore une fois, vous avez tout détruit ?*

C'est à dire tout ce que j'ai retrouvé de cette époque, je l'ai détruit.

*À vos yeux, cela ne valait rien ?*

Non. C'est comme quelqu'un qui a été malade. Pendant cette espèce de maladie, il a fait des choses. Mais je ne m'y reconnais pas. Enfin, je trouve que cela ne vaut pas la peine.

*Est-ce que cela correspondait à une crise dans votre vie ?*

Non. Je crois que c'était une espèce de fatigue. Probablement. J'avais fait un gros effort avant, je faisais un gros effort dans ma peinture...

*Un effort pour vous mettre entre parenthèses ?*

Oui, oui : je voulais que ce soit strict et je me serrais – et puis, à un certain moment, j'ai eu besoin d'une espèce de libération et cette libération, je l'ai prise au maximum dans le sens de la matière – et puis, tout d'un coup, je me suis rendu compte que cette libération n'avait été qu'un coup de tête, et que j'avais envie de revenir à des choses beaucoup plus stricte. C'est tout.

*Est-ce que vous avez souvent l'impression d'être pris ainsi entre deux pôles ?*

Je dis toujours : je m'appelle Jo (Joseph) – mais mon second prénom c'est Gérard. Joseph, c'est vraiment classique, non ? Le bon type calme. Gérard, c'est le romantique. C'est le contraire. Bon. Moi, je suis toujours coincé entre le Joseph et le Gérard. Toujours tiraillé entre les deux.

Je crois que c'est le cas de tout le monde d'ailleurs. En nous, il y a plusieurs personnes. Et quelquefois, nous sommes davantage tiraillés à gauche, quelquefois davantage à droite et c'est cela la variation – or, cette variation, j'estime qu'elle est nécessaire. Un artiste qui s'immobilise, par fidélité à une certaine manière de faire : je trouve que c'est dommage.

Il faut accepter de changer, de se transformer, d'avoir d'autres problèmes, de nouvelles choses – il faut accepter. On est comme cela. C'est la réalité et c'est la sincérité. À mon avis, la chose essentielle – je l'ai déjà dit plusieurs fois – c'est d'être authentique. D'être vraiment comme on est.

*Mais le fait que vous ayez brûlé vos toiles à deux reprises ne révèle-t-il pas une tentation de censurer le côté romantique au profit du côté géométrique, idéal, parfaitement contrôlé ? De la belle ordonnance de l'esprit ?*

J'ai plutôt tendance à préférer la chose ordonnée... je sais que l'autre côté existe aussi, mais par goût, je vais plutôt vers la chose ordonnée.

*Cela correspond-il à une aversion secrète pour le côté instinctif, débridé, panique peut-être de la nature humaine ?*

Oui, justement : j'ai un peu peur de ce désordre-là – cela ne signifie pas que je ne le ressens pas !

*Mais vous n'aimez pas vous y attarder ?*

Je préfère. Je préférerais. Surtout dans mes œuvres, naturellement.

*Donc à partir de 1960, ce sont les œuvres beaucoup plus calmes que vous avez décrites tout à l'heure – les disques rouges sur fond bleu, le jeu minimaliste des plans et des couleurs élémentaires qui prennent le dessus ?*

C'est cela.

*Puis vient une période qui, à mes yeux, ne relève plus tellement de l'art construit : ce sont ces grands « Signes » du début des années 60 dont certains font même penser à des formes organiques – ou est-ce une erreur ?*

Oui...je n'ai pas pensé aux formes organiques. Mais peut-être que ces formes organiques, je les ai en moi. C'est très possible. (Montre une reproduction) Vous y voyez une forme organique ?

*Non – je ne reconnais rien de précis, mais beaucoup de ces toiles me font penser à des formes vivantes, elles ne sont pas statiques.*

Elles sont beaucoup moins statiques. Mais regardez cette toile-ci : deux couleurs, noir et blanc...

*Quel est d'après vous le sujet de cette série-là ?*

Avant, je cherchais des vibrations de couleurs. Dans des toiles et des reliefs. Puis je suis passé à des formes comme celles-ci qui sont plutôt libres, mais uniquement en noir et blanc. Ou bien bleu et blanc. Mais deux couleurs uniquement. Certaines sont très simples, d'autres plus construites.

*Avez-vous un terme générique pour tout cet ensemble ?*

Non. Je ne sais pas moi-même comment le nommer.

*Puis, vers 1966, les toiles elles-mêmes deviennent irrégulières : ce sont les « cut-outs ».*

Des grandes toiles accolées à une plus petite, par exemple. J'avais déjà pris cette liberté-là vers les années 1954-1955. Cela correspondait à une revendication : celle de briser l'habitude de composer toujours en rectangle. Cette forme géométrique absolue du tableau m'ennuyait. Il n'y a pas de raison pour qu'un tableau soit plutôt rectangulaire que de forme indéterminée.

*Plus tard, en 1973, vous avez été encore plus loin en utilisant des cadres entièrement vides.*

Oui. À un moment donné, au lieu de peindre la toile, j'ai peint le cadre. En laissant la toile blanche. Faire sortir la couleur.

*Faire sortir la couleur ou enfermer le vide ?*

Les deux. Il y a un vide à l'intérieur qui est piégé – et il y a un piège de couleurs tout autour. Enfermement et expansion : car si vous les mettez sur un mur – en général, ces cadres devaient être à quelques centimètres du mur – vous avez la couleur qui se reflète sur le mur et vous délimite un espace ou qui élargit un espace. C'est un double effet qu'on obtient.

*Et les poteaux ? Est-ce qu'ils remplissent une fonction analogue dans l'espace ?*

Les poteaux aussi, ils produisent un effet de sculpture, mais ce sont également les sculptures les plus simples qu'on puisse imaginer. Ce sont des sculptures sans composition. C'est une vieille idée que j'avais de faire des œuvres comme celles-là, sans composition. Et de leur donner un certain dynamisme uniquement grâce à des couleurs. Et j'ai constaté que cela dynamise tout un espace. Si vous les mettez, par exemple, dans un coin qui peut paraître un peu terne : immédiatement le poteau éclaire tout le mur. C'est assez complexe. Toute la pièce en est transformée.

*La couleur, chez vous, est une chose tout à fait matérielle, n'est-ce pas ? c'est votre véritable matière première ?*

Je vous ai dit qu'au début, rien que de mettre les couleurs sur la palette, ça me donnait une espèce d'ivresse. Tellement j'aime la couleur. Je l'aime vraiment.

*Est-ce que vous associez certaines propriétés aux couleurs ?*

Non.

*Le rouge, le bleu – vous ne pouvez pas en parler, du bleu ou du rouge ?*

Non. C'est une saveur pour moi. (Rire) Oui. Chaque couleur a son goût. Comme quelqu'un qui goûterait à des plats différents.

*Employez-vous aujourd'hui des couleurs différentes d'il y a dix ans ?*

Pour le moment, dans les dernières toiles j'ai eu tendance à choisir des couleurs beaucoup plus douces, moins sauvages qu'avant. Mais par moments, j'éprouve le besoin de revenir à des couleurs sauvages comme celles que vous voyez dans les poteaux.

C'est une espèce de réaction. Après avoir fait des toiles mesurées, avec des couleurs très calmes – tout à coup, j'ai envie d'exploser. Alors bon : je fais autre chose. (Rire) Je suppose que nous faisons tous cela. Action et réaction. Vous ne croyez pas ?

Je crois que le but suprême – mais il est très difficile d'y arriver – c'est d'être fondamentalement libre. Faire des carrés un jour – et si on en a envie, le lendemain, faire des cercles. Mais être *libre*, enfin. Et celui qui, à mes yeux, représente le plus cette liberté, c'est Picasso.

Picasso qui fait une chose aujourd'hui et puis demain, il a envie de faire autre chose – il a changé combien de fois ainsi – même des changements de direction terribles, mais c'était toujours Picasso. Il avait une personnalité suffisante pour dominer cela.

*Il n'a jamais été abstrait pourtant.*

Ah non. Il n'a jamais voulu l'être.

*C'était quand-même une limite qu'il n'a pas franchie...*

Il a toujours dit que ce n'était pas possible. Pour lui, l'art abstrait ce n'était pas possible.

*Comment expliquez-vous cela ? Pensez-vous qu'une différence fondamentale oppose le peintre qui fera de l'abstrait et le peintre qui restera figuratif ?*

Il y a certainement une grande différence... mais un homme comme Picasso, toutes ses toiles sont abstraites, finalement. (Rire) Vous ne croyez pas ? Il y en a beaucoup où l'on peut enlever tout le sujet : les rapports, l'espace...

Mais quand il en avait envie, il n'hésitait pas, il changeait. Eh bien, je trouve ça formidable. Et je crois que c'est cette liberté qu'il faut acquérir. C'est le rôle de l'artiste. D'être sismographe.

*Est-ce que vous vous intéressez à la philosophie ?*

Je lis beaucoup de littérature – mais pas tellement de philosophie, parce que j'ai une difficulté de compréhension : dans la philosophie contemporaine, il y a un vocabulaire qui est très difficile et cela me fatigue beaucoup. J'en lis – mais très souvent j'ai l'impression que leur vocabulaire n'est pas le mien – je ne m'y retrouve pas, quoi.

Pour le moment, je lis surtout la littérature japonaise. Kawabata, Mishima, c'est extraordinaire, mais je trouve que la sensualité de Kawabata est encore beaucoup plus fine.

*Mishima se voulait guerrier...*

Oui, c'était un guerrier. Ce qui m'étonne aussi chez lui, ce sont ses croyances : à la renaissance des individus, par exemple.

Il croit que nous allons revenir sous une autre forme, dans un nouveau personnage.

*C'est un cauchemar, non ?*

(Rire) Je ne sais pas si c'est un cauchemar... mais je connaissais des artistes qui y croyaient d'une façon totale ! Peeters...

*C'est vrai ?*

Jozef Peeters – que j'ai retrouvé après... vous savez : je n'ai jamais connu les premiers abstraits, je vous ai dit cela – j'ai fait de la peinture abstraite sans connaître les abstraits. Mais après, quand j'étais devenu abstrait, j'ai essayé de les retrouver. C'est comme cela que nous avons fait la première exposition des premiers abstraits à la Galerie Saint-Laurent – C'est moi qui ait été les retrouver, ils étaient tout étonnés qu'on s'intéresse à eux ! Et Peeters tout particulièrement qui est devenu mon ami alors.

Eh bien, lui, il me disait : oui, moi, j'ai vécu au 18<sup>e</sup> siècle – il m'a même dit le nom du peintre dans lequel il avait vécu – j'avais épousé la même femme et maintenant, quand je mourrai, je reviendrai et j'épouserai encore la même femme. Il en était absolument sûr.

*Mais alors, vous devez considérer Peeters comme quelqu'un de très différent de vous ?*

Tout-à-fait. Je n'ai rien à voir avec lui. Rien à voir avec son métier – et surtout avec sa manière de composition.

Peeters, il allait à un spectacle, n'est-ce pas – c'est une explication qu'il m'a donnée devant une de ces toiles, toile purement abstraite – il avait été à un ballet. Et il me montrait cela dans sa toile. Il me dit : tu vois, les petits cercles-là, ce sont les pas de la danseuse. Et dans sa toile abstraite, il m'expliquait tout le spectacle qu'il avait vu.

Moi, quand je peins une toile abstraite, je ne pense pas du tout au spectacle que j'ai vu ! Cela n'a rien à voir avec une toile abstraite : ce sont des formes que j'ai imaginées, à ce moment-là

– qui répondent à quoi ? Je n'en sais rien, il faudrait faire une psychanalyse pour voir à quoi ça correspond, mais de toute manière, ce n'est pas un spectacle.

Les premiers abstraits avaient tendance à procéder ainsi : il y avait toujours à la base une histoire, une espèce de morale, une anecdote, enfin quelque chose. Peeters tout particulièrement, il était tout le temps à expliquer... même sur le dernier tableau qu'il a fait, il m'a expliqué que telle ligne figurait le sol et il y avait un triangle en-dessous : c'était le poète mourant qui entrait dans la terre – et puis il y avait le même cône au-dessus : c'était l'artiste qui renaissait. Voilà.

Herbin, c'était son fameux alphabet. A, c'était un carré rouge, B était un cercle bleu – et alors, il prenait un mot et avec toutes les lettres du mot, il faisait son tableau. (Il trichait, bien entendu

– car lorsqu'on dit rouge, il y a trente-six rouges, quand on prend bleu, il y a trente-six bleus différents et il jouait avec tout cela, il s'évadait de son propre alphabet).

*C'est sans doute une manière d'introduire le hasard, de casser ses propres déterminismes – est-ce que vous n'utilisez jamais des « trucs » de ce genre pour avoir des idées nouvelles ?*

J'introduis beaucoup le hasard et l'intuition. Mais de cette manière-ci. En réalité, je fais tout le temps des petits dessins. Des multitudes de petits dessins de 2-3 cm dont je remplis des carnets. Et en feuilletant ces petits carnets – parfois des années après – tout à coup je regarde un dessin en me disant : tiens, ça peut être intéressant. Alors je le reprends – et c'est mon point de départ.

*Lorsque vous peignez une toile, savez-vous dès le départ ce qu'elle va devenir ?*

Dès le moment où je prends la toile, je sais ce que je veux faire.

Quelquefois je change en cours de route, naturellement, entre le petit croquis et le dessin en grand sur la toile – ou alors, je pars avec l'idée de faire la toile avec un vert – et voilà que je me dis : ah non, pas le vert ! un bleu, ce serait mieux...voilà. Des changements parfois qui se produisent en cours de travail. Bien sûr.

*Pourriez-vous un peu parler des toiles que vous faites actuellement. La série que vous avez débutée en 1977 ?*

Ce qui m'a intéressé – après les toiles minimalistes d'avant – ce sont ces grandes formes : de revenir à des formes presque primitives, des formes primaires, les toutes premières formes. D'ailleurs, je les ai appelées des archétypes et des histoires comme cela : ce sont vraiment les formes les plus élémentaires...

*Et ces formes sont suggérées par une simple ligne blanche qui se détache sur un fond monochrome – la couleur n'entre plus dans la composition de la toile...*

Il y a deux moyens de dynamiser un espace : ou bien de faire cette forme avec une couleur et tout le reste avec une autre couleur – ou bien, tout simplement, d'en désigner les contours. C'est ce que j'ai essayé de faire dans ces toiles-ci.

*Vous pensez qu'elles sont plus tranquilles ainsi, qu'elles invitent davantage à la méditation ?*

Beaucoup, à mon avis. Que voulez-vous : si vous avez une forme comme celle-ci, le regard suit simplement le tracé des lignes, est attiré vers le tracé des lignes...

*Cela surprend, d'ailleurs : un tableau invitant à la méditation, je le verrais plutôt centré – or, ici, le regard se promène...*

Le regard se promène. Si vous ne bougez plus, vous arrivez à la fascination.

*Et vous y êtes hostile ?*

Pas nécessairement – c'est une autre forme. Regardez encore ici : non seulement vous avez cette grande forme, mais elle sort de la toile. Il y a toujours ce désir de grande forme, de grande dimension – eh bien, puisque je n'ai pas la possibilité de faire plus grand, j'essaie, avec une dimension moindre, de donner la même impression. Et un moyen de la donner, c'est de faire sortir la forme de la toile. De cette manière, vous suggérez un champ illimité.

*Et ces perpendiculaires, ces coordonnées noires, quelle est leur fonction ?*

C'est pour donner un sens à ces obliques. À partir du moment où il y a une verticale et une horizontale, les obliques prennent leur sens.

*C'est un jeu entre les deux : la forme statique et la forme dynamique ?*

C'est un jeu entre les deux : la forme statique et la forme dynamique. Alors, naturellement, on pourrait supprimer les coordonnées, mais je trouve que si on les indique, cela suggère mieux l'angle qui est formé.

Si bien que dans presque toutes mes toiles – les dernières, tout au moins – il y a toujours verticale et horizontale.

*Je crois que vous êtes attiré par le Zen ?*

Oui.

*Or, j'ai toujours cru comprendre que l'artiste Zen ne cherche pas à s'éloigner de la nature mais s'y abandonne au contraire en cultivant la spontanéité... qu'à la composition régulière, il préférera le dessin décentré, le bol de thé pas tout à fait rond, l'apparente imperfection : le sabi.*

Je n'ai jamais dit que je voulais faire du Zen – j'ai toujours dit que je voulais faire l'équivalent du Zen. C'est différent.

Je veux arriver au même résultat, mais par des moyens très différents. Il est certain par exemple qu'une peinture Zen, c'est une peinture sans réflexion : on se concentre, on fait un geste et on inscrit ce geste. Et c'est réussi ou raté. Et il y a des peintres qui restent comme ça pendant une heure, sans bouger – et puis, tout d'un coup, ça vient.

Pour un artiste Zen, tous les instants de la vie d'un homme sont différents : donc, il faut rendre *un* instant et pas deux. Car si vous en rendez deux, vous avez un mélange des deux. C'est cela à la base. À la base de l'art Zen.

Moi, je ne suis pas un homme Zen, je veux le contraire : je veux globaliser tous ces instants et chercher, quand j'ai fait la somme du tout, ce qui peut les résumer. C'est plus... plus occidental, hein ?

Je veux arriver au même résultat, mais par des moyens différents. Je veux que mon signe soit un signe aussi, comme le geste Zen, mais au lieu d'être le signe d'un instant, qu'il soit le signe de la totalité.

*Et quel est aujourd'hui, dans le même ordre d'idées, votre attitude par rapport au hasard ? Ayant trouvé, dans vos toiles, une synthèse si heureuse entre le hasard et la nécessité, entre la forme libre et la forme rationnelle, souscrivez-vous toujours à ce que vous avez dit il y a 30 ans, à savoir que vous vous défiez de tout hasard, que vous rejetez tout ce qui accidentel et vous ne croyez que dans la logique ?*

Pour l'action, ce que je dis là, je le crois fermement. Mais dans la vie, enfin...moi, je trouve ça formidable, les hasards. Extraordinaire – à la manière de Breton, quoi...

*...le hasard objectif ?*

Je trouve cela extraordinaire, aller au Vieux Marché et voir une chose...enfin : mon cheval qui se trouve dans l'atelier en haut

– je ne sais pas ce qui s'est passé, mais...je suis un jour allé au Vieux Marché et j'ai trouvé ce cheval. J'ai regardé ce cheval – un cheval de bois – et j'avais envie d'acheter ce cheval. Mais – qu'est-ce que j'allais en faire ? Qu'est-ce que je ferais d'un truc comme ça ? (Rire) Alors, c'est la raison qui a pris le dessus. J'ai fait demi-tour. J'ai tourné le dos et...

*...le dimanche suivant, vous étiez de nouveau au Vieux Marché ?*

J'étais à peine rentré que je me suis dit : mais pourquoi n'aije pas pris ce cheval ? Le dimanche suivant, j'étais au Vieux Marché. Mais il pleuvait. Et on avait mis des bâches, sur tout !

Et j'étais là, au milieu, et je me suis dit que je ne trouverais jamais mon cheval, là ! Et tout d'un coup, j'ai vu ce cheval qui émergeait. Vous savez, il a quelque chose de particulier : les pattes de derrière sont cassées. Il avait l'air de sortir... je n'ai même pas hésité, j'ai demandé le prix, j'ai payé tout de suite et je suis parti avec ce cheval sous le bras ! Et puis, je me suis dit : mais – c'est vrai : qu'est-ce que je vais faire avec ce truc-là ? Je ne savais pas où le mettre ! Finalement, je l'ai fourré dans l'atelier d'une manière absolument sotte, enfin – mais ce cheval, j'en avais envie, je voulais vivre avec lui. Et maintenant, quand je monte dans mon atelier, eh bien, je suis content de voir mon cheval. (Rire) Allons-le voir !

## « Mon cher Léon »<sup>47</sup>

Pour l'interview : d'accord. Je propose ceci : faire exactement le contraire de ce que l'on exige à la radio ou à la télévision. Là, pour être plus naturel, on pose les questions sans préparation. Il faut répondre tout de suite en essayant de réfléchir en parlant. Résultat : sauf état de grâce, on risque la banalité, ou la réponse à « l'emporte-tout ». Avec un peu de distance, on aurait pu nuancer ou donner du relief. Tout le monde n'a pas l'esprit de Jean Cocteau, ni la pointe acérée de Léautaud. Alors, à mon tour, voilà ce que je vous propose : vous posez des questions par écrit, je réponds de la même façon, sans hâte, sans entrave. Mais attention : la partie difficile vous revient. Comme toujours dans les entretiens, ce sont les questions qui exigent le plus d'imagination. Ce sont elles qui déterminent l'intérêt de l'exercice.

Qu'en pensez-vous ?

En attendant votre réponse, je vous adresse, mon cher Léon, mes pensées les plus cordiales.

Jo, 14 janvier 1983

---

<sup>47</sup> Lettre à Léon Wuidar reprise in J. Delahaut et J.-P. Maury, *La couleur, Musique du ciel*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2002, p. 13.

## « Souvenirs... »<sup>48</sup>

En 1947, alors que j'exposais pour la première fois au salon des Réalités Nouvelles à Paris aux côtés de Servranckx, je fus invité par Pierre Bourgeois à l'une des « tables ouvertes » qu'il tenait régulièrement à la Taverne du Passage ; on y buvait trop peu au gré du cafetier mais par contre on y menait grand tapage, ce qui nuisait à la clientèle de joueurs de cartes ! C'est à l'estrille du Vieux Bruxelles que j'ai rencontré P. L. Flouquet pour la première fois. À l'époque, je connaissais mal son œuvre, je savais qu'il avait définitivement arrêté de peindre et qu'il se déclarait dorénavant poète. Nous avons sympathisé et j'ai commencé à découvrir sa peinture. C'est surtout la période abstraite qui m'intéressait, même si elle était fort courte ; dès 1923 venaient les maternités et après sa conversion au christianisme, il ne peignait plus que des Crucifixions ou des Passions, avant de s'arrêter définitivement vers 1935. En 1948, j'ai acheté une grande féminité en salle de vente, le public s'est esclaffé lorsqu'on a prononcé l'enchère : 600 Frs ! (Acquise par le P.M.M.K. d'Ostende.) Les gens n'y comprenaient toujours rien et au Musée il n'y avait aucun tableau de la Plastique Pure, si bien que lorsque j'ai donné ma conférence « Les premiers abstraits belges », où il était évidemment question de Flouquet, au Musée de la rue de la Régence, j'ai dû amener une dizaine de ses tableaux, empruntés à des amis. Devenu membre de la Commission d'achat de la Communauté francophone, j'ai essayé de combler cette lacune en participant en 1960, avec Madame Francine Legrand, au choix de la « Composition n°37 », de 1925, qui fut acquise par le Musée. Après la mort de Flouquet, je suis allé voir son fils et j'ai fait acheter par l'État belge une dizaine de pièces majeures. C'était en 1969. J'avais à cœur depuis longtemps de rendre hommage aux pionniers de la Plastique Pure, si bien qu'en 1954, avec Maurits Bilcke, j'ai organisé une exposition rétrospective (« Les premiers abstraits en Belgique », Galerie Saint-Laurent, Bruxelles, 1954). J'avais offert la présidence d'honneur du groupe *Art Abstrait* à Flouquet qui l'a catégoriquement refusée. Il ne voulait plus entendre parler d'abstraction, expérience qu'il jugeait sans lendemain. Ce fut pareil avec son ami Bagniet et nous avons dû emprunter les œuvres aux frères Bourgeois. Fondateur de la revue d'architecture « La Maison », Flouquet en assurait la rédaction en quasi-totalité, occasionnellement aidé par Sta Jasinski ou M.-L. Bagniet. Pour le reste il usait d'un grand nombre de pseudonymes. Les bénéficiaires assuraient la survie de son « Journal des Poètes ». On m'a dit qu'à la fin de sa vie il regrettait d'avoir abandonné l'abstraction mais c'était trop tard, les dés étaient jetés...

## « Conversation avec Ignace Vandevivere »<sup>49</sup>

Fatigué de tant de discours, de tant de théories admises, modifiées, réfutées pour faire place à d'autres, le vieux peintre s'assied à son chevalet et, balayant de son esprit l'encombrement des mots, prend ses pinceaux et en toute simplicité, retournant à sa candeur première s'applique à retrouver sur sa toile, le chant silencieux des couleurs.

Et c'est alors que le miracle s'accomplit. Les unes après les autres les rides de l'artiste s'effacent. Il perd son automatisme mental, les réflexes de sa main. Il oublie tout son passé, ses succès, ses défaites. Il perd toutes ses assurances. De nouvelles inquiétudes l'assaillent. Un nouvel esprit d'entreprise l'envahit. Il retrouve joies et douleurs des commencements. Il voit naître de nouveaux espoirs : il se tourne vers l'avenir. Il n'est plus le vieux peintre. Comme tous ceux qui veulent créer il est dans l'actualité, et comme eux, il repart, libre de tout bagage, pour de nouvelles aventures.

Jo Delahaut

*Que pourrais-tu attendre d'un nouveau livre autour de ton travail de peintre ?*

---

<sup>48</sup> « Souvenirs... Propos recueillis par Ben Durant », in *Pierre-Louis Flouquet. La tentation figurative*, Bruxelles, Galerie Philippe Denys, 24 novembre-7 décembre 1989, p. 10.

<sup>49</sup> Gerpinnes, Tandem, 1989.

En toute chose, j'attends toujours l'« inattendu », ce qui n'est pas dans l'implacable logique de l'événement. Qu'attendre de l'édition d'un livre ? Un cri lancé dans l'inconnu auquel répond peut-être un lecteur qui par ce biais deviendra peut-être un amateur, un ami ? Un livre, c'est le message dans la bouteille qu'on lance dans les flots.

*L'inattendu c'est pour celui qui t'entend, regarde tes œuvres et lit tes livres, les liens que tu as toujours tendus entre les mots et la peinture ; de manière ordonnée depuis 1970 dans « A-B ». Cette publication commence par cette phrase, comme légende et socle d'un grand signe bleu : « Toute limitation de la culture, toute localisation est abusive et doit être dénoncée comme tentative de mandarinat : en fait, est culture tout ce qui contribue à faire mieux savourer le bonheur de vivre ». Ce signe est ta phrase : ce cri resserré comme un pont entre deux berges inconnues ? Entreprendrais-tu de nouvelles « définitions d'une peinture » pour faire allusion au petit livre qui accompagnait, il y a dix ans, ton exposition au Musée de Louvain-la-Neuve (heureux anniversaire...).*

Aucune définition ne peut cerner entièrement l'attitude, la conduite, les composants d'un artiste surtout s'il est encore en vie donc en proie au changement, à la métamorphose.

*Concession nécessaire à la pratique des commentaires ? Inévitable ? Mais il s'agissait bien d'errance poétique parmi des définitions portant et aboutissant à une peinture vers l'horizon ! Définitions comme la géométrie de tes tableaux en quête du rêve qui les fait naître.*

Les commentaires ne sont pas superflus. Une œuvre doit être un support à la réflexion. Elle peut être le lieu où celui qui regarde, rentre en lui-même et trouve la source de profondes modifications.

*Faut-il entourer la peinture ?*

Une peinture devrait se suffire à elle-même. Être à la fois son discours, sa philosophie ou tout au moins un témoignage privilégié.

*Mais alors pourquoi ce texte encadrant une de tes dernières œuvres (une sérigraphie sur tissu) : « Je prolonge le silence qui succède à la note que j'ai jetée pour permettre à chacun d'entendre son propre discours ».*

Pourquoi toujours vouloir que ce soit le texte qui explique, qui éclaire l'œuvre plastique ? Pourquoi, dans certains cas et pour un public familiarisé avec les représentations graphiques, ne serait-ce pas celles-ci qui donnent un sens aux textes ?

*Tu écris comme tu peins. Tu effaces les mots pour la couleur ; tu attends celle-ci en écrivant ceux-là. Et par tes « ouvertures » et tes « pièges » de 1973/74, voulais-tu dénoncer des enceintes, aller aux limites, inverser l'ombre, déjouer le péril du « vide qui se masque de mots » pour te citer ?*

Mes « ouvertures », mes « pièges » ne sont plastiquement qu'un déplacement du message peint : au lieu de le trouver sur la toile, on le trouve sur le livre, et celui-ci étant un volume, on peut diversifier les points de vue et apporter ainsi un élément supplémentaire de composition.

*Ta réponse semble déjouer l'obstacle de la question. Ce qui est intéressant, c'est que, pour le même type d'œuvres, il y ait cette opposition de titres (« ouverture » et « pièges ») ! Relation avec tes dernières œuvres où des encadrements noirs cernent des blancs parmi des carrés de couleurs... Ouverture à un vide pour piéger l'énergie des couleurs ? Symétrie du silence et de la multitude ? Inversement, tes reliures ne seraient-elles pas des couvertures protectrices du secret de la lecture ?*

Mes reliures doivent au plaisir de lire et à celui de la possession d'une pensée que l'écrivain a développée, ajouter le plaisir de posséder un objet esthétique fait pour la joie du regard et celle du toucher.

*« Quand j'étais petit, je serrais mon livre ; et parce qu'il m'arrivait quelquefois de me tromper en croyant l'avoir serré, je me défiais ». (C'est de Pascal). Tes reliures : contre (mais tout contre...). Le livre, une autre réponse au discours ?*

J'essaie d'établir un certain rapport entre les textes et la conception d'une reliure. Ce rapport est nécessairement subjectif. Je m'efforce de l'établir en appliquant ma connaissance des rythmes, des vibrations, de couleur, des règles (non écrites) de la composition.

*Feuilleter un livre après en avoir saisi le poids et la reliure : une manière de découvrir la communication impalpable de la surface ? Autre accès à l'art abstrait ?*

L'art abstrait en particulier rend compte de ces rapports. N'y a-t-il pas un art abstrait qui s'exprime par les matériaux qu'on y incorpore ? Un autre, par le jeu des surfaces et de leurs dimensions, par le contact des volumes ?

*Peindre ne serait-ce pas écrire entre les lignes ?*

Peindre est un moyen de communication qui se présente clairement et qui n'a aucune raison de s'exprimer « entre les lignes ». Le langage est clair pour ceux qui savent le comprendre.

*L'inter-dit des images. Le bruit sourd de nos sensations. L'organique serait-il la source de ce chaos que l'œuvre doit ordonner ?*

Non seulement l'organique, mais aussi le substrat de notre pensée, de nos perceptions, de notre imagination doit être ordonné. Un état chaotique peut être riche en potentialité, mais pour que cette richesse soit communicable, elle doit être présentée dans des formes assimilables.

*Ordonner plutôt que construire ?*

Construire n'est jamais ordonnance.

*Ordonner le chaos reviendrait-il à entendre l'agitation du hasard et à y trouver des coïncidences ? Chaque œuvre réussie serait-elle la découverte d'une coïncidence ? La trace d'une sérénité ?*

Choisir dans le chaos. Mais suivant quelles règles ? Hasard, coïncidences ou entente mystérieuse entre les choses choisies et celui qui choisit.

*Mise à nu de la géométrie pour délivrer, dans la minceur, la force de la surface qui renverrait le dessin à sa source : un dessein comme trace du désir ?*

La géométrie est à mon avis la science la plus représentative de l'homme. Elle ajoute à la clarté d'un exposé. Elle est lisible, compréhensible intuitivement même pour ceux qui en ignorent la théorie. Il y a donc lieu de s'en servir à l'endroit où les mots risquent de ne pas en parcourir entièrement la signification.

*Géométrie : clarté de paradoxe de faire naître l'émotion par le renoncement aux traces immédiates de celles-ci ?*

Parfaitement d'accord.

*Est-ce la conscience des limites d'un style face à la répétition absurde des richesses du monde qui donnerait au peintre son regard triste ? Brève joie de l'œuvre achevée ?*

La tristesse de l'artiste : impossibilité d'embrasser tout ce qu'il voit ou ressent ? Prise de conscience de ses limites ? Œuvre toujours inachevée ?

*Nouveauté plutôt qu'originalité ?*

On n'est original que pour les autres.

*Seule fleur de forme admissible : la tulipe ?*

La simplicité – une vertu que je réclame comme vertu majeure

– me faire aimer le dessin précis de la tulipe.

*Elle serait jaune, tandis que l'illimité trouverait sa source dans le bleu ?*

Les tulipes peuvent emprunter des couleurs différentes. J'en connais des jaunes, mais aussi tout une gamme de rouges, des blanches, des grises, des mauves. Au plaisir de la ligne, j'ajoute celui de la couleur, de la matière précieuse des pétales, et quelquefois de la discrétion du parfum.

*Le bleu dans la surface plutôt que celui du ciel ? Giotto ?*

J'emploie beaucoup de bleu. Pourquoi ? J'ai une certaine difficulté à répondre. Peut-être un psychologue y trouverait-il certaines affinités avec mon caractère, ma sensibilité ? En général, je suis très sensible aux couleurs, à leur contact, aux rapports qu'elles ont entre elles. Dans ce domaine, j'ai des goûts très précis et mon plus grand travail en peinture consiste à traduire ces harmonies.

*L'émotion des couleurs, la liberté ?*

On a essayé cent fois de codifier l'émotion provoquée par le jeu des couleurs. Je n'ai jamais trouvé aucune règle qui puisse s'appliquer et aider l'artiste. Pour moi, tout est affaire de sensibilité.

*La surface émue par sa minceur, ses découpes et ses tracés : lieu de la sérénité ? Silence de l'authenticité ?*

Sérénité et authenticité. Voilà deux notions bien dissemblables. Nous savons que l'authenticité est la vertu de ceux qui – ayant assimilé tout l'apport d'autrui – ne restituent qu'une pensée qu'ils ont formée à travers leur propre sensibilité et leur propre esprit. La sérénité pourrait n'être qu'un état passager de ce message authentique.

*La liberté passerait par la rupture (chaque œuvre : abandon des précédentes et choix de la suivante) et par une indifférence à l'histoire qui la provoque ?*

Quand l'artiste est libre, il n'éprouve pas le besoin de se répéter. La vie n'est que changement : pourquoi l'artiste devrait-il s'immobiliser si une part de sa mission consiste à donner une image claire d'une situation difficile à déchiffrer. L'artiste subit l'influence de tout ce qui l'entoure, de tout ce qu'il ressent : il est donc normal qu'il évolue dans un sens que d'ailleurs il ne peut prévoir. Ce sont des facteurs extérieurs qui l'empêchent de s'immobiliser quand il se libère des théories trop contraignantes.

*L'histoire de l'art serait-elle le bruit qui entoure cette définition de sa vie par la peinture.*

L'histoire de l'art n'est que la relation la plus exacte possible de tous ces changements en se basant sur le nombre, sur les caractères communs, la géographie et le calendrier.

*Comment referais-tu ton autobiographie ?*

Faire son autobiographie ? Quelle horreur ! Sans le vouloir je serais mensonger. Par omission, par variation d'humeur, parce que toute autobiographie exacte est impossible et serait toujours à refaire. Je me contente d'être et d'avoir été. Tout le reste est aussi incommunicable que de retrouver la trace d'un oiseau dans l'air, de l'eau qui passe sous le pont.

*Mais tu en as donné une que je reprends ici en tête de l'anthologie de tes textes. Souvent citée cette biographie a même paru plus proche de toi que l'histoire de ce peintre, historien d'art de l'université de Liège qui, étant professeur de dessin avait découvert la jouissance de la couleur à l'huile poussée hors du tube et prestement étalée sur la toile « à la manière de Rubens » dans l'atelier d'un obscur maître bruxellois. Nanti de ce savoir-faire qui te divertit et te désenchanta, l'appel à la modernité te talonnant et le sentiment que la peinture pouvait devenir un moyen privilégié d'ordonner le chaos envivrant (sic) des sensations et de mettre à jour les chemins d'un territoire intérieur, tu bondis finalement à travers le fauvisme et le cubisme pour rejoindre irrésistiblement l'art abstrait. Un aboutissement qui deviendra un choix. Une réponse à une autre pensée de Pascal « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » ?*

Renoncer à la représentation, aux alibis pour laisser plus de liberté aux jeux des éléments plastiques. Employer le jaune sans le citron, le bleu sans le ciel, le rouge sans les cerises.

*Il est frappant au regard de tes œuvres actuelles, que pour exemplifier les « éléments plastiques » tu ne cites aujourd'hui que des couleurs ! Pour les formes, seul reste le carré qui égal à lui-même se répète dans l'ordonnance du blanc. Retrouver la pyramide dans son périmètre ? Délivrer l'émotion en cernant les territoires de ses vibrations ? Répondre à l'arc-en-ciel par les carrés qui divisent et mobilisent la surface ? Mais voilà qu'apparaît à nouveau le noir qui semble dire non à ces échanges ou, du moins, à l'évidence limpide sinon printanière des sensations. L'inattendu que provoque l'ordonnance du chaos ? Une violence intérieure qui accompagne l'impossibilité de dire une seule couleur sans les autres et toutes leurs nuances ?*

Le noir, comme le blanc, est également une couleur. Il joue son rôle dans une harmonie. Voir par exemple l'emploi que Manet en fait. Il n'y a nulle raison de l'écarter.

*L'émotion de la couleur passe dans ton travail par le plaisir de l'étendre. Mais l'œuvre devrait resserrer la vibration dans l'anonymat du geste. Serait-ce aussi l'infini, dans une note perdue ?*

Je ne suis pas très conscient de l'émotion que mes œuvres peuvent susciter. Je ne connais que la jouissance que me procure l'action de les faire.

*Que penses-tu de la résurgence d'intérêt pour ton œuvre ?*

Il y a pour le moment un intérêt nouveau pour l'œuvre d'art et la peinture en particulier. Comme tous mes confrères, je bénéficie de ce courant. Profondément, j'en ignore les raisons.

*L'intégration à l'architecture n'a-t-elle pas favorisé la réduction du « message » au décoratif ?*

Tu me poses la question de l'art décoratif. Quand est-ce une décoration et quand est-ce une œuvre d'art ? Finalement, la galerie Médicis de Rubens, est-elle formée par des œuvres majeures ou par des décorations ? On peut faire des tableaux qui sont uniquement « décoratifs » et d'autres qui sont autrement profonds, expressifs, révélateurs. À mon avis, tout dépend de la valeur de l'artiste qui les exécute et qui les conçoit.

*Qu'en est-il aujourd'hui du manifeste « Le spatialisme » que tu signais en 1954 avec Bury, Elna et Séaux ?*

Le début des « années 50 » était pour nous une période de grande agitation. Nous espérions dans tous les domaines, une rénovation absolue. Le choc provoqué par les années de guerre s'atténuait et le besoin de considérer les positions adoptées jusque là se faisait sentir. Pour se limiter aux arts plastiques, ce fut un moment de création privilégié : nous nous voulions non pas les suiveurs, mais les continuateurs des Malévitch, Gabo, Tatlin, Lissitzky, Mondrian, pour ne citer que ceux-là. Le manifeste en est le reflet. Puis, nous nous sommes aperçus que les révolutions en art comme ailleurs sont le résultat d'une lente maturation qui exige une grande persévérance et une volonté continue. C'est cet état d'esprit que depuis, j'ai essayé de maintenir.

*Aux manifestes ou aux explications, des premiers engagements ont succédé ces notes laconiques auxquelles j'ai fait allusion au début de notre conversation qui parlait du livre et du discours. Ta peinture a constamment renforcé ton goût du MAINTENANT et sa modernité s'est développée par une sorte d'urgence dans la continuité. Celle d'un classicisme intégrant les événements et les humeurs. L'humeur des couleurs dans l'ordre la pyramide ramenée à son plan. Mais comme ces intrusions du noir dans les vibrations de la couleur, périodiquement des images surgissent dans tes propos ramenant au substrat émotif des pensées : des images qui s'échappent des sensations et se greffent sur les idées les plus inspirantes. Alors pourquoi ne pas terminer par 10 propos de ce genre dans un ordre qui me paraît bien résumer notre conversation. Ma question se trouve dans la sélection et la séquence. Ta réponse : demain devant l'expérience renouvelée d'une couleur...*

#### DIX PROPOS À L'ESPRIT

1. Mon père était bouddhiste-zen ; mon grand-père, juif et portait de longues mèches en papillotes ; mon aïeul se voulait néo-pythagoricien. Mon frère est noir comme charbon et joue du tam-tam les jours de joie ou de mélancolie. Ma mère dansait dans les « saloon » du Mississipi ; ma sœur pratique la cérémonie du thé dans un lointain Japon et ma grand-mère élevait des moutons dans les steppes de Russie. Et moi, j'ai dans mes veines le sang mêlé de toutes les races qui véhicule des rythmes de jazz et les douces harmonies de l'épinette.
2. Une charrette rouge dans un paysage vert, sous un ciel bleu outremer. Un coq jaune pâle et un mouton blanc. Et l'abolement joyeux de mon chien en liberté.
3. Rouge, bleu, vert, jaune, ... si tout l'arc-en-ciel y passe, le monde entier passe dans mon esprit.
4. Je rêve d'un peintre qui toute sa vie peindrait des toiles d'une seule couleur et dont la recherche serait de donner à cette couleur la nuance de son expression. Par exemple : une toile d'un noir qui sourit, d'un noir qui provoque, d'un noir qui est tendre. Une telle recherche n'est possible que par quelqu'un retranché du monde, libre de toute vanité, absent de tout désir, amoureux de peinture jusqu'à la besace.
5. Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ?
6. J'aime les autoroutes. Rubans tendus à travers l'étendue. Ampleur des paysages. Tous détails abolis. Perspective exagérée. Et parfois la courbe d'un pont. Passerelle jetée entre deux rives captant entre ses arches des parties du ciel. Ciel : toile de fond changeante ; nuages flottants, rythme lent, en contrepoint : mouvement rapide des voitures, tout y est mesure, géométrie, espace.
7. À quoi peut servir une fleur ?
8. Il faudrait, abolissant toute crainte, aller loin et plus loin encore ; là où il n'y a plus ni croix du sud, ni étoile du berger, où tout est découverte : visages nouveaux, formes jamais vues. Loin tout au profond de soi-même, dans cette terre inconnue que l'on est seul à pouvoir explorer.
9. Il court après son ombre, et il se fâche parce que cette ombre change de place.
10. Ne ferme jamais la porte par laquelle tu es entré. Peut-être un jour désireras-tu sortir et seras-tu heureux de la trouver ouverte.

## Articles parus dans *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954) et *Aujourd'hui* (1955-1960)

### « En Belgique »<sup>50</sup>

Très prochainement, le « Musée d'Art Nouveau » sera officiellement installé à Evere, dans une aile de la Maison communale. Ce sera le premier musée d'Art d'Avant-Garde en Belgique. Les fondateurs, parmi lesquels nous relevons les noms des excellents critiques d'art Charles Bernard, Charles De Maeyer, Jean Walravens et des poètes Pierre Bourgeois et Frans Yernaux, se sont donnés comme tâche de présenter et de faire connaître les peintres et les sculpteurs belges ou étrangers qui participent à la rénovation des valeurs plastiques. Nous souhaitons grand succès à cette tentative courageuse qui, nous en sommes convaincus, aura un retentissement important sur la vie artistique en Belgique et contribuera à donner vigueur aux héritiers spirituels des grands maîtres belges : les Ensor, les Permeke, les De Smet et autres qui ont maintenu jusqu'à nous la grande tradition de l'Art flamand.

### « Belgique. La quadriennale de Liège »<sup>51</sup>

Au centre du vaste Palais du Parc de la Boverie, des salles ont été réservées à la sculpture et à quelques invités d'honneur parmi lesquels nous trouvons les gloires de la peinture belge : Ensor, Permeke, Brusselmans, Tytgat. À droite, la peinture académique ou conventionnelle avec ses chefs de file : Paulus, Devos, Anto Carte, De Kat, etc. Enfin, à gauche, l'aile avancée du mouvement pictural belge. Nous y remarquons des surréalistes comme Paul Delvaux, Magritte et Suzanne Van Damme ; des disciples lointains de Braque et de Picasso comme Scaufflaire et Brasseur ; des partisans de l'art brut comme Demeure et, enfin, des abstraits. Ici se trouve l'élément vraiment nouveau de la peinture belge qui y fut si longtemps réfractaire. L'avant-garde belge s'était mise à l'école de la Jeune Peinture Française. Seul Delahaut participa dès 1945 avec le vétéran Servranckx, à la poussée abstraite. Aujourd'hui sous l'influence de Klee, de Bazaine ou de Manessier, Van Lint, Alechinsky s'expriment en plastique pure ; Mortier parti de l'expressionnisme flamand, trace des signes d'une grande puissance ; et Bertrand recrée sur nature des toiles qui s'apparentent au classicisme de Mondrian. En somme, malgré des lacunes et surtout des concessions presque inévitables, il faut rendre hommage aux organisateurs, qui s'étant assignés le but de présenter un panorama de l'art vivant en Belgique, ne s'en sont pas laissé détourner. Malgré le caractère officiel de leur exposition, ils ont accordé à plusieurs artistes d'avant-garde, jusqu'ici tenus à l'écart des manifestations de ce genre une place généralement réservée à certains bonzes académiques sans intérêt ! C'est cette innovation qui donne à la quadriennale de Liège toute sa signification.

#### LA RÉTROSPECTIVE HENRY MOORE

En collaboration avec le Ministère de l'Instruction Publique de Belgique, le British Council présente à Bruxelles une importante rétrospective de sculptures et de dessins de Henry Moore. C'est la première étape d'une exposition qui doit circuler à travers le continent partout où l'art de Henry Moore a éveillé un vif

---

<sup>50</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n.3, octobre 1949, s.p.

<sup>51</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n.4, novembre 1949, s.p.

mouvement d'intérêt. Elle comprend des œuvres réparties de 1923 à 1948, ce qui permet de suivre dans ses grandes lignes l'audacieuse évolution d'un des plus prodigieux sculpteurs de notre temps. À côté des tailles directes qui dénotent l'utilisation logique de la belle matière et le sens aigu de ses propriétés plastiques, des dessins où se lisent les démarches originales de cet esprit créateur, le British Council a ajouté les moulages d'œuvres de dimensions plus importantes comme celle du groupe de Battersea Park et quelques grandes figures couchées en pierre ou en bois du Musée d'Art Moderne de New York ou de la Tate Gallery. Elles sont comme autant de témoignages du métier impeccable, de la composition aisée, du calme incantatoire et de l'audace réfléchi du grand artiste anglais. Après les expositions récentes de Zadkine et de Laurens au même Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, la rétrospective Henry Moore serait de nature à provoquer par sa force stimulante et sa haute valeur démonstrative un essor nouveau dont la sculpture belge tout entière pourra bénéficier.

## « Bruxelles. Le Prix de la Jeune Peinture Belge »<sup>52</sup>

Il eût été normal que, reprenant le nom du mouvement d'avant-garde, cette distinction eût gardé l'esprit et la direction si clairement indiquée par le fondateur du groupe : René Lust, animateur authentique et trop tôt disparu de la vie artistique bruxelloise. Hélas, il faut à présent déchanter : la trahison est évidente. En accordant la palme à Camus, plutôt qu'aux Bury, Burssens, Plomteux et d'autres encore aussi avancés, le jury a prouvé que la plus grande confusion règne dans ses choix, à moins que ce ne soit la réaction la plus aveugle et certainement la moins admissible qui s'y fasse jour. Quoi qu'il en soit, voilà un prix dénué, à présent, de toute signification.

## « Deux expositions à Bruxelles : Témoignages pour l'art abstrait, À la galerie Apollo »<sup>53</sup>

### TÉMOIGNAGES POUR L'ART ABSTRAIT

Dans les salles du Séminaire des Arts a eu lieu la présentation du livre d'intérêt majeur et qui porte le titre de « Témoignages pour l'art abstrait ». Dans ces locaux, quelque peu exigus à notre gré, le décorateur Hanosset avait mis en valeur les œuvres réellement marquantes des peintres et sculpteurs que MM. Alvard et V. Gindertael avaient interrogés dans leur ouvrage avec intelligence et scrupule sur leurs conceptions et leurs vues. D'excellentes photographies de S. Vandercam achevaient de rendre vivante et animée cette présentation choisie.

M. André Bloc, directeur d'« Art d'Aujourd'hui » et éditeur de l'ouvrage, conscient de l'importance d'une pareille manifestation en Belgique, avait tenu à être présent au vernissage de l'exposition et les paroles qu'il a prononcées ont vivement impressionné un public nombreux et fervent. Un public très nombreux et toujours vivement intéressé a visité cette exposition qui s'est tenue plusieurs semaines. Il est à souhaiter que le Séminaire des Arts ne borne pas là ses relations avec la nouvelle école de Paris et qu'il devienne bientôt le centre vivant où se manifestent les tendances nouvelles de l'art d'aujourd'hui.

### À LA GALERIE APOLLO

En guise d'hommage aux grands représentants de l'art de Paris, la galerie Apollo présentait en même temps les trois peintres bruxellois les plus en vue de l'ancienne « Jeune Peinture belge » : Bertrand,

---

<sup>52</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n° 1, décembre 1951, p. 24.

<sup>53</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n° 6, août 1952, p. 23.

Mendelson, Van Lint. Il nous a été agréable de constater qu'ils ont aussi subi, à des degrés divers, l'attrait de l'abstraction et les œuvres qu'ils montrent attestent leur possibilité de renouvellement servie par un talent éprouvé.

## « Exposition André Bloc à Bruxelles »<sup>54</sup>

Nous connaissons la préoccupation majeure d'André Bloc : accorder peinture et sculpture avec l'architecture, visant ainsi à un art purement monumental. Une sculpture de Bloc n'est pas une combinaison plus ou moins harmonieuse de volumes ; un tableau n'est pas davantage le lieu où couleurs, lignes et matières se nouent pour une aventure circonscrite dans les limites du cadre. Au contraire, sculpture et peinture partagent avec l'architecture, quoique différemment, la volonté de s'inscrire dans l'espace, de le diviser, de répartir des plans, de créer des ordonnances sensibles. André Bloc ne manque jamais de l'affirmer : avoir le « sens de la plastique » constitue la qualité essentielle du sculpteur comme de l'architecte. Eclairée ainsi, son exposition de Bruxelles prend toute sa signification. S'il nous présente non des maquettes, mais des œuvres accomplies, involontairement, on les transpose dans d'autres dimensions plus vastes, convenant au plein-air, à la place qui leur reviendrait dans un ensemble architectural. Ceux qui ont vu le « Signal », dressé il y a quelques années, place d'Iéna, à Paris – et dont on regrette la disparition

– savent ce que les œuvres d'André Bloc gagnent à être exécutées dans une matière et à une échelle qu'exigent rigoureusement leur structure et l'esprit de leur conception. Dans la préface de cette exposition en Belgique, Léon Degand a mis l'accent sur le caractère le plus évident de l'œuvre de Bloc : la clarté. Clarté dans la composition, clarté dans les rapports de formes et de couleurs, clarté dans les intentions. Et cette impression résulte d'un dépouillement voulu et raisonné, tirant son lyrisme et son éloquence uniquement d'un calcul exact de surfaces et de lignes réduites à l'essentiel. C'est l'œuvre d'un artiste lucide et précis dont l'intelligence logique contrôle la dictée de la sensibilité. Cette qualité, spécifiquement française, n'a pas manqué de frapper vivement les amateurs belges plus souvent sollicités par la générosité de l'expression émotionnelle. L'exposition d'André Bloc s'ouvre au moment où la Belgique semble porter un intérêt grandissant au renouveau architectural : en font foi la récente démonstration officielle d'« Art monumental » au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et la création d'un groupe « Espace » à l'instar de ceux de Paris et de l'Italie. Aussi a-t-elle suscité le plus vif intérêt et provoqué des réactions multiples, signe évident d'attention et témoignage de l'événement marquant qu'elle constitue pour notre pays.

## « Anvers : Deuxième biennale de la sculpture au Parc de Middelheim »<sup>55</sup>

Tout a été mis en œuvre pour que cette exposition soit une véritable réussite : la ville d'Anvers n'a reculé ni devant les frais, ni devant les difficultés. C'est ainsi que l'on a amené des quatre coins d'Europe plus de cent cinquante œuvres souvent de taille monumentale et l'on a fait appel aux plus grands noms de la sculpture. Malheureusement, on a aussi fait appel aux autres : la confrontation aurait beaucoup gagné en écartant la moitié des envois pour médiocrité trop évidente. Parmi les contemporains, Forani et Effront sauvent l'honneur de la sculpture belge ; les Nordiques nous offrent un pénible panorama de l'art de leur pays (le choix seul doit être mis en cause) ; l'école de Paris avec Arp, Adam, Brancusi, Laurens, Gilioli, Lipchitz, etc., est bien représentée ; les Italiens constituent cette année le noyau de l'exposition et si l'accent a été placé sur les œuvres de Martini, Marini et Manzù, on n'a cependant oublié ni Lardera, ni Basaldella, ni Consagra, ni Franchina ; parmi les Anglais, les envois de Moore, d'Adams, de Hepworth, de Chadwick attirent particulièrement l'attention et il faudrait encore signaler la participation un peu confuse de la Hollande, l'expressionnisme persistant des Allemands, l'apport trop banal des Suisses et des Autrichiens. Il n'est pas possible d'entreprendre dans ce bref écho l'analyse de tous ces envois qui méritent pourtant mieux que cette sèche énumération. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que c'est une dure épreuve

---

<sup>54</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°1, janvier 1953, p. 25.

<sup>55</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°6, août 1953, p. 28.

pour la sculpture que de se dresser en plein air dans un grand espace ouvert et aux points de vue multiples, livrée aux jeux incessants de l'ombre et de la lumière, dans le décor somptueux mais écrasant des grands arbres. Mais c'est le rôle de la sculpture monumentale d'y résister et à ce point de vue le parc de Middelheim offre un magnifique champ d'expérimentation.

Cependant, cette épreuve est presque insurmontable lorsque les voisinages ne sont pas parfaitement établis : c'est la raison pour laquelle, en dépit des œuvres remarquables rassemblées, l'exposition d'Anvers ne parvient pas à nous satisfaire complètement.

## « Salon quadriennal »<sup>56</sup>

De toutes les manifestations d'art contemporain, la Quadriennale de Liège est celle qui reflète le plus fidèlement la situation actuelle des arts plastiques en Belgique. De là, son intérêt et son importance. Cette année, le Salon est divisé en deux parties : d'un côté, les figuratifs ; de l'autre, les abstraits auxquels on a joint quelques surréalistes. En somme, on a organisé deux expositions en une. Et pour arbitraire qu'elle paraisse, cette séparation correspond assez exactement à la réalité : entre les deux sections, on aurait pu établir une barrière tant l'intérêt des artistes et des visiteurs se révèle exclusif. Ceux qui s'attardent d'un côté passent dans l'autre les yeux fermés, et vice-versa. Peut-être y a-t-il là une indication pratique pour les animateurs des expositions de Liège : à quand un vrai Salon d'art abstrait qui situe exactement l'effort belge dans ce domaine ? La rétrospective Jean Brusselmans constitue le pôle d'attraction de la partie figurative et le grand peintre expressionniste se détache avec vigueur sur tout ce qui l'entoure. Le côté abstrait dont on remarque l'importance grandissante, se distingue surtout par l'esprit de recherches et d'expérimentation qui l'anime. Il semble témoigner du besoin qu'éprouvent les artistes belges de prendre place dans un grand courant international et d'y jouer un rôle. Le prix de la critique pour la meilleure exposition du mois d'octobre a été attribué à l'ensemble Jean Arp-Sophie Taeuber-Arp, présenté à l'A.P.I.A.W. à Liège. Cette exposition a été présentée à Verviers et à Bruxelles (Galerie « Aujourd'hui », Palais des Beaux-Arts). À l'occasion de cette dernière présentation, Léon Degand a prononcé une conférence sur le thème : « La peinture abstraite n'est pas de la peinture figurative camouflée. »

## « Jean Rets à Liège »<sup>57</sup>

Jean Rets n'est pas un nouveau venu de la peinture. Depuis plus de vingt ans il peint et expose régulièrement à Liège. Aussi l'œuvre qu'il présente est bien celle d'un artiste en pleine possession de ses moyens. Pour beaucoup d'amateurs, cette exposition sera cependant une véritable révélation. Le métier impeccable, le graphisme élégant, l'invention généreuse et bien contrôlée font de Jean Rets un des peintres belges les plus intéressants du moment. (Galerie « Ex-Libris »).

## « Jean Leppien à Bruxelles »<sup>58</sup>

Pour la première fois, Jean Leppien expose à Bruxelles et il a tenu à se présenter dans la continuité de son effort et de son évolution. À côté d'œuvres récentes, il a fait figurer des toiles plus anciennes qui permettent de situer plus exactement Leppien dans le rôle qu'il a joué dans la Nouvelle École de Paris. Ses dernières œuvres trahissent une sensibilité aiguë qui se traduit dans des recherches d'équilibres subtils,

---

<sup>56</sup> In : *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°7, octobre-novembre 1953, p. 31.

<sup>57</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°1, février 1954, p. 30.

<sup>58</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°1, février 1954, p. 30.

d'accords imprévus et rares. Il s'en dégage une poésie prenante et neuve, dont le charme ne peut laisser insensible. (Galerie « Aujourd'hui »).

## « Belgique : 2 expositions. Jean Milo. Ray Gilles »<sup>59</sup>

JEAN MILO

À Bruxelles, où plus qu'ailleurs on a tendance à n'accorder intérêt qu'aux expositions des artistes connus et patentés, les petites galeries, curieuses de talents nouveaux, ouvertes à ceux qui dans leurs recherches n'ont pas encore reçu la grande consécration, ont un rôle important à jouer puisqu'elles sauvent l'art de la pompe et de la sclérose qui s'ensuit. La Galerie Saint-Laurent semble s'être donné pour mission d'accueillir tout ce que l'art d'aujourd'hui compte de promesses nouvelles, et elle le fait avec beaucoup de bonheur. Cette fois-ci, ce n'est pas un jeune peintre qu'elle propose, puisqu'il s'agit de Jean Milo dont le talent n'est plus à découvrir, mais la peinture qu'il nous montre est toujours jeune, car sa source d'inspiration se renouvelle constamment, comme d'ailleurs le plaisir qu'il prend à nous éblouir. Après un voyage au Congo, où il a trouvé une autre jouvence, Jean Milo accroche à la cimaise une série de petits tableaux qu'il a voulu « pour collections de poche ». Ce sont des œuvres inspirées par la vie africaine, et qui trouvent dans la traduction par les techniques abstraites un élan et une grâce souriante qui ne peut manquer de séduire. L'art de Jean Milo semble plus que jamais consister à faire oublier par la spontanéité et la fraîcheur une science du métier toujours présente et une sensibilité que rien n'émousse.

RAY GILLES

Parmi les peintres belges qui n'ont pas trente ans, Ray Gilles est considéré comme un des espoirs de la nouvelle peinture flamande. Il a hérité de ses grands devanciers du pays plat l'amour de la matière riche, onctueuse, bien nourrie que l'on a envie de toucher. Il aime les compositions simples, les grandes nappes de couleurs animées et le balancement lourd et calme des lignes sinueuses. Le monde qu'il nous révèle est sans complication mais non sans mystère, et il nous laisse une impression de santé et d'équilibre qui semblent bien être la caractéristique essentielle de son authentique talent.

## « Belgique. Les premiers abstraits belges. Galerie Saint-Laurent, Bruxelles. Gand. Salon quadriennal »<sup>60</sup>

Si l'on visite les grands musées belges, on y cherche en vain ceux qui les premiers défendirent vers 1920 ce que l'on appelait alors « la plastique pure ». Seul de cette équipe avancée, Servranckx a enfin trouvé place à la cimaise du Musée Moderne de Bruxelles, tandis que les Vantongerloo, les Peeters, originaires d'Anvers, sont ignorés par leur ville elle-même. Et si on relit les classiques de l'art contemporain en Belgique, quelques lignes négligentes signalent sommairement cette activité féconde, dénotant ainsi la plus grande méconnaissance d'un mouvement dont le pays pourrait s'enorgueillir. Ce n'est pourtant pas que l'art abstrait ait laissé les artistes belges indifférents. Dès 1921, « Het Overzicht », un périodique d'expression flamande, d'un esprit et d'une présentation qui feraient encore envie à bien des revues d'avant-garde, assurait la diffusion de ces théories et de ces œuvres. Il était dirigé par Fernand Berckelaers (connu à Paris sous le nom de Michel Seuphor), G. Pynenburg et Jozef Peeters. Puis après le départ de Seuphor pour Paris, le même Peeters entreprit avec un programme analogue la publication de « Driehoek », dont la durée fut assez brève. En 1922, les frères Pierre et Victor Bourgeois, Flouquet, Karel Maes et G. Monnier créaient un hebdomadaire d'audience internationale qui défendit avec intransigeance et jusqu'en

---

<sup>59</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°2 et 3, mars-avril 1954, p. 55.

<sup>60</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°7, novembre 1954, p. 26.

1928 l'esthétique de la plastique pure. On y retrouve encore aujourd'hui avec infiniment de plaisir des manifestes et des prises de position dont l'audace a gardé une vigueur qui laisse deviner quelle en fut à l'époque la valeur explosive. Dans ces journaux, à côté de ceux plus connus de leurs contemporains français, allemands, hongrois, etc., nous retrouvons les noms des pionniers belges : P.-L. Flouquet, Wolfs, Maes, Gailliard, Xhrouet, De Boeck, Servranckx, Eemans, Joostens, Léonard, Baugniet, etc. Ce sont les œuvres de ces artistes que la Galerie Saint-Laurent a tenté de réunir et son mérite sera de contribuer ainsi à rouvrir un procès qu'il faudra instruire à nouveau. Certes, cette exposition est incomplète. Ainsi, malgré la bonne volonté des organisateurs, seule une photographie représente l'œuvre si intéressante de Vantongerloo. C'est qu'il est à craindre que l'artiste n'ait pas laissé d'œuvres en Belgique : il n'y séjourna guère après son retour de Hollande où il participa pendant la guerre 14-18 au mouvement « De Stijl » dont il a gardé longtemps l'empreinte. Les œuvres dont le nombre était déjà trop restreint n'ont pu faire l'objet d'aucune sélection et il est certain que l'intérêt d'un Maes, d'un Peeters ou d'un Servranckx ne peut se limiter aux deux ou trois toiles ou sculptures exposées. Cependant, cette première exposition permet déjà de discerner les caractéristiques des talents représentés. Ainsi, De Boeck, plus connu pour ses compositions expressionnistes, marque dans quelques toiles délicates, sa tendance vers un abstrait sentimental. Peeters et Maes s'inscrivent d'emblée comme les puristes de l'« abstraction froide ». Baugniet est déjà préoccupé par les problèmes de décoration qu'il n'a pas abandonnés. Joostens manifeste un esprit plus tourné vers « Dada » et vers le surréalisme que vers la plastique pure ; Flouquet empreint ses œuvres d'un mysticisme qu'il traduira plus tard dans la littérature et la poésie ; Xhrouet est à peine dégagé d'un symbolisme dans la seule sculpture qu'il montre en ce moment ; De Troyer, dans des toiles d'une rare franchise de tons, manifeste une vigueur un peu fruste qu'il a toujours conservée ; quand à Servranckx, il est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister sur un talent dont il faudrait analyser les multiples facettes. Si fragmentaire que soit cette exposition, elle devait être faite. Elle reflète une volonté bien arrêtée de rendre enfin hommage à ceux qui depuis trop longtemps sont tenus dans un injuste oubli. Elle doit marquer le signal d'une enquête qu'il faut poursuivre et dont les résultats nous réservent encore bien des surprises.

GAND SALON QUADRIENNAL.

Le plus mauvais ensemble qui ait été présenté officiellement, tant pour la disposition que pour le choix des œuvres, depuis le précédent Salon de Gand.

## « Magnelli. Palais des Beaux-Arts à Bruxelles »<sup>61</sup>

Magnelli n'était certainement pas un inconnu à Bruxelles, puisque plusieurs de ses œuvres enrichissent maintes collections d'amateurs belges. Cependant, par son ampleur autant que par la rigueur qui a présidé à son choix, la rétrospective du Palais des Beaux-Arts constitue un événement d'une importance exceptionnelle : une centaine d'œuvres uniformément excellentes retracent l'évolution d'un artiste dont les débuts remontent à plus de quarante ans. Épreuve rendue redoutable par le sceau inexorable du temps qui marque déjà toute une partie de la production, et aussi parce que sous le ciel gris de Bruxelles, où l'expressionnisme a créé certains réflexes d'appréciation, toutes ces œuvres subissent un dépaysement tant matériel que spirituel. Car, – on l'a déjà signalé –, malgré son long séjour à Paris, Magnelli est resté, et on serait tenté de dire est devenu, tant l'appel de sa race a orienté son comportement, un maître florentin attaché à la vision traditionnelle de son pays. Il a l'amour des plans nets, délimités avec précision par le trait, le sentiment instinctif de la primauté de la composition. Préférant la nuance à la couleur, il a emprunté sa palette aux vieux fresquistes toscans qui eux-mêmes l'avaient composée aux teintes de leurs paysages natals. Tous ces caractères ne se sont pas manifestés d'emblée. Au départ, Magnelli a été séduit par les harmonies triomphales de l'école fauviste et ses premières toiles abstraites (1915) éclatent dans les contrastes sonores des couleurs primaires. Mais cette exubérance bien naturelle chez un artiste jeune participant intensément aux mouvements d'avant-garde de l'époque ne devait pas trouver sa conclusion logique dans les œuvres de l'adulte. Il faudra attendre 1932 pour que Magnelli prenne véritable conscience de lui-même et de sa propre originalité. C'est dans les œuvres de cette période dite « des pierres » que nous trouvons l'authentique Magnelli, et celles-là nous donneront la clef de son univers mental. Le monde minéral, qui lui a été révélé dans les carrières de Carrare, va imprégner toutes ses créations antérieures. Ces

---

<sup>61</sup> In *Art d'aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n-8, décembre 1954, p. 29.

volumes, ces formes qui l'ont tant frappé dans leurs variétés de contours et de tons, vont devenir le matériau infiniment souple qui sera à la base de son langage. Ils se combineront en des compositions de plus en plus savantes, de plus en plus subtiles. Abandonnant ce que ces représentations du début avaient de trop réel, de trop matériel, Magnelli, dans le climat d'abstraction qui lui est propre, trouvera une liberté nouvelle qui lui permettra de développer le domaine merveilleux de ses possibilités plastiques en une œuvre bien équilibrée dont la passion toute intellectuelle se résout en termes de géométrie. Ces tableaux qui s'étalent tout le long des vastes cimaises des Beaux-Arts, il faut les voir longuement, patiemment même, parce que toute théorie s'est résorbée en elles, parce que les audaces n'apparaissent pas aux premiers regards, car Magnelli ne cherche jamais l'effet de choc, mais ils dégagent lentement une poésie réelle, sans défaillance, qui s'impose avec certitude et qui grandit.

## « Expositions à l'étranger. Bruxelles : Lardera, Marie Raymond, Jacobsen »<sup>62</sup>

LARDERA

Ramener la sculpture à la fonction d'un art visuel, tel aurait été le programme que Lardera se serait tracé lui-même. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, qui continue avec bonheur la présentation des artistes contemporains les plus marquants, permet par une rétrospective des œuvres de ce sculpteur de retracer l'évolution et le développement de cette conception bien particulière de son art. Depuis les « sculptures à deux dimensions », qui participaient autant de la peinture que de la sculpture, puisqu'elles étaient basées sur des rapports de pleins et de vides, et sur des différences de matières et de couleurs, jusqu'aux œuvres actuelles où l'artiste retrouve le besoin de s'installer dans l'espace et de faire appel à cette troisième dimension qui appartient traditionnellement au sculpteur, on peut suivre la résolution des problèmes multiples que l'artiste s'est posés et a résolus. Certes la volonté de rénovation s'établissait dès le principe, mais il fallait assouplir la formule ou plus exactement l'élaborer. Il fallait aussi trouver une technique qui permît de donner toute son éloquence à ce langage extraordinaire du métal pour lequel Lardera avait opté. C'est ce drame palpitant qui est entièrement retracé avec ses périodes de tension, de difficultés soulevées puis vaincues, son acheminement vers un heureux dénouement. (Palais des Beaux-Arts)

MARIE RAYMOND

Don de coloriste, papillotement élégant de touches délicates et nuancées, sensibilité délicieusement féminine, toutes ces qualités rares et précieuses sont l'apanage de Marie Raymond. Ajoutez-y la sûreté d'un métier qui se perfectionne sans cesse, et vous comprendrez le charme certain du monde plastique que l'artiste invente dans chacune de ses toiles et l'aimable poésie qui s'en dégage. (Galerie du Théâtre de Poche).

JACOBSSEN

En Belgique, il y avait longtemps que les amateurs de sculptures n'avaient été à pareille fête : l'exposition Jacobsen sera marquée d'une pierre blanche. Même pour ceux qui croyaient bien connaître cet artiste, ce fut une véritable révélation. Non pas que Jacobsen ait abandonné ses problèmes initiaux ou qu'il ait accompli quelque rapide revirement. Mais, au contraire, parce que persévérant dans une voie qui est sienne et que, sans répétition, sans formule facile, il est arrivé à ce point de perfection qui à mon sens touche au génie. Avec Jacobsen, la sculpture contemporaine est entrée dans une phase nouvelle de son développement : un nouveau classicisme est atteint. On peut parler d'une nouvelle logique dans la distribution des formes, d'un nouveau point d'équilibre qui ne dépend pas du matériau – il a choisi le fer : beaucoup d'autres aussi, mais presque en dépit de cela. Jacobsen transcende si facilement la matière, il a su en tirer de tels accents, que l'on oublie tout de suite ce choix particulier pour ne s'intéresser qu'à la pensée et à l'esprit qui l'animent. Pense-t-on au marbre en face des tombeaux de Michel-Ange ? Si dans la plus intéressante production de ces cinquante dernières années on pouvait tracer un axe idéal passant par

---

<sup>62</sup> In *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n-8, décembre 1954, p. 30.

Brancusi qui a donné au bloc – la sculpture pour aveugles – une conception qui n’a pas été dépassée ; par Pevsner qui, amplifiant dans l’espace des plans rythmés, ajoute à la sculpture une dimension supplémentaire ; par Calder, dont les formes quittent le sol et tracent des sillons aériens, cet axe aboutirait sans erreur à Jacobsen, car il a su capter l’espace, l’encager et le répartir. C’est dans cette conception originale que réside ce nouveau classicisme. Et si toutes les laborieuses recherches de ces dernières années n’avaient comme résultat que d’aboutir à Jacobsen, il y aurait déjà lieu de se réjouir et de s’estimer comblé. Bien sûr, on peut analyser les œuvres de Jacobsen. On peut admirer l’économie des moyens, leur efficacité ; on peut mesurer les justes rapports des pleins et des vides, la force virile et la gravité qui s’en dégagent. On peut déterminer les points de tension ; s’étonner du choix des éléments : une cornière, un bout de tôle perforée, une barre métallique, et souligner les ressources insoupçonnées d’une technique riche en invention ou l’aisance magistrale qui résulte d’une communion intime de l’esprit créateur et de la matière, qui d’obstacle se fait guide et inspiratrice. Mais tout cela n’expliquerait pas l’étrange et envoûtante résonance de ces œuvres et de la délectation que l’on éprouve devant ces combinaisons de plans, de lignes, de volumes, dont le calcul et la réserve n’écarteront jamais le contact intime et provoquent une approbation et un enchantement durables. (Palais des Beaux-Arts)

## « Belgique. Manessier, Aurélie Nemours, Huguette Bertrand, Doucet »<sup>63</sup>

### MANESSIER

Manessier est arrivé à Bruxelles précédé d’une énorme réputation. Il la mérite amplement : il ne doit pas être aisé de dire aussi élégamment les choses pour en fin de compte ne rien dire, ni de ruser avec les tendances les plus opposées sans prendre réellement parti. « Je suis oiseau ; voyez mes ailes. Je suis souris ; vivent les rats. » Chez Manessier, tout est faux ; sa position de peintre figuratif qui emprunte les apparences de peintre abstrait ; sa conception du tableau qui selon le besoin se rattache à l’espace traditionnel ou s’interprète selon les règles de la peinture non objective ; son oscillation volontaire entre la sensibilité du plan et celle de la touche. Tout est ambigu. Mais pour ceux qui apprécient cette bénédiction universelle, cette onction et ce goût permanent du brillant, ils trouveront en Manessier un talent exemplaire. (Palais des Beaux-Arts)

### AURÉLIE NEMOURS

Dignité et retenue, ce sont les deux mots qui s’imposent à l’esprit lorsqu’on veut qualifier succinctement l’exposition d’Aurélien Nemours. Aucune recherche d’effet facile, aucun excès, aucune démesure. Tout est probe, honnête et vraiment, authentiquement sensible. S’il fallait indiquer une tendance, ce serait celle de l’ascétisme. Peut-être est-ce dû au choix des œuvres, puisque cette exposition comprend un grand nombre de dessins. Mais il ne faut pas le regretter, car c’est peut-être dans cet appareil réduit de noir, blanc et gris que Aurélien Nemours a trouvé son accent le plus personnel et le plus juste : elle en a fait un langage riche, subtil et paradoxalement coloré. (Galerie Saint-Laurent)

### HUGUETTE BERTRAND

Est-ce la conciliation d’un graphisme qui contient toute l’élégance du geste et d’une composition attentive mais aisée qui trouve son assise dans des équilibres de masses colorées ? Est-ce dû à la sensibilité du trait ou aux accords délicats et féminins des couleurs ? Toujours est-il que l’œuvre de Huguette Bertrand apparaît aujourd’hui comme une des plus spirituelles de la jeune peinture française. En possession de moyens qui se sont affirmés dans ses recherches antérieures, cette artiste exerce dans ses travaux une séduction et un charme qui ne peuvent laisser insensibles. (Galerie Saint-Laurent)

---

<sup>63</sup> In *Aujourd’hui*, Boulogne-sur-Seine, n°2, mars-avril 1955, p. 23.

Voilà une peinture où les contraires s'affrontent : barbarie du trait, anarchie voulue de la composition, désordre sacré qui tire sa vigueur d'une inspiration qui refuse le contrôle ; et d'autre part, l'affinement des harmonies dont certaines confinent au précieux, amour de la belle matière qui s'allie avec la naïveté calculée du support insolite (vieille planche polie d'usage, dessus de table raboté par les ans). Ces marques de tendresse se superposent à la violence extérieure et la contredisent. (Galerie Aujourd'hui)

### « Liège. André Bloc »<sup>64</sup>

En organisant une exposition des œuvres de André Bloc, l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie (où il convient de saluer l'effort personnel de M. Graindorge) ne pouvait mieux remplir le but qu'elle s'est assignée par sa dénomination même. En effet, s'il est une activité créatrice à mettre en évidence, c'est bien celle d'André Bloc ; et s'il est un rôle qu'il faut particulièrement souligner, c'est bien celui qu'André Bloc a joué depuis la Libération pour l'organisation, la diffusion et l'avancement des arts plastiques. Directeur-fondateur de revues d'audience internationale – est-il nécessaire de citer *Architecture d'Aujourd'hui*, *Art d'Aujourd'hui* et *Aujourd'hui* –, animateur du *Groupe Espace*, le vaste mouvement de réintégration et de synthèse des arts plastiques dans le cadre de l'architecture ; André Bloc, chez qui selon l'heureuse expression de Léon Degand « l'homme d'action se double d'un homme de pensée » a créé aussi toute une œuvre de peintre et de sculpteur qui s'inscrit parmi les plus intéressantes de notre époque. Œuvre multiple, produit d'un esprit curieux et constamment sollicité par les différentes techniques, elle a trouvé dans les exigences de l'architecture et dans une compréhension très actuelle des notions de l'espace, un tremplin à l'imagination, une source toujours vive de renouvellement. Des mosaïques de Caracas à l'exécution d'une maison à Meudon, des études pour objets mobiliers aux applications de matières plastiques pour vitraux, André Bloc cherche, trouve, exécute et applique son intelligence plastique à la résolution des problèmes apparemment les plus divers. À Liège, l'exposition se limite à la peinture et à la sculpture pures et pourtant ce sont les mêmes caractéristiques essentielles qui s'imposent : esprit de recherche, curiosité, désir de renouvellement qui poussent Bloc à aborder les multiples problèmes de son art. En sculpture, tantôt il exploite les possibilités de l'architecture des volumes et dans l'élégance d'un jaillissement de formes géométriques lance un « Signal » qui est celui de l'esprit ; tantôt dans une « Maquette pour monument », il enrichit par les rythmes nouveaux des horizontales et des verticales les études entreprises par les néoplasticiens ; tantôt il étudie dans « Forme éclatée » les multiples perspectives qui résultent de l'évidement de volumes ; tantôt il retrouve dans le polissage précieux de « Forme inhumaine » l'esthétique magique et la grandeur de galets marins. Cette insatiabilité se révèle aussi dans la peinture où nulle gamme de prédilection, nulle forme préférée ou volontairement reprise ne viennent limiter cette quête de nouveauté, ni freiner ce parti-pris de la recherche qui est presque une fin en soi. Pour cet intellectuel chez qui l'œuvre d'art est essentiellement « cosa mentale » jamais l'accident, le hasard de la taille ou de la touche n'est exploité ; chez lui, tout est calculé, mesuré, voulu. Et cette volonté, ce refus d'abdication de la raison, cette nécessité de contrôler, d'effacer même toute trace apparente d'inspiration, tout cela contribue à donner à l'œuvre d'André Bloc une grandeur hautaine. C'est cette qualité jointe à une féconde inquiétude et à une soif d'activité toujours insatisfaite qui font d'André Bloc, une figure de proue de notre art contemporain.

### « Bruxelles. Dewasne »<sup>65</sup>

Bruxelles a accueilli chaleureusement Jean Dewasne, un Dewasne qui s'est manifesté sous toutes ses formes : une vaste exposition de tableaux, une large participation de sculptures et une conférence sur le sujet : « Ethique pour l'art abstrait ». Bien sûr tout ne nous parut pas de mérite égal. Nous ne pûmes nous associer au succès pourtant éclatant de la conférence qui nous parut inutilement savantasse et puérilement

<sup>64</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°3, mai-juin 1955, p. 22.

<sup>65</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°3, mai-juin 1955, p. 25.

philosophique. Nous fûmes aussi désarçonnés par la sculpture. Comment comprendre l'esprit du « Tombeau d'Anton Webern », cette forme « objet-trouvé » acceptée telle qu'elle est sortie de l'esprit d'un dessinateur spécialisé dans la carrosserie automobile ? Comment comprendre les anti-sculptures provenant directement de l'atelier de modelage d'un fabricant de pièces en série ? Pourquoi chez un des artistes qui exigent la prise de conscience et le plus rigoureux contrôle de la raison, cette abdication de l'esprit créateur en face de l'objet fabriqué même si sa forme et son style méritent une adhésion de principe ? Certes l'esprit des « Ready-Made » peut se défendre et celui des hasards objectifs également mais comment les concilier avec le programme que Dewasne défend par sa peinture ? Voulons-nous être plus logicien que Dewasne ou ses raisons nous ont-elles échappé ? La peinture est autrement convaincante. À vrai dire, elle nous a paru le véritable moyen d'expression de Dewasne. Sa pensée y trouve des qualités d'ordre, de logique, de clarté qui forcent l'admiration. Elle porte la marque d'une intelligence bien organisée et révèle une véritable sensibilité débarrassée de tous préjugés romantiques et magnifiquement accordée au rythme de notre temps. (Palais des Beaux-Arts)

## « Les expositions à l'étranger. Herbin »<sup>66</sup>

« Enfin... Herbin », tel est le titre de l'article que le journal bruxellois *Le Peuple* publiait sous la plume de Jean Séaux et qui semble résumer parfaitement l'impression que laisse la grande rétrospective Herbin qui a lieu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Oui, « enfin ». Car, il faut bien le dire, Herbin est un artiste dont l'œuvre et la carrière abondent en contradictions. Cet animateur incomparable du magnifique rassemblement que fut le Salon des « Réalités Nouvelles », ce peintre dont l'activité a servi d'exemple et de tremplin à toute une importante fraction de la peinture abstraite actuelle, n'a pas encore recueilli tous les lauriers de la gloire qu'il mérite. Les principaux musées du monde s'enorgueillissent de posséder l'une ou l'autre de ses toiles : la ville du Cateau lui a réservé, tout comme à Matisse, un petit musée, mais son évolution, le développement de sa carrière sont encore presque inconnus. J'ai vu à Bruxelles des collectionneurs, possédant d'excellentes toiles du maître, s'étonner en face de certaines œuvres datant de 1920 ou 1930 dont ils ignoraient l'existence et dont ils ne soupçonnaient pas la valeur. Le cubisme de Herbin pourrait, par exemple, être le motif d'une très belle exposition qui révélerait une recherche dans le domaine de la couleur surtout, que l'on n'a pas encore eu l'occasion de voir dans sa variété et sa fécondité. Il existe un Herbin inconnu qui est peut-être aussi important que le Herbin que nous connaissons tous. Contradiction aussi que cette puissance de choc, cette sensation de vie intense, ardente, qui vous saisit en face de ces étourdissantes harmonies de bleus, de rouges, de verts, de roses qui clament la jeunesse et l'audace, et qui est l'œuvre d'un homme de 75 ans que la maladie a encore privé d'une partie de ses moyens physiques. Que dire aussi de ces grandes toiles, tracées avec une précision, une virtuosité que nul autre n'égale, et qui ont été tracées par un artiste dont la main à demi paralysée se refuse malhabilement aux travaux les plus humbles, les plus habituels : se coiffer, lacer un soulier, boutonner un veston. Herbin, tenant le pinceau à deux mains pour affermir sa touche, parvient à peindre les toiles d'où le moindre tremblement, la moindre inhabileté sont exclus. C'est le triomphe de l'esprit : lorsque l'intelligence reste claire, lucide et la volonté inébranlable, les éléments apparemment les moins contrôlables s'ordonnent et se soumettent. Peut-être faudrait-il encore souligner cette contradiction moins frappante quoique tout aussi évidente, celle qui existe entre l'étrange et persistante poésie qui naît des compositions de Herbin et le côté quotidien, presque banal, des moyens : carrés, cercles, triangles, couleurs posées à plat, sans mystère, sans « cuisine ». Rarement la pureté a atteint son lyrisme avec une pareille efficacité. Et n'est-il pas aussi curieux et à première vue contradictoire de constater la continuelle transformation de l'œuvre de Herbin. Cet artiste qui, en 1949, fixe sa pensée et ses théories dans un livre bien connu : *L'Art figuratif*

– non objectif, et qui depuis ne cesse d'évoluer, de nuancer sa position au moment où on aurait pu croire qu'il allait se figer et se répéter. Quelle évolution depuis ces toiles « abstraites-abstraites » comme « Non », qui apparaissaient comme un des hauts sommets d'une carrière pourtant féconde en trouvailles, et une autre toile comme *Univers* où l'artiste s'attache au sujet et dont le titre n'est plus une simple référence de catalogue. En fait, toutes ces contradictions sont plus apparentes que réelles. Qui connaît Herbin et l'approche sait que son habileté est le fruit de sa forte discipline intérieure ; que la loyauté des moyens dont il use favorise la fraîcheur et la jeunesse ; et qu'enfin la densité exceptionnelle de ses œuvres est le

---

<sup>66</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°7, mars 1956, p. 17.

reflet de sa haute conscience, de sa profonde gravité, de sa force naturellement expressive. En bref, il n'est peintre mieux que lui accordé à la sincérité et à la grandeur de ses œuvres. (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles)

## « Bruxelles. Dumitresco »<sup>67</sup>

Rien n'est plus rassurant, ni plus logique, ni empreint de plus de sincérité que la calme et constante évolution de Dumitresco. Partie de cette abstraction qui, des nombres, des formes, des rapports de surfaces colorées fait l'objet primordial de ses recherches, elle aboutit maintenant à cette peinture sensuelle dont le lyrisme trouve son tremplin dans la trituration et la succulence de la matière. Les éléments apparents de la structure ont disparu. Il ne subsiste que des taches de couleur, précises, rares, d'une distinction sans fadeur. Et pourtant, sous-jacente, une construction ferme, un calcul – ou un instinct – un souci de précision qui donne à l'œuvre une charpente, ajoutant aux subtilités de l'apparence, la solidité et la souplesse des articulations. (Galerie Aujourd'hui)

## « Les expositions à l'étranger. Bruxelles, Servranckx. Bruxelles, Photographies d'Aujourd'hui »<sup>68</sup>

L'exposition d'hommage qui vient d'être organisée à l'occasion du soixantième anniversaire de Servranckx, remet au premier plan de l'actualité belge l'étonnante figure de l'un des plus authentiques représentants de la peinture d'avant-garde en Belgique. Est-ce enfin, dans son propre pays, la consécration officielle d'un talent qui depuis plus de quarante ans se maintient avec une rare constance à la pointe de la recherche plastique, faisant preuve d'un extraordinaire pouvoir de renouvellement, et retrouvant sans cesse dans des investigations successives l'exaltation créatrice et la ferveur de l'inspiration.

Dès ses débuts, Servranckx s'est libéré d'instinct des entraves redoutables de la retranscription académique du réel et a entrepris parmi les pionniers de la pensée contemporaine l'audacieuse démarche spirituelle qui devait mener à l'abstraction telle que nous la connaissons aujourd'hui. Peut-on dire pour cela que Servranckx fut toujours « abstrait » ? Ce serait appauvrir la substance de l'interrogation qu'il entretint sans défaillance ni lassitude, et qui le conduisit à repenser l'esthétique, et – en fait – à lui donner son aspect. Servranckx est une de ces figures hors série qui ne s'enferment pas dans quelques formules, si séduisantes soient-elles. Il fut avant tout l'un des pilotes de la grande aventure dont nous admirons aujourd'hui les prestigieux résultats. Ne cédant jamais à la facilité des recettes admises, ni à la vanité de prendre rang parmi les gloires nationales (vraies ou fausses), où on lui aurait volontiers fait place s'il avait voulu se soumettre, Servranckx est encore à présent ce qu'il était il y a presque un demi-siècle : un artiste libre et probe, confiant en ses moyens et prêt comme un tout jeune homme, abolissant tout poncif, à continuer une œuvre de création, neuve, hardie, et qu'un passé pourtant riche et fécond n'entrave pas. (Galerie Les Contemporains)

### BRUXELLES, PHOTOGRAPHIES D'AUJOURD'HUI

Quel sera l'apport original de la photographie à l'art de notre époque ? Dans quelle mesure, en se multipliant, en envahissant les journaux, les revues, les placards publicitaires, contribuera-telle au développement des idées et des sentiments esthétiques de notre temps ? Dans quelle mesure cet art qui, grâce à une technique relativement simple, peut devenir un art populaire, révélera-t-il la structure mentale, les préoccupations, la vision du XX<sup>e</sup> siècle. Dès maintenant, on sait que ces questions seront posées et qu'il

---

<sup>67</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°10, novembre 1956, p. 41.

<sup>68</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°13, juin 1957, p. 32.

faudra y répondre. Il devient évident qu'il est important de savoir ce que dit le photographe, comment il s'exprime et l'étendue de son champ d'action. Il faut bien se rendre compte que la photographie a déjà ses maîtres, ses chefs-d'œuvre qui doivent être repris dans l'inventaire des manifestations de notre époque, et que, pour être complets, il faudra installer le musée de la photographie à côté du musée de la peinture ou de la sculpture. Ces réflexions qui tendent à devenir des lieux communs sont suscitées par l'exposition de six photographes belges qui se présentent à Bruxelles et dont l'œuvre est tout particulièrement significative. Photographes « d'aujourd'hui » ils le sont assurément par la nature de leurs recherches qui les définit scrupuleusement en faisant ressortir leurs tendances propres, leurs méthodes de travail, leur inquiétude particulière. Permantier cherche dans les ressources d'une technique savante, l'expression d'une vision originale ; Dries et Bésard poursuivent une enquête sensible sur les structures et sur les formes ; de Keyser sollicite les révélations de la décomposition de la matière ; Louis Vandenheuvél trouve dans les contrastes de lignes vivantes et inertes l'expression d'une émotion poétique ; et René Vandenheuvél redécouvre la valeur du choc des rencontres inédites. (Galerie Saint-Laurent)

## « Kandinsky »<sup>69</sup>

L'exposition qui réunit les 45 toiles de Kandinsky provenant du S.R. Guggenheim Museum de New-York a un double mérite : d'abord celui de présenter plusieurs œuvres importantes par leurs qualités intrinsèques, ensuite de donner un raccourci qui n'exclut pas les nuances de l'une des aventures picturales les plus passionnantes de l'époque contemporaine. Dès la première esquisse datée de 1903 et exécutée à Amsterdam par un jeune peintre de 37 ans, à cette composition épurée, un peu distante et cependant pleine d'humour qu'il peignit à Neuilly tout à la fin de sa vie, on peut suivre à travers des œuvres de qualité toute l'évolution s'étalant sur quarante années de peinture d'un artiste qui eut le rare privilège d'allier subtilement l'intelligence, la lucidité à cette intuition sans laquelle en art rien ne peut naître : une voyance poétique qui participe du génie. Séduit dès le départ par le lyrisme débridé de l'expression fauve, Kandinsky traduit en généreuses touches de couleurs et en harmonies audacieuses un dynamisme qui, pour prendre le réel comme objet ne tarde pas à transcender pour répondre à un besoin intense de création et d'exaltation. Paysages, compositions, scènes de la vie familière (comme ces étonnantes « crinolines » de 1909) ne sont que points de départ de rythmes plastiques, d'orchestration de formes et de couleurs qui tiennent plus de l'explosion affective que de l'observation contrôlée. Période fertile en découvertes, riche en bouillonnements intérieurs. Ensuite, le passage. Ici quelques toiles judicieusement choisies des années 10-12 permettent de participer à cet événement décisif : l'abandon concerté de l'apparence et la constitution d'un vocabulaire pictural débarrassé de ses servitudes envers le réel. Exploration bouleversante d'un monde inconnu qui devait amener Kandinsky – et à sa suite les générations qui succédèrent, – à renouveler tout le langage plastique et à reconsidérer tous les problèmes de l'espace, de la perspective, de la représentation. Période que désormais on pourra mieux connaître par le don Gabrielle Münter à la « Stadtische Galerie » de Munich. Et enfin l'introduction progressive des figures géométriques. Mais là encore, bien des problèmes restent posés à l'historien de l'art, que l'exposition de Bruxelles ne peut que suggérer. D'où vient cette transformation qui raidit des formes auparavant si libres, ce besoin de précision des lignes, cette tendance inattendue vers la géométrie ? D'où viennent ces assemblages que l'on retrouve parfois chez Miró, chez Klee ou qui font penser au Codex Maya ? Comment s'est constitué ce vocabulaire que chaque œuvre enrichissait, et qui aujourd'hui nous apparaît comme un fond commun dans lequel tous les artistes abstraits ont puisé et exploitent encore largement de nos jours ? Bien des confrontations devront être faites si l'on veut rendre à chacun le mérite de son apport, de sa trouvaille. Peut-être est-il trop tôt pour soulever de pareilles questions que le temps éclaircira. Et enfin la question capitale dont la seule formulation ne manquera pas de faire frémir les admirateurs fervents de Kandinsky. Kandinsky est-il vraiment abstrait ? Dans quelle mesure n'a-t-il pas remplacé les éléments réalistes par des éléments géométriques comme le triangle, le carré, le cercle, la ligne, mais traités comme s'il s'agissait d'objets ayant opacité ou volume ? Certes, les textes de Kandinsky disent clairement son désir d'éliminer l'objet, mais y est-il vraiment parvenu ? Jusqu'où ce précurseur génial a-t-il réalisé une intention qui, à elle seule, était capable de révolutionner l'art de peindre ?

---

<sup>69</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°14, septembre 1957, p. 16.

## « Anvers. Parc Middelheim. Quatrième Biennale de Sculpture »<sup>70</sup>

À quoi est due cette baisse de qualité que l'on remarque d'emblée lorsqu'on compare la nouvelle exposition de Middelheim à celles des années précédentes ? En somme, la formule est restée identique : accueil égal à des œuvres ressortissant d'esthétiques différentes ; enquête portant sur un grand nombre de pays (treize pays sont représentés) ; tendance à ne montrer que des talents consacrés dans les milieux officiels. Et cependant, il est évident que sans vouloir trouver dans les manifestations antérieures des qualités que ce programme même leur interdisait, la quatrième biennale est moins bien venue et d'un niveau plus médiocre. Peut-être pourrait-on incriminer le grand nombre d'œuvres secondaires qui alourdisent cette exposition sans rien lui apporter, ou encore la présentation malhabile qui, malgré les possibilités offertes par ce parc magnifique, a malencontreusement rapproché des sculptures qu'il eût mieux valu isoler, et qui n'a pas su mettre en valeur celles dont l'exposition correcte eût donné à l'ensemble l'accent qui lui manque. À vrai dire, la tâche des organisateurs était tout particulièrement ardue. Il s'agissait, cette fois-ci, d'exploiter les ressources de la sculpture de l'Europe Centrale, en laissant jouer à l'Allemagne le rôle essentiel. C'est ainsi qu'une soixantaine d'artistes allemands ont été invités avec un contingent de 150 œuvres. Or dans tout ce lot, aucune révélation et peu de sculptures défendables. Il apparaît très clairement que mis à part l'envoi de l'école de Munich (Meier-Denninghoff) qui laisse une lueur d'espoir, la sculpture germanique actuelle a grand-peine à se dégager des anciennes formules expressionnistes, si ce n'est en s'inspirant des formes empruntées aux artistes italiens ou français. D'autre part, la participation belge numériquement importante (90 sculptures) mais sans éclat, ajoute encore un handicap redoutable à la bonne tenue de cette manifestation. Cependant, il serait exagéré de dire que l'exposition de Middelheim est sans intérêt. Elle constitue un énorme effort pour présenter un panorama de ce qui se fait en Europe. Tant pis si le bilan ne nous paraît pas toujours favorable. De plus, elle nous permet de revoir dans un cadre propice quelques œuvres de grands artistes d'hier : Rodin, Renoir, Gonzalez, Laurens, etc., et de saluer au passage ceux en qui, aujourd'hui, nous avons mis tous nos espoirs et dont la lumineuse présence nous apparaît par comparaison plus précieuse encore ; Pevsner, Bill, Bloc, Moore, Lipchitz, etc.

## « Les expositions à l'étranger. Bruxelles. Carrade. Luc Peire. Michel Seuphor – Dessins à lacune. Anthoons. Paul Joostens »<sup>71</sup>

CARRADE

Il est évident que Carrade s'est choisi un répondant : de Staël ; il est visible qu'il a décidé de lui emprunter son métier, son vocabulaire et qu'il parcourt pour son propre compte le chemin que De Staël, avant de se laisser séduire par d'autres perspectives, a tracé autrefois. Compte tenu de cette tutelle et de ces emprunts non dissimulés, les œuvres de Carrade témoignent de véritables qualités picturales. L'artiste semble doué d'un lyrisme authentique et il possède un métier souple, nuancé et savant qui lui permettra, le jour où il aura trouvé sa voie personnelle, de tenter les plus belles aventures. (Galerie Les Contemporains)

LUC PEIRE

À l'extrême de sa tentative, Luc Peire pourra évoquer le passage d'un ange sur l'écran blanc de sa toile. En attendant, partant d'une figuration allusive mais tenace, l'artiste s'est progressivement débarrassé de toute anecdote au profit d'une abstraction en quête d'une pureté formelle qui se cherche dans des harmonies grises de la plus grande distinction et d'une élégance d'exécution impeccable. Œuvre plus raffinée qu'inventive, elle montre que Luc Peire est maintenant en possession d'un vocabulaire et d'un style qui lui permettront de traduire dans ses subtilités une pensée qui gagnera, en se développant, en densité. (Galerie Les Contemporains)

---

<sup>70</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°14, septembre 1957, p. 34.

<sup>71</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°15, décembre 1957, p. 28.

MICHEL SEUPHOR – DESSINS À LACUNE

Les dessins de Michel Seuphor sont trop connus pour nous permettre de les décrire ou de les apprécier. Il n'est cependant pas sans intérêt de dire comment ils ont été accueillis en Belgique où ils étaient présentés pour la première fois : « Ah ! si l'abstrait se présentait toujours aussi fascinant, rythmique, musical, à la fois sobre et grave, non écrasé, si l'abstrait toujours éveillait dans les cœurs des sonorités aussi pleines et douces... »

– M. Coraine (Le Peuple). « C'est clair, poétique infiniment, chantant même, comme une musique de fond qui inspirerait un thème plastique. » – (La Libre Belgique) « D'un vocabulaire réduit, conduit avec intelligence et finesse, Michel Seuphor tire des effets d'une heureuse simplicité, d'où émane un grand calme plastique. » – L.-L. Sosset (Nouvelle Gazette de Bruxelles) (Galerie Saint-Laurent)

ANTHOONS

On insistait autrefois sur le travail patient et intelligent des sculpteurs de la Grèce antique qui mirent trois siècles pour passer, à force d'efforts convergents, des « Xoanas » primitives aux Apollons les plus raffinés. Cette vertu d'obstination, de continuité dans la pensée et dans la poursuite d'un objectif, nous la retrouvons chez Anthoons. Mille fois sur le métier remettant le même ouvrage, notre sculpteur reprend sans se lasser le thème qui l'obsède et, à chacune de ses expositions, nous le retrouvons identique à lui-même, mais un peu plus maître de son ouvrage, un peu plus près du but imaginaire qu'il s'est imposé. – (Palais des Beaux-Arts.)

PAUL JOOSTENS

Au point de vue de l'art, Joostens est le frère – et non le fils

– de Schwitters. Dada comme lui dès le début, il l'est resté, et dans sa vie, et dans ses œuvres. Très à l'écart des manifestations, il a peu exposé. Il nous montre maintenant une série étonnante de papiers collés, de constructions plastiques dont certaines datent d'hier et d'autres de 1920. Toutes ces œuvres témoignent de la permanence et de l'originalité d'une inspiration qui trouve dans le non-conformisme et dans la sexualité sa source d'exaltation et qui font de Joostens une des figures les plus rares et les plus authentiques de l'art belge. – (Galerie Saint-Laurent)

**« Les expositions à l'étranger. Bruxelles, Kurt Lewy. Paul Van Hoeydonck. Alcopley »<sup>72</sup>**

KURT LEWY

L'expression graphique convient tout particulièrement au talent de Kurt Léwy. Dans ses gouaches, dans ses dessins, nous retrouvons les qualités que nous connaissons chez l'homme : discrétion, distinction, et ce frémissement intérieur, cette ferveur continue qu'il réussit à chaque coup à faire passer dans le style. (Galerie Saint-Laurent)

PAUL VAN HOEYDONCK

Cette exposition marque une étape importante dans l'évolution de Van Hoeydonck : il a découvert les vertus du rythme, son éloquence. Non seulement les rythmes des pleins et des vides, mais encore les rythmes plus riches adaptés aux jeux complexes des couleurs. Van Hoeydonck part de figures géométriques simples qu'il ordonne sur des fonds neutres et il nous fait entrevoir ainsi tout un domaine vaste et riche de

---

<sup>72</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°16, mars 1958, p. 8.

possibilités encore inexploitées, où le peintre va pouvoir déployer toutes ses facultés de création, toutes les ressources de son imagination. (Galerie Saint-Laurent)

ALCOPLEY

Pour qu'un mouvement dure et s'enrichisse, il doit nécessairement se nourrir d'apports nouveaux et, au tronc initial, greffer des branches étrangères. De là, la tentation de l'exotisme, sa facilité apparente, ses séductions et aussi ses dangers. Il n'est plus nécessaire de dire tout ce que la calligraphie japonaise a apporté à l'art abstrait et le profit que celui-ci a tiré de cet apport substantiel. Encore a-t-il fallu que les formes orientales, leur esprit bien particulier soient assimilés, transformés avant de pénétrer dans le domaine habituel de notre plastique. Alcopley comptera parmi les artistes qui ont le plus contribué à cette œuvre de transsubstantiation. En des gouaches de petits formats, il poursuit inlassablement, sans essouffement, le travail le plus fécond. Distinguée, élégante, son écriture chaque jour plus originale exprime en termes gracieux et efficaces la joie de vivre et la grâce de la création. Par sa simplicité et aussi par la richesse et la diversité de son contenu poétique, l'art d'Alcopley nous apparaît comme un des plus séduisants et des plus émouvants de la peinture d'aujourd'hui. (Galerie Saint-Laurent)

## « Unité et divergences de la peinture américaine. L'art des États-Unis à l'Exposition de Bruxelles »<sup>73</sup>

De toutes parts, on nous avait dit que l'école d'Outre-Atlantique était très active, et que son dynamisme, sa position libre en face des problèmes esthétiques en faisaient la grande rivale de l'école de Paris. Ces propos avaient éveillé notre curiosité et nous laissaient très attentifs aux révélations que l'art américain pouvait nous offrir. Nous avouerons que, bien qu'il soit deux fois présent à Bruxelles, d'abord dans le cadre de « 50 ans d'art moderne » et ensuite au Pavillon des États-Unis, nous n'avons pas subi le choc ou la séduction que nous attendions. Que devons-nous incriminer : la réputation trop avantageuse qui lui a été faite : la qualité insuffisante d'une sélection mal dirigée ; ou plus simplement, pour être déjà au courant des principales tendances qui s'y manifestent – l'Amérique est maintenant si proche – la perte de l'effet décisif de la surprise ? Cependant la participation forcément réduite des États-Unis à l'exposition « 50 ans d'art moderne » nous paraissait un excellent avant-propos et nous laissait entrevoir les plus heureuses perspectives. Il est vrai que dans cet ensemble, nous ne nous étions pas mis en quête de nouveauté : les artistes représentés nous étaient bien connus et si certains mêmes étaient placés sous l'égide américaine, ils n'en continuaient pas moins un art qui a ses racines en Europe. Ainsi Lipchitz, Américain de fraîche date, reste attaché aux recherches qu'il avait entreprises à Paris où il vécut de 1909 à 1940 ; ainsi Feininger, pour être adopté depuis plus longtemps par sa nouvelle patrie, garde l'esprit qu'il a manifesté dans son enseignement du Bauhaus ; ainsi encore, Sam Francis, un Américain de naissance celui-là, fait partie de l'école de Paris depuis 1950 et l'œuvre pourrait trouver son point de départ dans les variétés chromatiques de l'Allemand Ney. Il y avait aussi Calder qui reste certainement un des créateurs les plus originaux et dont l'apport dans la cinétique a modifié le plus efficacement notre comportement vis-à-vis de la sculpture. Mais sans vouloir retirer ce fleuron inestimable à l'école américaine, nous connaissons trop bien cet art et l'avons trop bien assimilé pour qu'il puisse nous étonner encore. Ceci n'enlève naturellement rien à la valeur de cette participation particulièrement heureuse au Pavillon du Heysel. Tout un autre secteur de l'art américain se caractérise par l'influence de l'Extrême-Orient, et des calligraphes japonais en particulier. Il est bien question d'influence et non de copie, car il s'agit de faire passer l'esprit de la calligraphie, la semi-automatisme de l'écriture dans des œuvres qui relèvent aussi d'autres préoccupations : couleurs, lumières, matières. Le plus révolutionnaire de ces artistes reste probablement Jackson Pollock dont l'élan, la technique, l'ampleur de la vision, ont imposé une nouvelle conception de la peinture qui a fait école. Il faut lui joindre Tobey qui l'avait précédé dans cette voie mais qui s'est moins dégagé de la tutelle japonaise : il met dans ses toiles la délicatesse, le délié que Pollock a traduit en force et en dynamisme. Kline aussi a trouvé chez les « hommes de l'encre » ses maîtres avoués et, par son choix de réduire sa palette essentiellement au noir et au blanc, il reste plus près de ceux qui l'ont virtuellement initié. Enfin Morris Graves atteste à son tour de l'influence prépondérante des Japonais par une œuvre dont le graphisme animé

---

<sup>73</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°18, juillet 1958, p. 22-23.

et enveloppant ne manque pas de poésie. Il faut faire une place particulière à Willem de Kooning. Cet artiste, par un singulier détour, est passé des rigidités du « Stijl » au matérialisme des expressionnistes flamands pour en arriver à un lyrisme coloré qui le range aux côtés de son compatriote le Hollandais Appel et le Danois Asger Jorn. Il a actuellement en Amérique une nombreuse descendance. Pour terminer ce panorama, il nous faudra encore mentionner l'esprit satirique de Ben Shahn ; et le naïf Morris Hirshfield qui prend place à la suite des nombreux peintres du dimanche des siècles passés que nous retrouvons au Pavillon américain et qui, par leur ferveur, leur spontanéité, nous offrent à un endroit où nous n'espérons pas le trouver, un asile de paix et un témoignage de sage application. À vrai dire, ce qui nous a particulièrement déçu, c'est la section de la peinture actuelle et jeune – les participants ont moins de 45 ans – qui nous est présentée par les États-Unis. Cependant M<sup>me</sup>G.L. McCann Morley, directrice du Musée d'Art de San-Francisco, préfaçant le catalogue, nous avertit que tous les artistes ont été choisis « pour représenter un aspect contemporain des États-Unis, la vigueur, la variété et la qualité de sa peinture » et que le tri a été fait parmi un grand nombre d'artistes « produisant des œuvres de qualité supérieure et indubitablement marquées par le caractère national », mais qu'en définitive « le Comité de sélection estima que ces artistes représentent bien, parmi tous les tableaux étudiés et prêts à exposer à ce moment, l'art actuel des États-Unis ». Malgré tous les soins de tous les Comités de sélection dont on nous retrace les travaux, puissent les Américains s'être trompés sur les noms et sur les œuvres qu'ils ont admis. Nous voudrions garder l'espoir que les destinées de l'art américain reposent sur d'autres talents. Dans le lot qui a traversé l'océan, citons parmi les meilleurs Robert Motherwell représenté par des œuvres gracieusement spirituelles : Grace Hartigan qui s'étant mise à la même école que de Kooning manifeste un dynamisme exubérant ; Kyle Morris dont le style débridé parvient parfois à nous convaincre ; Marca-Relli qui renonce à la technique traditionnelle et lui préfère les collages de toiles juxtaposées pour en tirer des effets d'une réelle distinction. Parmi ces artistes, nous trouvons peu de figuratifs : Richard Diebenkorn, trop crayeux et trop fade ; Bernard Perlin qui prétend à un réalisme magique ; Lundy Siegriest, un paysagiste amoureux de la couleur. La veine de l'abstrait géométrique est défendue par Ellsworth Kelly dont les trouvailles nous paraissent très minces, et Ad Reinhardt dont l'envoi n'est fait que de pâles et ennuyeuses répétitions. Jimmy Ernst représente le surréalisme abstrait ;

W. Baziotes évoque, en des toiles peu convaincantes, des monstres sommairement charpentés ; enfin James Boynton nous offre une toile, *Pluie*, qui constitue un remarquable essai de figuration imitative. Dans l'ensemble : rien, si ce ne sont les formats démesurés mais significatifs, ne distingue cette sélection de l'un de nos Salons les plus médiocres. Une fois de plus, les États-Unis confondraient-ils les dimensions et la qualité ? Cependant ne jugeons ni ne généralisons trop légèrement car bien des noms prestigieux pour certains d'entre nous, ne participent pas à cette exposition : Clyfford Still, Arshile Gorky, Rothko, Hofmann, Glarner, Bolotowsky et probablement beaucoup d'autres que la limite d'âge et le fameux « Comité de sélection » ont écarté inexorablement. La sculpture se présente sous des auspices plus favorables. Harry Bertoia se distingue d'emblée par son esprit inventif et l'audace de ses conceptions. Il nous montre un *Paravent* de bronze, œuvre très personnelle, et un étonnant *Arbre d'Or* situé à la limite de la figuration et de l'abstrait ; Seymour Lipton est représenté par un *Roi marin* bien équilibré ; Ibram Lassaw par un bronze chromé *Métamorphose* presque immatériel ; Isamu Noguchi, une très intéressante composition métallique ; José Ruis de Rivera, une construction en mouvement plus curieuse que subtile ; Bernard Rosenthal, une *Arche de la Sagesse* pleine de promesse ; Théodore J. Roszak, une *Berceuse* en acier brasé où il montre la fécondité de son invention. La plupart des artistes exposés proposent des œuvres intéressantes à titres divers. Mais on constate que New-York comme Paris a opté pour le métal et que parmi les sculpteurs, les ferronniers tiennent le haut du pavé. En somme, cette manifestation reflète une effervescence créatrice authentique. Elle témoigne de la volonté des Américains de participer à la nouvelle expression du monde. Peut-on parler de courants indépendants ? C'est probablement trop demander à une école relativement jeune, mais déjà on se réjouit de pouvoir signaler des tempéraments exceptionnels comme celui de Bertoia ou de Noguchi, et sans vouloir émettre un jugement sur la présentation d'une trentaine d'œuvres, disons toutefois qu'elle apparaît comme un garant sérieux pour l'avenir, et que cet ensemble éveille bien des espoirs.

## « Bruxelles. 50 ans d'Art Moderne »<sup>74</sup>

On pouvait tout espérer, mais tout était à craindre. En effet, l'exposition « Cinquante ans d'art moderne », installée dans le cadre de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, jouissait à son départ de plusieurs éléments susceptibles de faire de cette manifestation un événement de premier plan, et, en même temps, on pouvait déceler dans son organisation d'autres facteurs tout aussi importants et capables de lui enlever, sur le plan artistique, toute véritable signification. Rassurons-nous tout de suite, car, maintenant qu'elle est réalisée, on peut affirmer que l'entreprise fut menée à bien et qu'elle constitue une réussite considérable appelée à avoir un profond retentissement. Dans cette grande foire commerciale où l'on rencontre, comme il fallait s'y attendre, tant au point de vue de l'architecture que de la décoration et de l'urbanisme, du meilleur et du pire, elle apparaît comme un des apports les plus substantiels et les plus satisfaisants. Parmi les éléments favorables, il fallait certainement compter le thème initial qui servit de base au rassemblement des œuvres : confrontation mondiale de la production artistique du demi-siècle, non pas avec l'objectif de mettre en valeur des artistes ou œuvres-vedettes, mais bien de montrer à travers des toiles et des sculptures de premier plan, l'évolution de la pensée et de la sensibilité plastique tout en lui conservant sa démarche multiple et sa complexité phénoménale. Pour réaliser ce projet, les organisateurs disposaient de crédits importants leur permettant de faire appel à des œuvres conservées à n'importe quel point du globe ; et aussi, ils bénéficiaient de la lutte de prestige qui anime visiblement les différents pays, comme ils pouvaient compter sur l'aide bénévole des grands collectionneurs à qui ils assureraient une large publication et un cadre exceptionnel. Quant aux facteurs défavorables, nous les trouvons d'abord dans la nécessité de ménager des susceptibilités nationales et individuelles risquant ainsi d'alourdir l'exposition d'œuvres secondaires ou inutiles ; et ensuite dans le dangereux patronage de commissions officielles, de comités internationaux d'experts qui, dans leur désir d'éviter les conflits trouvent volontiers refuge dans les solutions moyennes, les moins intéressantes de toutes puisque, en réalité, elles ne reflètent aucune opinion réelle. Répétons que les organisateurs belges ont évité la plupart des embûches et ont su profiter des chances qui leur étaient offertes. Pour bien en montrer l'ampleur, précisons tout de suite que l'exposition de Bruxelles réunit quelque 350 œuvres comprenant une soixantaine de sculptures, et qu'elle fut constituée avec la collaboration de conservateurs de musées et de collectionneurs appartenant à 22 pays. Parmi les prêts les plus sensationnels, signalons tout particulièrement ceux des musées de l'U.R.S.S. (musée Pouchkine de Moscou et musée de l'Ermitage de Léninegrad), qui, pour la première fois, se sont dessaisis de tableaux de qualité aussi exceptionnelle que ceux de Gauguin : *La Femme du Roi* de Cézanne ; *Le Mardi-Gras* et *Le Clos des Mathurins à Pontoise* ; cinq compositions de Matisse datées de 1911 à 1913 et du plus haut intérêt puisqu'il s'agit du *Grand atelier*, de la *Nature morte aux poissons rouges*, des *Capucines*, de la *Danse*, du *Portrait de M<sup>me</sup> Matisse* et de l'*Intérieur aux châles espagnols* ; quatre Picasso, dont l'*Acrobate à la boule* de 1905, le fameux *Portrait d'Ambroise Vollard*, dans le style cubiste analytique ; et enfin *La Ronde des Prisonniers*, de Van Gogh. Remarquons en passant que toutes ces toiles sont magnifiquement conservées, et que, parmi les œuvres de la même époque, elles se distinguent tant elles sont peu marquées par le temps et tant la couleur est restée dans sa fraîcheur originale. Notons aussi les envois du Musée de Philadelphie : *La Montagne Sainte-Victoire*, de Cézanne (1904), qui se présente comme un tableau cubiste avant la lettre ; ceux du Musée d'Art Moderne de New-York ; *Moi et mon Village*, de Chagall (1911) ; *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, de Marcel Duchamp ; le *Victory boogie-woogie*, de Mondrian, en provenance de la collection Tremaine de Meriden ; le *CH Beata I*, de Moholy-Nagy ; *La Tour Eiffel* (1910), de Robert Delaunay ; la *Composition n° 2* (1910) et le *Contraste accompagné, n° 613*, de Kandinsky, venant du musée S.R. Guggenheim de New-York ; deux compositions suprématistes de Malévitch du Stedelijk Museum d'Amsterdam ; le *Canari-musicien* et la *Femme au corsage*, de la collection Ph. Dotremont de Bruxelles ; et, si on ne craignait de rendre cette énumération fastidieuse, il serait nécessaire de citer encore les envois de collections japonaises, de la Kunsthalle de Brême, des Musées de Saô-Paulo, de Ham-bourg, de Rome et de toute une série de collections particulières. Grosso modo, l'exposition pourrait être divisée en trois parties : la première réservée aux artistes ayant préparé les voies de ce que nous appelons aujourd'hui « l'art moderne » ; une seconde qui retrace les phases évolutives de cet art ; et enfin une troisième qui nous montre les tendances actuelles. Bien sûr, ces divisions ne sont pas clairement indiquées, elles sont plutôt ressenties, laissant à chacun le soin de délimiter, de mettre l'accent là où il croit que c'est nécessaire, car, sans être confuse, l'exposition se déroule sans transition visible, avec le souci très net

---

<sup>74</sup> In : *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n° 18, juillet 1958, p. 38-39.

d'instruire plus que de mettre en évidence ou de prendre parti. C'est ainsi que, dans le grand nombre d'artistes représentés, seuls cinq d'entre eux ont un envoi numériquement important : Picasso, dont les toiles sont dispersées selon l'époque et la tendance ; Matisse, qui bénéficie du mouvement de curiosité provoqué par le prêt de Moscou ; Paul Klee, dont on a fait ressortir la diversité et la richesse de l'apport ; Kandinsky, dont on marque les aspects successifs, et enfin Miro, pour des raisons moins évidentes. Le choix des précurseurs a été très limité, une dizaine de noms : Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Monet, Lautrec, Seurat, Rousseau, Ensor, Redon, et, parmi les sculpteurs, Renoir (qui ne figure pas en tant que peintre), Rodin et, incompréhensiblement, Maillol, dont l'œuvre *L'Air* (monument aux aviateurs) date de 1939-43. De toute évidence, ces artistes sont placés là, dès l'entrée, non pas à titre personnel, mais bien pour répondre d'une tendance qui se développera plus tard, pour établir la relation spirituelle et organique avec ceux qui vont leur succéder, et à qui ils serviront d'ancêtres. Ceci pourrait expliquer la limitation du choix, car, en effet, pourquoi Monet et non Sisley ou Pissarro ; pourquoi Henri Rousseau et non l'Américain Field ; pourquoi Turner est-il absent ; pourquoi Lautrec et non Degas ? Tout laisse à croire que l'échantillonnage – d'une qualité rare, d'ailleurs – a été fait en prévision et presque en justification de ce qui va suivre. Car il n'y a pas moyen d'y échapper : malgré ses intentions généreuses et libérales, malgré son désir de présenter toutes les facettes de la création moderne, une manifestation comme celle qui nous occupe n'en reste pas moins une sélection qui postule des critères et une vision particulière de l'évolution historique. Se placer sous le patronage des artistes que nous venons de citer correspondait à écarter d'emblée les tenants de la vision traditionnelle et bourgeoise, comme tous ceux qui illustrent le courant académique. Puisqu'on écartait Puvis de Chavanne, il fallait dans la même logique écarter Giovanni Boldini ou encore Bernard Buffet. Pourtant, certaines exceptions furent admises qui nuisent à la clarté de l'exposition : par exemple, l'intrusion de la toile de Opsomer, ou même, malgré ses indéniables qualités plastiques, celle de Ferdinand Hodler. Par contre, il eût peut-être été souhaitable que les Belges profitent de cette occasion pour donner à un de leurs grands peintres la place qui lui est due parmi les initiateurs de l'art moderne : James Ensor. Son *Entrée du Christ à Bruxelles*, datée de 1888, malgré son anecdote renouvelée de Bosch, est d'une facture, d'une composition et d'un métier bien plus avancés que les œuvres de ses contemporains français ou allemands. Elle éclate par son originalité, et on peut regretter qu'on n'ait pas jugé utile de l'accompagner d'autres toiles comme, par exemple, *Les Squelettes se disputant un pendu*, du Musée d'Anvers, qui, tout en cautionnant toute une aile de la tendance surréaliste, n'aurait pas manqué de renforcer l'impression qu'avec Ensor, l'art moderne a connu un de ses grands maîtres et de ses précurseurs les plus inspirés. Dans la seconde partie de l'exposition, celle qui relate le développement des différents mouvements qui nous ont amenés à l'art actuel, il convient de signaler ce qui, à notre avis, en fait un événement exceptionnel : l'étendue de la confrontation. La Belgique, en lisière des cultures latines et germaniques, était bien placée pour permettre un rapprochement qui, à notre connaissance, n'a jamais été fait d'une façon aussi complète. Car, en somme, c'est pour l'amateur un étonnement toujours renouvelé de voir comment, jusqu'à présent, une *Histoire de l'art* écrite par un Français peut différer d'une *Geschichte der modernen Malerei* pensée par un Allemand, ou une *Historia della Pittura moderna* entreprise par un Italien. Or, cette fois-ci, nous avons à Bruxelles non pas une histoire de l'art illustrée selon les conceptions et la sensibilité particulière d'une race, mais, malgré ses erreurs et ses lacunes, un essai valable pour une histoire de l'art à l'échelle du monde. Dans cette nouvelle optique, nous voyons les artistes du « Blaue Reiter » et ceux de « Die Brücke » rejoindre et compléter le message de leurs contemporains latins. Les fauves de Paris : Marquet, Matisse, Vlaminck, Dufy, Van Dongen, voisinent avec les fauves de Dresde : Kirschner, Franz Marc, Kandinsky ; nous voyons comment les cubistes, avec des intentions différentes, préparent des formes, font accepter des valeurs plastiques que les futuristes italiens mettront en mouvement. Il sera permis de mesurer sur pièces la grande diversité de l'expressionnisme européen et de dénombrer l'abondante descendance germanique du Norvégien Munch qui subordonna si audacieusement la forme à l'émotion, en comparant les langages originaux des Nolde, Kokoschka, Soutine, Rouault, Permeke, de Smet. Et, insensiblement, les caractères permanents de l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle se dégagent ; tout naturellement des mouvements qui à l'époque parurent si agressivement subversifs, comme le dadaïsme, par exemple, ajoutent à cet ensemble leur caractère propre, perdent leur accent insolite et s'intègrent parfaitement dans la perspective historique. À ce propos, il est bon de souligner la qualité rare des œuvres de Schwitters, qui dans cette confrontation s'affirme comme une des personnalités marquantes de sa génération. Mentionnons encore les œuvres d'obédience surréaliste dont l'éventail va de Chirico (mal représenté) jusqu'à Paul Delvaux en passant par Dali, Tanguy, Magritte et Max Ernst qui, par sa toile *Dans le calme*, nous laisse un souvenir émerveillé. Il n'est pas possible d'être complet dans la relation d'une manifestation aussi dense et comptant tant d'œuvres aussi évocatrices et encore capables de faire renaître les passions de la polémique. Aussi, sans vouloir nous attarder à la discussion du choix des œuvres, nous

nous arrêterons cependant à une question de principe épineuse à notre avis, à laquelle les organisateurs ont du répondre : fallait-il ou ne fallait-il pas présenter les peintres officiels de l'U.R.S.S. ? Les Belges ont répondu par l'affirmative et nous trouvons à la cimaise les noms de Guersassimor, Laktionor, Tatiana Jablonska, Brodsky, Kukrynisky. En vérité, nous entrons ici dans un tout autre monde, qui n'a rien à voir avec l'ère de l'expansion de ce que l'on appelle « l'art moderne ». Il participe à une tout autre esthétique. L'art russe est dans cette exposition comme un corps étranger. Pour qu'il trouve sa place, il eût fallu lui ajouter aussi l'art officiel du III<sup>e</sup> Reich, nous pensons tout particulièrement à des sculpteurs comme Arno Brecker, comme aussi l'art officiel espagnol, celui de la Royal Academy et les défenseurs français du réalisme socialiste. Exposer isolément la peinture russe nous paraît une erreur, et qu'on ne nous parle pas du souci de nous présenter un aspect total de l'art de notre temps, parce que dans ce cas, il eût été nécessaire d'ajouter encore l'art de l'Afrique noire, l'art chinois contemporain et tout l'énorme secteur de l'académisme international. Mais, puisque seul l'art russe est proposé à notre délectation et à notre jugement, nous pourrions dire que, même en acceptant ses propres critères, il n'a pas produit des œuvres de qualité suffisante, et qu'on regrette que la hardie tentative que mène l'U.R.S.S. sur les plans économique, social, scientifique, n'ait pas trouvé sa libre expression dans un art libre qui en eût exprimé le dynamisme ou la puissance révolutionnaire. Mais ceci est l'affaire des Russes ; revenons à cette exposition où l'on a aussi rassemblé quelques noms qui peuvent nous donner une idée du climat de création exceptionnel qui régna à Moscou vers 1910 : Malévitch, Gabo, Pevsner, Gontcharova. Il y manque naturellement Larionov, Tatlin, et il eût été curieux de voir figurer le trop mystérieux Ciurlionis que certains déclarent le découvreur de l'art abstrait, à côté des autres précurseurs : Kandinsky et Mondrian, ce dernier un peu trop isolé et qu'il eût été normal de situer parmi ceux qui assurèrent la vitalité et la diffusion du « Stijl ». La troisième partie de l'exposition est celle qui prête le plus à la critique. Quels sont les vrais courants actuels ? Quels en sont les chefs de file ? Où sont les fausses gloires ? Qui nous montrera les génies méconnus ? C'est beaucoup demander. Les organisateurs ont dû prendre parti comme nous tous, sans le recul du temps. L'avenir nous dira jusqu'à quel point leur choix est valable. Remarquons cependant que toute cette section porte la marque du goût actuel. C'est ainsi que les représentants de ce qu'on appelle l'abstraction froide ont été presque entièrement éclipsés. Seuls Vasarely et Servranckx représentent cette tendance qui, il y a quelques années, soulevait autant d'enthousiasme que d'espoir. Il serait fastidieux de citer les oubliés, mais signalons tout de même l'absence de Herbin, dont l'œuvre cubiste comme l'œuvre abstraite sont passées sous silence ; nous cherchons en vain Sophie Taeuber-Arp, Albers, Freundlich, Vordemberg-Gildewart. Mais d'autres critiques pourraient être formulées : toute la veine lyrique allemande, dont la renaissance marque si intensément l'art d'aujourd'hui, n'est même pas mentionnée ; de Stael est mal représenté ; l'apport si neuf des calligraphes japonais ne se fait guère sentir ; le nouveau dadaïsme aurait pu trouver en Burri un répondant de qualité ; on ne trouve ni Tapiès, ni Bryen, ni Mathieu ; il est difficile de se faire une idée exacte de l'école actuelle américaine qui est pourtant à la cimaise avec Pollock, Sam Francis, Riopelle, Kline, etc. Mais ne soyons pas trop intransigeants : le présent est à la fois trop riche, trop mouvant, trop révolutionnaire pour que nous puissions exiger un choix qui contente tout le monde. N'oublions pas que cette exposition présente un caractère officiel et qu'elle a été conçue par des officiels. Réjouissons-nous de ce qu'elle nous offre : une confrontation étendue, des œuvres de qualité, et elle a encore le mérite de ne pas être encombrée d'une trop grande participation académique. Telle qu'elle est, elle fait honneur à ceux qui l'ont organisée. Elle apparaît déjà dans la petite histoire des grandes expositions comme un moment exceptionnel, peut-être même un jalon pour une nouvelle conception de l'évolution et du rayonnement de l'art, débarrassée de l'esprit national, et acceptée en dehors des limites trop étroites de la sensibilité de race. (Pavillon des Beaux-Arts)

GASTON BERTRAND

On ne pénètre certainement pas d'un seul coup dans le domaine pictural de Bertrand. Non pas que quelque interdiction mystérieuse vienne nous en barrer l'accès ; que le peintre brouille les pistes par l'irrationnel ou l'insolite de ses compositions ; que l'œuvre soit ambiguë ou d'une complexité déroutante. Bien au contraire : tout y est simplicité, franchise, expression directe. Mais Bertrand est discret, il évite le bavardage, il pratique l'ellipse, il élague et va à l'essentiel – son essentiel –, il évite l'emphase et tord le coup à l'éloquence. Et tout cela, sur le ton de la confiance. Une rétrospective, même aussi restreinte que celle de Bruxelles, aura le mérite de reconstituer sous nos yeux la démarche de l'artiste et, tout en éclairant une évolution tracée sans heurt, de nous livrer les sources mêmes de son inspiration. Car, pour bien comprendre Bertrand, il est essentiel de bien interpréter son graphisme idéologique, en partant de ses toiles de 1945 à 1950. On le voit choisir dans un ensemble architectural quelques éléments qu'il isole : rampe en

spirale, escalier, tuyaux, et, à partir d'eux, ordonner toute une composition. Puis, dans les années qui suivirent, choisir des éléments de plus en plus simples, de moins en moins reconnaissables, et c'est ainsi que sa description deviendra abstraction dans le sens littéral du mot. Bertrand raconte, décrit des pans de mur, des jeux de lumière, reconstruit l'espace et l'écart qu'il prend avec le réel est celui qui lui est imposé par l'évidente présence de la poésie. (Galerie « Les Contemporains »)

## « L'art du XXI<sup>e</sup> siècle organisé par le Hainaut au travail. Charleroi. Palais des expositions »<sup>75</sup>

« L'art du XXI<sup>e</sup> siècle » : titre volontairement hyperbolique sur lequel pourtant nul n'a pu se méprendre ! Qui songerait à montrer dès à présent l'art qui se fera au siècle prochain ? Il saute aux yeux que toute tentative d'anticipation de ce genre friserait l'absurde. Tout comme il eût été impensable que l'on prit option en 1858 sur l'art de notre époque, il est maintenant interdit de définir l'art du siècle prochain. S'agirait-il alors de montrer ce que le XXI<sup>e</sup> siècle retiendra de la production d'aujourd'hui ? Certes, il est toujours permis de faire acte de foi – et la critique le fait souvent – mais de toute façon le péril subsiste. Nous savons par expérience que chaque époque retient du passé ce qui s'accorde le mieux avec sa propre sensibilité. Aussi, pour faire un pronostic valable, faudrait-il prévoir quelle sera l'attitude mentale et spirituelle des générations qui vont suivre. Trop d'éléments sont imprévisibles – la guerre ; la paix ; le régime politique ; les découvertes de la science – pour que l'on puisse émettre une opinion raisonnable. L'objectif de l'exposition de Charleroi est à la fois plus modeste et plus réaliste. Il s'agit d'une tentative de montrer ce qu'il y a maintenant de plus significatif et de plus spécifique dans la peinture et dans la sculpture européenne d'avant-garde. Se méfiant d'une optique personnelle ou de tout a priori dangereux, les organisateurs ont réparti les risques : ils ont fait appel à des spécialistes qui, chacun dans leur pays, ont fait dans un cadre numérique imposé, le choix qu'ils croyaient propre à refléter le mieux notre époque. Or, rien ne pouvait être plus révélateur que ce choix car le fait que chaque sélectionneur ait été empêché de présenter un panorama complet l'obligeait à un tri qui engageait son jugement et donnait à cette exposition un caractère militant. C'est ainsi que sont réunies à Charleroi, non seulement des œuvres où s'impriment la sensibilité des artistes, mais aussi l'opinion d'un aréopage de connaisseurs avertis. Cette exposition est beaucoup trop importante et contient trop de tableaux, trop de sculptures remarquables pour qu'il soit permis, en un bref compte-rendu, de tenter même une esquisse de palmarès. Nous nous contenterons de regretter que l'art espagnol ne soit pas plus amplement représenté ; sa participation sensationnelle à la « Biennale de Venise » a montré que dorénavant il faudra compter avec lui. Mais sans nous attarder à relever les particularités individuelles, indiquons les caractères essentiels qui se dégagent de l'ensemble. Et d'abord, l'unanimité du choix. Sans qu'ils se soient concertés, les différents critiques ont estimé que l'abstrait seul leur paraît exprimer notre époque. Que ce soit MM. André Bloc et René Déroutille pour la France, M. Fitzsimmons pour la Suisse ou M. Apollonio pour l'Italie, tous se sont tournés vers des œuvres dépourvues de contenu figuratif. Ensuite, l'absence de caractères purement nationaux. D'un bout à l'autre de l'Europe un courant identique semble animer l'esprit créateur. Il n'y a plus d'écoles localisées ; il existe un vaste mouvement pictural avec des idées maîtresses mais avec des personnalités à sensibilité différente. Que ce soit en Belgique, en Italie, en Allemagne ou en Suisse, les artistes traduisent manifestement une situation identique dont ils font mieux ressortir l'identité que les nuances divergentes. Enfin l'importance de l'insurrection romantique qui s'inscrit dans l'abandon des structures rationnelles, le triomphe de l'intuition lyrique, la volonté de rejet de toute organisation calculée, préméditée. L'exploitation de l'élan spontané, la libération de l'instinct, le goût de l'insolite, de l'ambigu apparaissent comme les tendances profondes de l'avant-garde européenne. Mesurer la distance qui sépare déjà la production d'aujourd'hui d'avec celle qui existait il y a une dizaine d'années ; essayer de déterminer à quelles raisons de cœur et d'esprit correspondent de telles transformations ; analyser l'émergence de cette nouvelle situation en étaient les buts : ce sera l'intérêt de l'exposition de Charleroi d'avoir rassemblé en une brillante synthèse, les documents proposés à la sagacité et à l'entendement de tous ceux qui sont attentifs aux témoignages et aux révélations de l'art.

---

<sup>75</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°19, septembre 1958, p. 52-53.

## « Les expositions à l'étranger. Bruxelles. Julien Coulommier. Bruxelles. Suzanne Rodillon »<sup>76</sup>

BRUXELLES.JULIEN COULOMMIER

Y-a-il maintenant propos plus banal, lieu commun plus éculé que celui qui consiste à constater que les lentilles grossissantes nous ont révélé un aspect surprenant et inattendu des choses. La grâce de la silhouette d'une graminée se balançant mollement, l'élégance de la structure en réseaux nets et précis du minéral, la complexité sans cesse renouvelée du dessin que produit toute matière vivante, voilà autant de spectacles qui échappaient au regard nu et que la photographie – puisque c'est bien d'elle qu'il s'agit – a répandu jusqu'à satiété. Photographier avec les appareils modernes qui se jouent de difficultés techniques, un détail infime que l'on agrandit fortement pour lui donner une échelle inaccoutumée fut autrefois considéré comme une audace de représentation dont se prévalaient certains esprits d'avant-garde. Elle nous donna d'ailleurs sur le plan poétique de précieuses réussites. Mais ce temps est bien passé : cette audace fut tant de fois répétée qu'elle a cessé d'être une audace. Ce qui fut une trouvaille est maintenant un procédé : photographier des salsifis à quelques centimètres de l'objectif ou les photographier selon l'optique habituelle peut être considérée au point de vue de l'esthétique comme une opération indifférente. La première méthode n'apporte en soi aucune chance supplémentaire de faire une œuvre valable. Est-ce à dire que cette source de poésie, basée sur le dépaysement, sur l'incongru ou l'appel à l'inconnu est définitivement tarie ? Nous nous garderons bien de l'affirmer. Précisément, il appartient en propre aux artistes véritables de renouveler par le miracle de la redécouverte des procédés dont on ne voyait plus que la routine et la limitation. La beauté doit se réinventer chaque jour, et l'ingénue spontanéité lorsqu'elle est soutenue par l'émotion y réussit quelquefois. Peut-être est-ce cette partie de révélation, inséparable de toute notion d'art, qui manque à Coulommier, cet artisan photographe de talent, dont les belles images ne sont pas parvenues à nous convaincre. (Galerie Aujourd'hui)

BRUXELLES.SUZANNE RODILLON

Avec Suzanne Rodillon, nous entrons dans le mystère, dans l'envoûtement d'une œuvre qui s'inscrit dans la lignée des descriptifs de l'imaginaire. Création zoologique perpétuellement en métamorphose, monde d'avant le monde, avec tout ce que cela implique d'invention, de lyrisme et d'émerveillement, cette œuvre possède non seulement un rare pouvoir de suggestion intense, persuasif, qui renouvelle à chaque toile les voies du possible, mais encore, vue sous l'angle de la plastique, elle s'appuie sur de solides qualités picturales qui lui confèrent une densité, une plénitude tout à fait remarquable. (Galerie des Contemporains)

## « Les expositions à l'étranger. Bruxelles. Frits Van den Berghe. Bruxelles. Marc Verstockt. Liège. Jean Rets »<sup>77</sup>

BRUXELLES.FRITS VAN DEN BERGHE

Le génie flamand est complexe : d'une part on y trouve le goût profond du réel dans ses apparences les plus immédiates ; l'amour de la matière et de la truculence, l'intuition de la gravité des choses essentielles ; et, d'autre part, on y voit aussi son exact contraire : la tendance satirique s'exerçant sur les thèmes les plus sacrés, le libre jeu de l'imagination qui se débride dans le sens de la fronde, de l'irréel ou de l'absurde. En somme, Van Eyck et Jérôme Bosch se continuent perpétuellement dans les Flandres. Nous les retrouvons à travers Rubens, Navez, Permeke ou Breughel, Brouwer, Ensor. Presque tous les artistes flamands se classent

---

<sup>76</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°20, décembre 1958, p. 50.

<sup>77</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°21, mars-avril 1959, p. 40.

automatiquement dans l'une ou l'autre de ces deux lignées qui semblent se correspondre dans un jeu subtil d'équilibre et de compensation. Le cas de Frits Van den Berghe n'est pas aussi simple. On pourrait dire qu'il participe des deux tendances, son inquiétude fondamentale l'ayant conduit de l'un à l'autre de ces deux pôles. Compagnons des expressionnistes, coéquipier des Permeke, De Smet, Brusselmans dont il partagea la vision et la technique, il s'évada du moule créé par cette école ou toute une partie de lui-même devait se sentir bridée pour déboucher dans un surréalisme bien particulier qui devait lui apporter des satisfactions spirituelles d'un autre ordre. De visuel, il devint visionnaire. Et pour cela, il changea de métier qui se fit l'outil exact de sa nouvelle conception picturale. De matériel, généreux, sommaire, il se fit précieux, rare, magique. Ce sont surtout ses dernières œuvres provenant de la collection Van Geluwe qui sont exposées au Musée de Bruxelles. Pour beaucoup, elles sont une véritable révélation. Par leurs qualités intrinsèques, par leur originalité, elles donnent à Frits Van den Berghe une place nouvelle dans la peinture flamande ; et dans l'optique actuelle, elles le situent au tout premier plan des artistes belges de sa génération. (Musée d'Art Moderne.)

BRUXELLES.MARC VERSTOCKT

Qui d'entre nous doute encore de la magie singulière et de l'éloquence de la matière acceptée pour elle-même ? Quel peintre n'a pas rêvé de retrouver la riche suggestion et le mystère de la tache formée par l'humidité dans les vieilles murailles, de la géographie grumeleuse du chemin recouvert de gravier ; qui n'a pas senti l'évocation voluptueuse de la soie, de la plume, du velours ? Plus que tout autre, Verstockt semble avoir misé sur des valeurs de cet ordre. Avec des formes simples, peu renouvelées, il ajoute aux sensations tactiles connues la gamme raffinée et opérante de celles qu'ils imaginent pour notre envoûtement. (Galerie Saint-Laurent.)

LIÈGE.JEAN RETS

S'il est exact que chaque ville a sa couleur, son climat spirituel et moral plastiquement, trouve sa correspondance, on peut affirmer que Jean Rets est actuellement le peintre qui donne de Liège – telle que je la connais, – l'image la plus fidèle et la plus authentique. Je pense à cette vallée de la Meuse qui s'incurve de courbes molles, à son ciel fait de gris délicats, à la ligne sensible de ses collines, à ses paysages un peu tendres dessinés pour la douceur de vivre. À Liège, rien de rude, ni d'âpre, ni de frénétique : tout y est mesuré harmonieusement à l'échelle du calme bonheur de l'homme. Par quel détour de l'expression retrouvons-nous dans les compositions abstraites de Jean Rets le même sentiment de paix, de douceur, d'équilibre ? Est-ce l'œuvre de ces couleurs finement nuancées et amoureusement assorties ou encore l'effet du calcul sensible des lignes qui s'accordent ? Toujours est-il que si la démonstration devait encore être faite, nous trouverions en Jean Rets, l'artiste qui tout en employant un langage universel, un vocabulaire de formes connues, exprime avec maîtrise le milieu dans lequel il vit, en y ajoutant par surcroît les qualités particulières de son âme de créateur. (APIAW)

## « Bruxelles. Louis Vandenneuvel »<sup>78</sup>

La photographie est probablement la forme d'art qui détient la gamme de moyens d'expression la plus étendue. Sans même vouloir envisager les possibilités d'interprétation qu'offre l'éclairage – et elles sont infinies – tout peut être prétexte à la photo. La géométrie innombrable des œuvres de la nature ; la fantaisie, l'invention inimitable des œuvres de la nature ; le produit fabriqué et l'élément naturel ; la texture du tissu et celle de la pierre ; l'arbre et la colonne ; la peau et l'écorce. De là cette richesse que, par expérience, nous

---

<sup>78</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n-22, mai-juin 1959, p. 89.

savons dangereusement paralysante ; que trop souvent, au lieu de stimuler l'esprit créateur, le sidère et l'ankylose ; profusion qui incline à la facilité, et finalement conduit à l'indigence. Être artiste, c'est avant tout prendre parti : choisir avec tout ce que cela comporte de douloureux abandons, de rejets déchirants. Mais l'art est à ce prix, pour le photographe comme pour le peintre ou le sculpteur ; point de salut en dehors de la « pauvreté raffinée ». Le mérite de Louis Vandenhevel est d'avoir su limiter son message et, par là-même, lui avoir donné une grande force de communication. Ses structures naturelles, ses architectures sensibles, si bien vues d'abord, puis si habilement rendues, ont réussi à exprimer la dualité constante de la beauté qui, chaque jour, se présente à nous ; pour qui sait la voir, et la photographie de Louis Vandenhevel soulève le voile, elle satisfait autant l'œil qu'elle comble les exigences secrètes de l'esprit. (Galerie Espace)

## « Bruxelles. Jacques Lacomblez »<sup>79</sup>

Il est extrêmement banal d'affirmer que tout peintre est naturellement engagé puisque toute œuvre porte témoignage, remet l'homme en question, le définit à nouveau, l'exprime et le précise dans sa plus authentique réalité. Cependant, très souvent, en face de la production de l'artiste, cet engagement échappe, soit que toute originalité fasse défaut, soit parce qu'il s'exerce dans un sens si habituel ou sur des parties si infimes, que l'on ne songe même pas à y porter un intérêt particulier. Le mérite le plus évident de Lacomblez – ce rêveur définitif – est peut-être de nous rendre dès l'abord sensible à son engagement, attentif non aux formes extérieures de son langage, mais au contenu profond de son discours. Lacomblez est par excellence le peintre qui, au-delà de toute peinture, de tous les artifices de style, a pris position. Il est clair que pour lui, l'homme dans ses éléments les plus nobles s'affirme par ses rêves, que ce sont eux qui sont déterminants, qui conditionnent la forme et l'intensité de toute démarche spirituelle. Ainsi chaque peinture de Lacomblez est-elle un rêve pris au piège de l'écran blanc de la toile, rêve arrêté en plein vol dans un équilibre instable et prêt à s'effacer. De là sa présence rendue plus précieuse et plus rare, son aspect du quotidien au-delà de la vie, et de la vie au-delà de la vie. La réalité coutumière est masquée par une réalité seconde qui s'inscrit dans l'optique des songes et dans leur mystère. C'est ce qui fait de Lacomblez le véritable surréaliste de la jeune peinture belge, celui qui poursuit la quête entreprise par ses grands devanciers, cherchant tout comme eux et par des moyens personnels le point de perspective idéal où se confondent le visible et l'invisible, le dehors et le dedans, le permanent et l'accidentel. Servi par un métier efficace et sûr, doué d'une double vue permanente, animé par un élan créateur qui ne peut se contenir. Lacomblez est aujourd'hui, parmi les jeunes, un des peintres belges qui lèvent le plus d'espoir. (Galerie Saint-Laurent)

## « Bruxelles. "Art construit" »<sup>80</sup>

Un événement de la plus grande importance vient de se produire à Bruxelles, événement qui pourrait avoir un retentissement considérable sur le plan de la création artistique et marquer de son sceau l'évolution prochaine des arts plastiques. En effet, le groupe tout récemment fondé « Art Construit » vient de réunir autour des œuvres de ses membres, une exposition internationale, composé de Français, de Belges, de Hollandais, d'Allemands, de Suisses, d'Italiens, d'Argentins qui, en réponse à la vague croissante de l'informel, aux déliquescentes, au pseudo-automatisme sans surprise de la quasi totalité de la production actuelle, opposent le témoignage d'un art volontaire, élaboré, concerté, lucide. Entreprise courageuse ? Même pas. Entreprise opportune ? Certainement. Il est clair qu'après l'interminable spectacle de mise au point des formules du tachisme, de l'informel, de l'« action painting », l'esprit et l'œil, lassés par la répétition insignifiante de tant de virtuosité inutile, de tant de révoltes si prudemment

---

<sup>79</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°23, septembre 1959, p. 52.

<sup>80</sup> In *Aujourd'hui*, Boulogne-sur-Seine, n°25, février 1960, p. 46-47.

dirigées, de tant d'improvisations si longuement préparées, de tant d'effusions si faussement ingénues, soient tout prêts à accueillir avec reconnaissance toutes formes d'art qui, moins avide de démontrer l'impérieuse fatalité, de son incoercible inspiration, soit l'expression d'une pensée réfléchie, d'un tri volontaire, d'une consciente mise en question de l'inconscient. La désignation « Art Construit » est-elle bien choisie ? N'y a-t-il pas aussi constructions dans d'autres œuvres ? Si, bien sûr – comme dans toutes les œuvres qui n'étaient pas fauves, il y avait aussi une éloquence de la couleur ; comme dans toutes les toiles non cubistes, il y avait aussi une sélection de l'esprit ; comme dans toutes les compositions non expressionnistes, il y a aussi un désir d'expression. Mais le fait de mettre, en ce moment, l'accent sur le mot « construit » implique toute une conception du travail de l'artiste qui est en contradiction totale avec celle qui fut le plus en vogue ces dernières années et en assure la nouveauté. Dans un article placé en tête du bulletin publié par le jeune groupe, Michel Seuphor prend avec autorité une position de combat : « Lorsque les forces régressives ont fait leur temps, voici de nouveau la marée qui monte, le flot qui emporte les immondices amoncelées, les immondices que tant vénère la toute puissante stagnation, voici de nouveau la jeunesse, la pulsation dans les veines, la vie marchante. Voici demain. » De son côté Jean Séaux, le porte-parole des Belges, écrit dans le même cahier : « Il est vrai qu'aux âges difficiles du corps, il faut des exutoires. L'art informel a été cela aussi, un puissant exutoire qui a traduit les troubles les plus profonds de la société humaine d'aujourd'hui. » Quelle levée de boucliers ! L'exposition qui l'accompagne est à vrai dire un premier regroupement des forces, une manifestation-signal, un coup de clairon annonçant non le début d'une esthétique nouvelle – la prétention serait risible – mais bien la création d'un climat favorable à la promotion de recherches plastiques qui à l'écart des publicités tapageuses, ne se sont jamais éteintes. Les noms des exposants en témoignent. Voici ceux de la vieille garde : Herbin, Delaunay, Peeters, Albers ; ceux qui n'ont jamais cessé de croire à la toute puissance des forces de la raison : Dewasne, Volten, Kosice ; ceux qui dans le même esprit, s'engagent dans des voies nouvelles : Schöffer, Vasarely, Arcay, Soto, etc. Il ne s'agit pas d'un bilan : que d'artistes ne figurent pas aux cimaises du musée d'Ixelles faute d'avoir été alertés, et qui viendront rejoindre les soixante adhérents qui forment ce premier peloton. Mais déjà que de rencontres inattendues ! Que de diversité dans les rapports. Est-ce là un art que l'on croyait vidé de substance ? Est-ce là la suite de ce vieil art géométrique de 1950 que l'on croyait figé et glacé pour toujours ? Qui a pu croire que seul l'automatisme, le non-conscient pouvait mettre en branle les forces réelles de l'imagination ? Quelle variété, quelle vigueur ! Des possibilités infinies de l'art mural aux sortilèges du mouvement, du miracle de la lumière à l'application des techniques nouvelles, que de terres inconnues à explorer, que de continents blancs à reconnaître, que de domaines à fertiliser, que de sources à faire jaillir ! L'exposition d'Ixelles n'est encore qu'une hâtive incursion. Nous en sommes revenus éblouis et nous attendons la suite avec impatience. (Musée d'Ixelles)