

PUBLICATIONS (articles et livres) et conférences :

Raoul Dufy in Renouveau, novembre 1954.

Maurice Utrillo in Action libérale in Renouveau, 1958.

Pour une politique des Beaux-Arts à Liège in Renouveau, 1958.

Les Musées des Beaux-Arts et de l'Art Wallon sont-ils si ennuyeux et si pauvres qu'ils le paraissent ? in Renouveau, 1958.

L'enseignement de l'histoire de l'art in L'Action libérale, 25 septembre 1961.

Comme dirait Zazie ... in Horizons n° 1, 1962.

L'Art liégeois. CONFERENCE au Centre d'art liégeois, 1962.

Liège, capitale d'un art qu'elle ignore in Horizons, n°2, décembre 1962, pp. 8-9.

Bilan des expositions d'art à la demi-saison », dans P.L.P., mars 1963, p. 14.

Un art nouveau naît à Liège », dans Horizons, avril 1963, p.5.

Dessins et Peintures des Van Marcke (Liège, 1964)

Dessins, peintures et porcelaines des Van Marcke, CONFERENCE au Musée d'Herstal, 1964

L'Espagne vue par les peintres liégeois », Programme des Nuits de septembre, 1964.

"Pratique et théorie artistique" in L'Essai, n° 31, janv. 1965, p.14
--

Pratique et théories artistiques.

L'Académie de Liège ne donne à ses élèves que deux heures de cours par semaine d'histoire de l'art pendant deux ans ; quant à l'Institut d'Histoire de l' Art et Archéologie, il ignore, dans son programme, les cours de techniques des arts plastiques.

J'en déduis que ni l'Académie ni l'Université ne remplissent entièrement leur fonction, tout en ajoutant immédiatement ,qu'un artiste ne doit pas forcément être un historien de l'art pour produire des oeuvres valables et que, réciproquement, un licencié en histoire de l'art ne doit pas savoir obligatoirement créer pour comprendre une oeuvre. Il n'empêche que les uns comme les autres auraient tout à gagner d'une connaissance plus large du domaine du voisin.

Technique et histoire de l'art.

Si un historien de l'art doit connaître de façon approfondie l'époque qu'il étudie, ainsi que le moindre fait de la vie de l'artiste qui l'intéresse, il devrait également pouvoir faire l'analyse esthétique de son oeuvre, non seulement pour en définir l'expression avec la plus grande précision possible, mais aussi pour faciliter la comparaison de ses créations avec celles des autres artistes de la même époque : ceci afin de déceler d'une part ces caractères communs qui font le style d'un moment de l'histoire des Beaux-Arts, d'autre part ces particularités individuelles qui définissent le créateur. Mais l'analyse esthétique d'une oeuvre implique la connaissance du vocabulaire propre aux différents arts plastiques. Aucun cours n'est donné dans ce sens à notre Institut d'Histoire de l'Art et Archéologie. Et cependant on a jugé - avec raison - que pour entreprendre les études de musicologie, il fallait savoir déchiffrer une partition et faire des transcriptions. Pourquoi, dès lors, n'a-t-on pas admis que les arts plastiques avaient, eux aussi, et au même titre, leur vocabulaire propre qu'il était indispensable de connaître ?

Hélas, peinture, sculpture ou gravure ne sont, pour la majorité des gens, qu'une anecdote mise en couleur, en volume ou en trait gravé. Dès que le prétexte à oeuvrer a été déchiffré, on croit avoir saisi l'essentiel de l'ouvrage. On en a compris que l'accessoire. Et c'est sans doute un des grands mérites des différentes écoles d'art moderne, et plus particulièrement des multiples formes d'art non figuratif, de nous avoir fait comprendre qu'au delà du thème il y a la peinture, la sculpture, la gravure, avec leurs techniques propres et les expressions qui en découlent. Par ailleurs le résultat fut significatif : le public avoua ne pas mieux comprendre cet art que pour une partition de musique. Dès lors, il saute aux yeux que les arts plastiques ont leur langage propre, Encore faut-il l'enseigner par la pratique afin que les futurs historiens de l'art s'aperçoivent que l'on arrive à des expressions différentes en peinture - pour ne prendre que cet exemple - suivant le choix du support - bois, toile, papier, - des diluants - térébenthine, huile de lin, - des instruments - pinceaux, couteaux, - des matières, des couleurs, des frottis, des glacis, etc.

Cet enseignement pratiqué, l'historien de l'art pourrait analyser de façon satisfaisante une oeuvre, ce qui signifie qu'il pourrait mieux la faire comprendre et mieux déceler les qualités ou les défauts des créations actuelles, chose qui n'est pas inutile pour un conservateur d'art moderne ou un critique d'art.

Technique et esthétique des formes.

Pour l'Académie, le problème est différent à la base, mais identique dans ses fins, même s'il a d'autres conséquences. Si les techniques artistiques sont enseignées à longueur de semaines, l'élève n'a que deux heures d'histoire de l'art durant deux ans, ce qui, on en conviendra, est nettement insuffisant pour lui faire connaître l'évolution artistique de la préhistoire à nos jours sur les cinq continents. Si nous pensons que ces cours devraient être renforcés, nous souhaiterions plus encore l'insertion dans le programme de cours d'esthétique des formes, et non de cette esthétique philosophique qui n'est trop souvent que pur verbiage. Quoi de plus important, en effet, pour un jeune artiste, que de comprendre les moyens que tel ou tel grand maître a choisis pour arriver à une certaine forme d'expression. Quoi de plus instructif aussi que de comparer deux ou trois artistes ou encore les oeuvres faites autour d'un même thème au long des siècles. De la confrontation se dégageraient avec force les fondements mêmes des différentes techniques artistiques.

Associés à des exercices de reproduction, aux différents cours pratiques, ces leçons d'esthétique de forme feraient mieux saisir, à n'en pas douter, les richesses expressives du métier ; ils aideraient aussi le jeune artiste dans sa recherche des moyens techniques les plus propres à rendre ses impulsions les plus intérieures.

En conclusion, un fait nous apparaît certain : à savoir la meilleure connaissance des arts plastiques, qui découlerait de ces réformes apportées tant à l'Institut d'Histoire de l'Art et Archéologie qu'à l'Académie. N'est-ce pas devenu une grande nécessité à une époque où l'art si largement diffusé n'a jamais été moins compris, mais profondément apprécié ?

Gustave Camus / Mons (in L'Essai n° 33, avril 1965) A propos de l'article de Guy Vandeloise (voir L'Essai n° 31).

... Encore que nous pourrions épiloguer longtemps sur la manière dont « l'art non-figuratif a aidé à faire comprendre qu'au-delà du thème il y a la peinture ». Dire cela équivaut singulièrement à enfoncer une porte ouverte, à moins que les ignorants ne puissent se rendre compte sans cela que le thème a toujours été le serviteur du plasticien. Bien certainement les arts plastiques ont leur langage propre, mais attendre qu'il soit devenu non figuratif pour s'en apercevoir relève de l'enfantillage. Ne trouvez-vous pas inconcevable qu'à notre époque de haute tenue «intelligente», il soit indispensable de recourir à des images aussi élémentaires pour faire agréer une vérité aveuglante ? Je ne suis pas tout à fait certain de l'utilité de former en «plastique pratique» les historiens de l'Art Cela pourrait leur donner le nouveau complexe de croire qu'ils sont décidément infaillible.. Ils n'ont déjà que trop tendance à le croire. De plus, au lieu de s'occuper des dates de naissance, ils auraient la prétention de juger ce qui se trouve à la cimaise et il y a bien assez de critiques sans eux. L'histoire de l'Art doit être objective et son enseignement doit être doublé d'un bon cours d'esthétique dispensé par un autre titulaire. Si je suis sceptique quant à la solution proposée pour les licenciés en Art et Archéologie, je suis tout à fait de l'avis de Guy Vandeloise en ce qui concerne l'enseignement de l'histoire de l'Art aux futurs artistes. Pour gouverner, à l'Académie de Mons que j'ai l'honneur de diriger, existe depuis deux ans un enseignement secondaire à deux niveaux qui sont couronnés d'une part par l'Ecole Supérieure d'Architecture et d'autre part par le degré supérieur des Arts Plastiques. Pendant les trois premières années, les élèves des deux niveaux reçoivent deux heures de cours d'histoire de l'Art par

semaine. Cet enseignement de base est prolongé au degré supérieur par une heure d'histoire de l'Art et une heure de philosophie de l'Art par semaine. De plus, au degré secondaire supérieur, les élèves suivent un cours d'esthétique organisé comme suit : en première année, cours destiné à les familiariser avec le vocabulaire plastique (valeur, couleur, ligne, forme), en deuxième année, cours axé sur l'analyse des oeuvres d'art (composition, rythme, expression), en troisième année, informations générales sur l'actualité dans tous les arts (cinéma, sculpture, céramique, etc.). Un cours de psychologie est prévu au degré supérieur. La section Secondaire Supérieure, dont il est question plus haut se divise donc en deux niveaux dont le B équivaut aux humanités scientifiques, plus des cours de dessin, d'étude des formes et de décoration. Le A comporte des cours artistiques pour les deux tiers et des cours généraux pour l'autre tiers. Je crois pouvoir affirmer que cette forme d'enseignement est actuellement unique en Belgique dans les Académies (tout au moins quant à la répartition des cours), il fonctionne dans l'enthousiasme et accueille une population de plus en plus nombreuse. Ma recette : Une bonne dose de courage et la conviction que l'enseignement des techniques dans les Académies doit cesser de se limiter à l'enseignement des techniques, mais surtout parfaire ces dernières par l'apport d'un esprit sans lequel l'oeuvre d'art n'est que matière pour ne pas dire poussière '.

... Je suis en tout cas convaincu de la nécessité de sauver l'enseignement des Beaux-Arts par les seuls moyens qui lui conviennent, c'est-à-dire en lui insufflant une vie nouvelle sous la forme d'une spiritualité et en lui donnant la meilleure des justifications en l'installant au coeur du problème esthétique de notre temps.

"Vers un art de participation" in L'Essai, n° 33, Liège, avril 1965, p. 7.

Lorsque nous lisons les journaux ou les revues artistiques de ces derniers temps, nous constatons que l'art non figuratif, adulé depuis la fin de la dernière guerre mondiale, semble tout à coup ne plus intéresser les marchands d'art. Les galeries qui les soutenaient ferment leurs portes et les peintres abstraits bons ou mauvais - ne parviennent plus à vendre comme avant leur production, Phénomène caractéristique qui nous montre à quel point - soit dit en passant - la peinture est vue plus comme un commerce que comme un art. Les actions de telle école baissant, on se retourne vers autre chose quelle que soit la valeur du mouvement qui la supplante. On n'a pas acheté une oeuvre que l'on aime mais une signature qui, on l'espère, augmentera de valeur et que, au besoin, on enfermera dans le coffre-fort d'une banque. L'art abstrait mort - auprès des marchands - le pop'art résurgence de Dada - triomphe partout, drainant l'argent des «actionnaires». Jusqu'à quand ?

Mais cette nouvelle école cache mal le désarroi d'une époque qui ne sait plus où elle va, qui ne sait plus ce qu'elle doit aimer ou rejeter.

Ne lui en voulons pas c'est nous qui l'avons menée là où elle est à présent. Car derrière les quelques grands maîtres de la première moitié du XX^e siècle qui rénoverent et élargirent les possibilités de l'art, combien de suiveurs, combien d'«artistes» qui ne firent qu'exploiter, leur vie durant, une infime trouvaille technique.

Ils sont des milliers dans tous les pays du monde si bien que, très souvent, avant-garde est devenue synonyme d'académisme. Comment dès lors s'étonner du désarroi d'un public qui devient de plus en plus réticent.

Et cependant, loin des coteries, loin des snobismes et des valeurs boursières, s'élabore lentement un art dans lequel se retrouvent, bien sûr, les «vrais» apports de l'art moderne mais dans la tradition - volontairement oubliée pendant près d'un siècle - réapparaît dans ce qu'elle a de constructif, de vivant. Ainsi donc, loin des systèmes étriqués, loin des querelles de mots, qui, pendant longtemps - et maintenant encore hélas - ont opposé ridiculement figuration et non figuration confondant ainsi moyens et fins - se construit un art qui pourra rendre les « Démones et merveilles » du 20^e siècle.

J'en veux pour preuve une série d'expositions de jeunes de moins de 40 ans - que nous avons pu voir à Liège en ce début de saison. Je pense à André Pirotte et à Franco Pesenti ; plus encore, peut-être, à Emile Alexandre et au sculpteur André Pirlot. Bien d'autres «jeunes» qui n'ont pas exposé à Liège au moment où j'écris cet article, travaillent dans le même esprit. Nul doute qu'ailleurs il n'en soit de même, Mais qu'ont-ils en commun ?

Notons d'abord qu'ils ne recherchent pas l'originalité à tout prix et qu'ils ne sont pas prisonniers d'un système, serait-ce le leur, et ajoutons qu'au moyen des différentes techniques élaborées depuis des siècles, ils tentent d'exprimer la «réalité» de leur époque dans sa totalité.

C'est dire que, dans leur art, abstraction et figuration se conjuguent étroitement établissant une plus grande participation entre le «personnage» et le «fonds» qui devient, plus que dans la peinture et la sculpture traditionnelles, l'expression éprouvée par l'individu représenté ou par l'artiste.

Etonnante synthèse où le créateur, par cette symbiose du «fonds» et de l'«objet» ou du «personnage» dans l'expression désirée, nous conduit à une oeuvre où l'homme, s'il réapparaît, n'est plus là en ordonnateur d'un monde dont il se croyait précédemment le centre, mais en tant qu'élément parmi d'autres éléments avec lesquels il participe, fusion mystique où l'individu trouve à la fois sa délivrance et sa plénitude, son plein épanouissement.

Jules Renard (dit Draner), dans La Vie Wallonne, t. 39 Liège, 1965, pp. 161-175.

Vingt ans d'A.P.I.A.W.. Salon du 20^e anniversaire (chronologie des expositions). Liège, Musée des Beaux-Arts, 26/11/1965 au 02/01/1966, p. 2.

"Vingt ans d'Apiaw" in L'Essai, n° 36, Liège, février 1966, p. 2.

Il y a vingt ans se fondait dans la clandestinité une association qui avait pour but d'aider la Wallonie à se retrouver. Elle groupait plusieurs commissions aux buts divers qui s'attachèrent chacune à promouvoir, qui l'étude scientifique, qui l'histoire, qui les diverses formes artistiques. La commission qui nous retiendra ici est celle des Beaux-Arts. Le 14 juillet 1945 elle organisait une exposition de la Jeune Peinture Française qui groupait les noms, aujourd'hui importants, de Gischia, Marchand, Pignon et Tal Coat. Depuis lors et jusqu'à ce jour, l'A. P. I. A. W n'a cessé d'informer les Wallons et, plus particulièrement les Liégeois, sur l'art qui, non seulement s'était élaboré en France et ailleurs du début du siècle à 1940, mais encore sur l'art qui était en train de se faire. Quel stimulant, quel profond élargissement de la culture artistique de nos concitoyens et de nos artistes qui, dès lors, se trouvèrent en face d'une perception nouvelle de notre monde qu'ils pouvaient accepter ou refuser mais qu'ils ne pouvaient pas ignorer. Se formèrent des groupes qui, avec violence parfois, se combattirent. Peu importe, la vie renaissait après cinq ans de guerre, de rupture. Le but était atteint. Et ses résultats sont concluants. L'art liégeois n'est pas resté en dehors des grands courants actuels. Mieux, il les a enrichis de personnalités multiples et diverses qui, au-delà de l'intérêt purement local, enrichissent le patrimoine artistique universel. Mais, et j'y reviens, qui voudra étudier l'art liégeois de 1945 à nos jours, ne pourra pas, sauf sclérose irrémédiable, ignorer les grands artistes étrangers que l' A. P. I. A. W. nous présenta. Ils furent le ferment indispensable à l'élargissement de notre horizon, au doute constructif. Ce faisant, on ne pourra jamais assez remercier Messieurs Graindorge et Florkin, ainsi que leurs nombreux collaborateurs, grâce auxquels l' A. P. I. A. W. a pu exister. Quant à l'exposition qui s'est ouverte le 26 novembre au Musée des Beaux-Arts de notre ville, elle présente plus de 180 oeuvres d'artistes qui, au cours des vingt dernières années, furent présentés par la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. au public liégeois. La plupart des noms prestigieux de l'art contemporain y figurent, démontrant, de manière on ne peut plus explicite, la sûreté de jugement et la grandeur de vue de ceux qui présidaient à leur choix.

Citer des noms serait fastidieux. Qu'il nous suffise de dire que l'ensemble de l'exposition se révèle monumental et représentatif des multiples tendances qui, du début du siècle à nos jours, se sont partagé les faveurs et... les haines du public du monde entier. Ajoutons aussi, et non sans légitime fierté, que nos artistes liégeois, loin de pâlir auprès de leurs illustres confrères, ajoutent à l'importance internationale du salon et à sa grandeur.

Pour que Liège, et la Wallonie tout entière, devienne plus que jamais un carrefour européen, pour que sa jeunesse et ses artistes ne s'enferment pas dans un régionalisme étriqué et déliquescents, l'A. P. I. A. W. se doit de persévérer, se doit de continuer à ouvrir ses portes à toutes les grandes figures de l'art international et d'aider nos artistes.

Son passé est garant de son avenir.

"Le «Collage» à Liège" in L'Essai, n° 37, Liège, mai-juin 1966, p. 4

C'est durant les vingt dernières années du XX^e siècle que le vocabulaire des arts plastiques fut totalement rénové. Parmi les innovations qui bousculèrent le visage de la «peinture», il faut citer le collage qui, employé pour la première fois vers 1910, au même titre que peinture à l'huile, vient de reprendre, à l'occasion du retour récent de la figuration, une place privilégiée dans la conception artistique.

Les cubistes furent les premiers à l'employer. Il avait alors, écrit Aragon, « la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la **réalité** même du tableau. L'introduction d'un morceau de journal obligeait en effet l'artiste à modifier la peinture qui l' entourait afin qu'elle «tienne» à son contact.

Chez les surréalistes, le collage devint, par contre, un procédé poétique, l'association d'objets n'ayant aucun rapport apparent entre eux créant en effet cette atmosphère qui, dans les meilleurs cas, atteint au surréel.

Depuis lors, le collage a été employé par de nombreux artistes dans des sens différents qui montrent l'extraordinaire richesse de ce moyen technique.

Comme nous l'avons déjà dit, le collage a retrouvé un vif regain d'intérêt depuis quelques années et singulièrement depuis l'avènement du Pop Art dont on ne dira jamais assez l'importance pour le retour de l'art dans la rue. Parmi d'autres artistes liégeois qui manifestèrent immédiatement un vif intérêt pour le collage il faut citer José Delhaye Paul Henrard, Paule Theunissen et Trigalez qui, membres du groupe Liège 7 avec quelques autres peintres, exposèrent seuls, du moins les trois premiers d'entre eux, soit à la Galerie de l'Etuve, soit au Cercle des Beaux Arts. Il y a déjà bien longtemps que José Delhaye avait composé des collages surréalistes remarquables dans lesquels il associait avec naturel et puissance des «objets», qui n'avaient aucun rapport apparent entre eux. Après bien des années où, à notre connaissance, il ne fit plus de collages, José Delhaye en montre il y a deux ans qui, tout en partant toujours d'«objets » découpés, cherchaient moins à dérouter par l'association de choses étrangères les unes aux autres qu'à produire, par l'association répétée d'«objets», de jambes de femmes par exemple, une impression érotique obsessionnelle. Cette a n née, l'artiste a découpé puis collé non des «objets» identifiables mais des formes qui évoquent directement, n'étant plus liées à l'objet, un univers érotique dont la plénitude et le caractère obsessionnel ne peuvent échapper à personne.

Dans une exposition qui n'avait certes pas l'unité de José Delhaye mais qui prouvait une fine sensibilité non dénuée de mysticisme, Paule Theunissen a présenté des collages d'un intérêt exceptionnel. Dans ceux-ci l'artiste reprend des «objets. ou des reproductions de tableaux célèbres qu'elle associe fort bien à la peinture dont l'utilité consiste essentiellement à établir les passages entre les papiers collés. Dans toutes ces oeuvres on retrouve avec plaisir l'atmosphère spirituelle que nous avons déjà trouvée dans ses toiles peintes.

Quant à Paul Henrard il utilise, non des papiers découpés, mais des objets ou morceaux d'objets usuels qui, par leur distribution et leur association deviennent des éléments qui participent à l'expression de l'oeuvre, (mieux, qui la déterminent) et qui, par la même occasion, perdent leur signification première pour en acquérir une plus vaste. De tous ces collages très bien orchestrés se dégage une atmosphère poétique qu'actualise la présence d'objets courants tels que bois d'allumettes, chiffons teintés, bouchons, etc.

Comme on le voit, ces trois artistes liégeois utilisent les possibilités multiples du collage aux fins expressives qu'ils se sont désignées. Ils arrivent ainsi à des oeuvres qui, pour avoir un point de départ identique, n'en sont pas moins totalement différentes dans les moyens employés et dans les expressions qui en découlent, prouvant ainsi et leur originalité propre et l'extraordinaire diversité de ce moyen d'expression qu'est le collage.

"Art mosan. Pour une prise de conscience" in L'Essai, n° 38, Liège, janv.-fév. 1967, pp. 6-7

Il y a peu de temps, nous disions à un jeune artiste liégeois que sa peinture était typiquement mosane. Nous entendions, par là, que son art répondait à quelques-uns des grands critères qui nous paraissent démontrer l'existence d'une école mosane typique mais méconnue. Certes, c'est plus par la comparaison SENSIBLE d'oeuvres de notre «pays» que par leur étude systématique, que nous avons pu croire à l'existence de cette école. Et pour cause : les études scientifiques sur notre art sont encore au stade embryonnaire. Toujours est-il que l'on doit admettre, avec Monsieur Florin, que nos meilleurs artistes, des origines à nos jours, en passant par (les) Van Eyck et les de Limbourg, sont ceux qui ont haussé le réalisme aux formes les plus hautes du style, Et certes nous avons pu constater que les artistes du Pays de Liège sont le plus souvent faibles dans l'allégorie, dans la peinture religieuse ou historique, thèmes qui exigent l'imagination et un style, les nôtres préférant partir de la réalité pour arriver au style, c'est-à-dire pour rendre universel un cas bien particulier. Ajoutons à cela la tendance de nos artistes à contenir l'expression plutôt qu'à la projeter.

Mais revenons-en à notre jeune artiste qui fut vexé de notre réflexion, ce qui ne nous étonna guère. Il ne connaissait rien de notre tradition ou, connaissant certains de nos grands artistes, ne pensait pas à les introduire dans une «école mosane» logiquement inconnue, puisque non étudiée systématiquement et mal représentée dans nos collections publiques.

Qu'y aurait-il lieu de faire pour remédier à pareille méconnaissance de notre art «national» ?

Successivement, nous allons aborder le problème des musées liégeois, des expositions qui y sont organisées ainsi que des travaux de base qui devraient être réalisés dans un Centre d'Etudes de l'Art Mosan à créer. Nous noterons, dans ces différents paragraphes, quelques idées qui nous sont venues à l'esprit au cours de nos travaux sur notre art.

LES MUSEES.

Passons outre le très beau Musée d'Ansembourg et le Musée Curtius qui, surchargé, va bientôt pouvoir s'agrandir, tout en souhaitant que le projet d'un musée d'art mosan ancien puisse être réalisé. La réunion, dans un même local, des remarquables oeuvres d'art mosan conservées à Liège permettrait de se faire une idée plus nette de la plus belle période de l'art de l'ancienne Principauté de Liège. Elle nous donnerait aussi la possibilité de mieux reconnaître ses

caractères distinctifs. Mais venons-en aux Musées des Beaux-Arts et d'Art Wallon qui devraient être réunis - les étrangers visitent le premier et ignorent le second - dans un local assez vaste pour permettre une exposition plus importante des oeuvres que nous possédons. Non que nos collections soient suffisantes, font s'en faut ! Au moins aurions-nous un aperçu plus complet de l'art au Pays de Liège, art qui, dès la seconde moitié du XIX^e siècle et au XX^e siècle, a pris une ampleur et une qualité qu'il n'avait plus atteintes depuis le XV^e siècle.

Est-il besoin d'ajouter que nous devrions avoir une trentaine d'oeuvres de chaque artiste important si nous voulons vraiment les faire connaître et, à travers eux, nous comprendre plus aisément. Je dois encore dire que les oeuvres de nos peintres et sculpteurs devraient être présentées en fonction des données muséographiques modernes. Les longues enfilades de tableaux ennui le visiteur et tuent les oeuvres en dispersant leur forte expressive. Est-il besoin de dire, par exemple, qu'une oeuvre de Mambour demande un vaste espace ambiant, tandis qu'une toile de De Witte aime à être placée dans un cadre où son intimité prend toute sa valeur, toute sa suavité ?

N'est-on donc pas en droit d'attendre d'un musée que tous les éléments qui le constituent soient mobiles, aussi bien les plafonds que les épis sur lesquels les oeuvres devraient être placées ? Ne devrait-on pas également souhaiter un éclairage d'intensité variable suivant l'exigence des peintures et sculptures ? Ne devrions-nous pas, enfin, désirer la présence, là où le besoin s'en fait sentir, d'un objet décoratif qui, sans trop se faire remarquer, donnerait à l'oeuvre son climat ?

Toutes ces exigences ont d'ailleurs une grande importance pour la reconnaissance de notre art à l'étranger. On sait qu'un Corot est beau ; on ne fait, par conséquent, que regretter sa mauvaise présentation éventuelle. Mais on ne connaît pas son contemporain Gilles Closson à qui, de ce fait, on fera des reproches dont la mauvaise présentation est la cause. Il en va de même des reproductions de tableaux : la mauvaise qualité d'une reproduction fait qu'on accuse la valeur de l'oeuvre d'un inconnu, mais qu'on imputera la faute à l'éditeur pour l'oeuvre d'un peintre célèbre.

LES EXPOSITIONS.

Si le Musée de Liège doit montrer, en permanence, les créations de nos meilleurs artistes, il doit aussi, par un système d'expositions temporaires réalisées suivant un pion préétabli et selon les exigences scientifiques les plus strictes, nous faire mieux connaître notre art.

Pour ce faire, il nous paraît qu'il devrait y avoir différents types d'expositions.

Jusqu'à présent, on nous a habitués aux rétrospectives d'artistes et aux expositions par siècles ou par écoles. Leur intérêt est évident. Ainsi avons-nous pu voir, ces dernières années, des réunions d'oeuvres de Scauflaire, Steven, Jean Donnay - pour ne citer que celles qui nous reviennent à l'esprit. Deux regrets cependant : le premier est de ne pas trouver, dans les catalogues de ces rétrospectives, une biographie et une bibliographie suffisantes ; le second est de ne pas avoir profité de ces expositions pour photographier toutes les oeuvres réunies.

Ajoutons à cela que tous nos grands artistes n'ont pas eu droit à cet hommage. Outre de nombreux peintres anciens, nous pensons, pour la période moderne, à Paul Delvaux qui jouit cependant d'une réputation internationale largement méritée ; à Auguste Mambour dont l'oeuvre nous apparaît comme une des plus importantes de la première moitié du XX^e siècle ; au peintre et sculpteur Raoul Ubac et au remarquable statuaire Dodeigne que l'on place aux premiers rangs de l'«Ecole de Paris» ; à Engel-Pak, mort récemment, qui fit du tachisme avant le tachisme ; à Henry-Jean Closson, un des maîtres de l'abstraction ; à Paul Renotte, qui vient de mourir et qui, au départ, fut un des premiers surréalistes en Belgique ; à Detilleux, mort en 1962, et qui, totalement méconnu, nous apparaît comme un de nos plus grands artistes ; à Marcel Caron dont les périodes successives sont d'un égal intérêt ; à Maurice Pirenne, ce Vervviétois de 96 ans, qui, depuis de nombreuses années, peint des natures mortes où la solitude de l'objet atteint à un maximum d'intensité et j'en passe dont les noms ne me viennent pas directement à l'esprit. Encore dois-je ajouter que les artistes dont j'ai cité les noms sont morts récemment ou ont atteint, à une ou deux exceptions près, la soixantaine et plus.

On avait pris l'habitude de ne présenter à Liège que des expositions d'«Art mosan et arts anciens du Pays de Liège». La dernière eut lieu en 1951. Ces expositions passaient en revue l'art dans nos régions, des origines jusqu'à la fin de l'ancien régime en s'attachant presque exclusivement à notre Moyen Age. Si cette attitude était compréhensible à maints égards, elle n'en était pas moins regrettable à d'autres car elle ne permettait pas de nous faire connaître les époques postérieures.

En 1955 eut cependant lieu une exposition sur «Le Romantisme au Pays de Liège» qui eut le mérite de remettre à la surface - pour un court moment - des artistes de la classe de Dreppe, préromantique de grande valeur, de Gilles Closson, paysagiste de haut rang, de Nisen, dont les portraits dénotent un sens aigu de l'introspection et enfin de Wiertz dont la démesure ne cesse d'inquiéter les esprits.

Cette année enfin, nous avons pu voir une exposition consacrée à «Lambert Lombard et son temps» qui aura eu, entre autres mérites, celui de nous faire découvrir ou redécouvrir les admirables graveurs que sont les De Bry ou Suavius. Nul doute que cette politique des expositions par siècle ou par mouvement artistique ne doive être poursuivie.

Nous croyons cependant qu'il y aurait également lieu de réaliser des expositions par thèmes et par tendances expressives.

Les premières auraient pour mérite de nous faire découvrir les constances thématiques éventuelles de l'art mosan. Ne serait-il pas intéressant de constater que le paysage, par exemple, a eu des représentants de première valeur dans nos régions et qu'aucune époque ne l'a totalement ignoré ? Ai-je besoin de rappeler ici que Patenier fut le premier à faire du paysage un genre autonome ? Mais ne serait-il pas nécessaire de partir des Fonts de Saint-Barthélemy où l'arbre, synthétisé, le symbolise déjà, et d'aller, ainsi, siècle par siècle, jusqu'au XX^e siècle ? Outre l'intérêt de la continuité de ce genre dans nos régions, des débuts du XII^e siècle au XX^e siècle, cette exposition nous montrerait la manière dont la nature a été perçue au cours des temps par des artistes différents. A travers une constance thématique, des analogies d'expression ne nous apparaissent-elles pas ? Nous n'en doutons pas.

Des expositions analogues devraient également avoir lieu dans le domaine de la peinture de genre qui, du Filoguet de Lambert Lombard (et peut-être avant) à Dupagne en passant par La Fabrique, Defrance, Vieillevoye et Philippet nous semble avoir eu de nombreux représentants dans nos régions.

On devrait également en faire une sur le portrait, où nombre de nos artistes ont souvent donné le meilleur d'eux-mêmes.

D'autres thèmes devraient éventuellement être envisagés. Nous ne voulons que donner quelques exemples.

Si ces expositions ont pour mérite de prouver une constance thématique, elles nous inciteraient également, nous l'avons dit, à étudier les différents modes d'expression employés. Ne verrait-on pas également avec intérêt des expositions dont l'unité de thème résiderait en une même tendance expressive ? Certes la difficulté est grande d'établir de semblables liaisons. Elles n'en sont pas moins possibles sinon indispensables si nous voulons vraiment discerner les caractères constitutifs de l'art mosan. Mais il est évident que ces expositions ne pourront avoir lieu qu'en dernier lieu, lorsque les rétrospectives d'artistes anciens ou modernes, les expositions « historiques » et les expositions thématiques nous auront ouvert les yeux sur les différentes constantes expressives de nos artistes.

CENTRE D'ETUDES DE L'ART MOSAN.

Encore devrions-nous avoir, à Liège, un Centre d'Etudes de l'Art Mosan. Ses missions seraient multiples puisque tant de choses restent à faire. Relevons-en quelques-unes.

De façon à faciliter le travail des chercheurs, il devrait exister un fichier de tous les ouvrages et articles parus sur l'art mosan des origines à nos jours. Sa ce travail a été exécuté depuis 1944 dans l'ANNUAIRE D'HISTOIRE LIEGEOISE pour tous les domaines de notre histoire, il n'existe rien pour les années précédentes. Le travail s'avère difficile et ne pourra hélas se faire systématiquement : tant de revues et même d'ouvrages manquent dans nos bibliothèques.

Il y aurait également lieu de dépouiller tous les journaux parus au « Pays de Liège » de la seconde moitié du 18, siècle à nos jours. On y trouve des renseignements essentiels pour l'étude de notre vie artistique. Mais que de journaux déjà introuvables ! Ce Centre d'Etudes aurait également pour mission d'établir un Corpus de l'art mosan. C'est un travail long et très souvent fastidieux, mais qui devrait être entrepris si nous voulons vraiment avoir, un jour, une vue aussi complète que possible de notre art si nous voulons vraiment, un jour, opposer de manière valable notre école aux écoles avoisinantes.

En même temps que ces travaux de base, des études systématiques par auteur, époque, thème et affinités expressives devraient être publiées parallèlement aux expositions qui auraient lieu dans nos musées.

Devraient également être mises sur pied les « Archives de notre art contemporain ». L'idée, qui a été lancée par Monsieur Colman, Chef de travaux à l'Université de Liège, doit se réaliser si nous voulons conserver des documents essentiels concernant nos artistes, qu'il s'agisse de catalogues d'exposition si précieux et si vite perdus ou de lettres diverses qui nous renseignent sur les aspirations, les déceptions et les réalisations des artistes.

Telles sont les quelques réflexions que nous avons cru bon de faire connaître à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, s'intéressent à notre « pays ».

Certes, nous n'avons pas la prétention d'avoir ainsi donné un panorama exhaustif de tout ce qui devrait être fait chez nous ; du moins croyons-nous que, si ce programme était réalisé, - et il y faudrait des dizaines d'années - personne ne pourrait plus nier de bonne foi l'existence d'une école d'art mosan qui, si elle a subi de nombreuses influences au cours des siècles, n'en est pas moins autonome. Nous osons déjà l'affirmer.

Texte de présentation sur le feuillet invitation de l'exposition José Picon à la galerie Baudoux (04/02-06/02/67)

En ces temps où la peinture semble passer au second plan au profit de « créations » qui s'inspirent plus de la mode que d'une véritable adéquation de l'esprit de l'artiste aux nouveaux courants artistiques, il est réconfortant de se trouver en face de vraies peintures jaillies d'un tempérament véritablement exceptionnel.

Partie d'une figuration par ailleurs très intéressante, José Picon est passée naturellement il y a de cela longtemps - à

une peinture abstraite qui convenait particulièrement bien à un tempérament dont l'instinct sûr et puissant se passe aisément des conceptions intellectualisantes pour jaillir on pourrait dire sans problème - sur le support utilisé. Mais les impulsions de Josée Picon sont - pour notre chance - très diverses. Elles s'étendent en voiles évanescents et enveloppantes, elles se précipitent en touches brèves et épaisses qui s'éparpillent ou se rassemblent pour se perdre en un magma rageur dont le pinceau et l'esprit voudraient pouvoir s'échapper, elles font le tour de la toile en longues traînées richement colorées pour se résorber en un nœud qui peut aussi bien devenir point de départ, elles peuvent aussi se jeter sans contrôle hors d'un cratère originel tel un feu d'artifice dans un monde floral tantôt gai comme le printemps, tantôt mystérieux comme l'automne ou la mort, elles peuvent aussi... mais je n'en finirais pas de parler de la diversité d'un peintre chez qui l'œuvre propose tout à la fois une vision du microcosme, du macrocosme et des influx psychiques multiples et contradictoires dans lesquels nous pouvons tous nous retrouver.

"Le paysage: perspectives pour une exposition" in L'Essai, n° 39, Liège, mars-avril 1967, pp. 12-14.

Dans un article précédent, nous avons notamment signalé que, si nous voulons vraiment prendre conscience de l'originalité de l'art mosan, la nécessité s'impose de consacrer des expositions à des constantes thématiques données. Nous proposons, en premier lieu, la réalisation d'une exposition sur le thème du paysage. A la demande de plusieurs personnes, nous avons rédigé cet article qui nous l'espérons, révélera la richesse et l'ampleur que ce genre a connues et connaît encore chez nous.

Nous savons tous que c'est un artiste mosan, Joachim Patenier, qui est à l'origine du paysage en tant que genre autonome. Mais ainsi que nous l'avons déjà écrit, une exposition sur le thème du paysage dans l'art mosan devrait commencer au XII^e siècle, c'est-à-dire au moment où, dans un ivoire tel celui des TROIS RESURRECTIONS de la cathédrale de Liège, ou dans d'autres pièces, apparaît sous la forme d'un arbre ou d'une architecture synthétisés à l'extrême, l'idée du paysage.

Sans vouloir citer toutes les pièces romanes dans lesquelles un élément de nature intervient, notons toutefois qu'on le retrouve dans les célèbres Fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, dans la Châsse de saint Hadelin, dans le dessin du retable de saint Remacle à Stavelot, dans les émaux qui encadrent l'Evangélaire de Notger puis, plus tard, dans la Châsse de sainte Ode et de saint Georges.

De l'époque gothique, nous retiendrons les frères de Limbourg et (les) Van Eyck dans l'oeuvre desquels le paysage prend une plus grande importance que chez leurs devanciers. Rappelons pour mémoire que le premier paysage de Liège se trouve dans la célèbre VIERGE AU «CHANCELIER ROLIN». Dans cette oeuvre à ce point réaliste que Monsieur Lejeune a pu donner un nom aux différents monuments représentés, (les) Van Eyck, loin de sombrer dans l'anecdote, fille d'un réalisme sans esprit, ont conféré un tel style à la représentation de la ville qu'on a pu croire longtemps qu'il s'agissait d'une cité inventée de toute pièce, d'«une vision synthétique de l'univers». C'est dire que chez les Van Eyck, comme par ailleurs, chez les frères de Limbourg, le réalisme a été spiritualisé au plus haut point.

Enfin vint Patenier qui, au début du XVI^e siècle, fut le premier à faire du paysage le seul sujet de son oeuvre et à lui créer ses lois propres. Humaniste, précurseur de Breughel, il représentera le paysage en vue plongeante, lui conférant ainsi un caractère universel. De plus, il créa «le prototype du paysage composé» par une juxtaposition inflexible des écrans, rendue vivante par la science des dimensions et des passages et par le rendu jamais surpassé de la perspective chromatique. Ces données s'associant donnent à ses oeuvres une profondeur, une atmosphère et une universalité qui font de Patenier, au dire même de Lhote, «un des plus grands paysagistes de tous les temps». Conférant au paysage une structure classique, lui trouvant une poésie appropriée, fruit de son humanisme, il décidera de l'autonomie du genre.

Son proche parent Blès continuera l'oeuvre du grand maître mosan en picturalisant l'atmosphère. Notons à ce propos qu'un très beau paysage du Maître de Bouvignes vient d'enrichir les collections du Musée d'art wallon.

Rappelons enfin que, dans ses compositions, Lambert Lombard maintint des paysages montueux aux nuances bleutées issus de Patenier.

L'éclat de la peinture mosane du XVI^e siècle ne doit pas nous faire oublier le graveur Suavius qui, avec sa remarquable VUE D'UNE PARTIE DU COLISEE de Rome - présentée à l'exposition LAMBERT LOMBARD ET SON TEMPS -

fait oeuvre de maître et les De Bry, ces méconnus qui figurent pourtant parmi les meilleurs graveurs du temps.

Plutôt que de se tourner vers les peintres flamands dont le génie est si contraire au nôtre, les artistes mosans du XVII^e siècle regardèrent les productions du classicisme franco-romain, fidèles en cela à leur tradition propre. Si l'on admet avec André Lhote que Poussin a retrouvé dans ses paysages «la grandeur et l'infailibilité plastique» d'un Patenier, on ne s'étonnera pas de voir nos artistes s'attacher à l'oeuvre de Poussin puisque, ce faisant, ils retournaient à leur propre tradition. Nous trouverons donc sans étonnement, dans la production d'un Gérard de Lairese, deux petites oeuvres conservées à la Dulwich Gallery où le sujet mythologique cède la place à un paysage où se retrouvent la science des passages et des écrans et un sens des valeurs qui, si on peut en juger par de mauvaises reproductions en noir et blanc, sont caractéristiques de Patenier et annoncent déjà Gilles Closson. Lairese avait introduit dans nos régions et en Hollande le paysage historique et mythologique que Poussin et Claude avaient inauguré en Italie et en France ; le XVIII^e siècle mosan continuera ce genre tant bien que mal avec Juppin et Lambert Dumoulin dont les oeuvres deviennent conventionnelles.

Mais dès le début de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Joseph Dreppe fait en Italie des paysages au lavis remarquables qui, tour à tour, sont baroques, annoncent le néo-classicisme ou le romantisme. D'autres paysagistes mosans travaillèrent au XVIII^e siècle ; ainsi les Leloup et Joseph Xhrouet qui illustrèrent LES DELICES DU PAIS DE LIEGE et le Chevalier de Fassin qui reprit ses modèles dans l'école des paysagistes hollandais du XVII^e siècle à l'instar de nombreux peintres français de l'époque.

La première moitié du XIX^e siècle voit dans nos régions comme ailleurs, le sentiment de la nature reprendre le dessus. Cette époque méconnue et que nous étudions longuement pour l'instant fournit à notre art un contingent important de paysagistes dont certains ne le furent qu'occasionnellement.

Le plus important d'entre eux est Gilles Closson qui, né en 1796 comme Corot, réalisa entre 1825 et 1830 des paysages italiens qui le situent, sur le plan expressif, entre Ingres et le Maître de Ville d'Avray. Ses oeuvres, qui ont du premier le caractère intemporel et du second le sens de l'atmosphère et de l'enveloppe, prouvent une fois de plus que c'est en partant de la réalité haussée au style par l'esprit que nos artistes atteignent à leur vérité.

Parmi les autres artistes de la première moitié du XIX^e siècle, il faut citer Edouard van Marcke dont l'oeuvre secondaire se rattache au mouvement des paysagistes pittoresques et Epiphane Denis dont les dessins annoncent le réalisme.

D'autres peintres n'aborderent l'étude de la nature que de manière occasionnelle. Parmi eux, Victor Fassin et surtout Wiertz dont l'oeuvre variée et souvent géniale comprend, outre ses immenses compositions mythologiques ou religieuses, de petits paysages romains d'une rare délicatesse.

Pour la seconde moitié du XIX^e siècle, je dois commencer par Franz Bingé, préimpressionniste de très grande valeur qu'il nous faudra bien redécouvrir un jour.

Quant à Philippet, il a brossé avec sa verve habituelle quelques paysages dans lesquels on retrouve la description aiguë et quelque peu acide propre à ses vues d'osteria ou du carnaval romain. Avec lui se définit dans notre art une nouvelle vision du monde où l'esprit volontiers critique, sinon satirique, de notre peuple, se fait jour. Cet aspect de notre art que l'on trouve déjà chez Defrance et chez Vieillevoye et que l'on retrouvera plus tard, chez Dupagne notamment, se perçoit évidemment mieux dans les scènes de genre que dans les paysages que peignit Philippet.

Après lui vient Adrien de Witte dont l'esprit, très différent, évoque plutôt Closson, mais qui se distingue de celui-ci par une plus grande sensualité dans la pose de la touche et dans le choix des valeurs. Si de Witte ne fut que passagèrement paysagiste, il n'en est pas de même pour Auguste Donnay, Richard Heintz et François Maréchal qui le furent essentiellement. Tous trois peignirent ou gravèrent le pays de Liège au moment où des revues comme LA WALLONIE, FLOREAL et WALLONIA prenaient conscience de l'apport de notre terre.

Auguste Donnay, que l'on redécouvrira prochainement lors d'une importante exposition consacrée à son oeuvre, fut le peintre attitré de la Basse Ourthe. Pensant à l'instar de Vinci et de la grande majorité des artistes mosans que la peinture est avant tout «chose mentale», il sut, par une technique contemporaine, retrouver non seulement la science mais l'esprit religieux d'un Patenier. Il est le représentant type du caractère élégiaque de notre race.

Richard lui a souvent été opposé. Et cependant, que d'affinités, non certes dans la lettre mais dans l'esprit ! Notons d'abord que Heintz fut le porte-parole le plus extraordinaire de l'Ardenne et qu'il sut, en se servant de la technique impressionniste qu'il élargit selon les besoins de sa sensibilité, s'en faire l'interprète passionné et religieux. Mais quelles sont les affinités entre Auguste Donnay et Richard Heintz ? Certes pas le métier, calme chez l'un, violent chez l'autre. Mais bien le sentiment que la réalité doit être pensée et vécue afin qu'au travers de l'apparence, l'esprit de la région peinte se marifeste, afin qu'au contact de l'oeuvre, l'amateur y reconnaisse, non seulement la structure des villages ou des bois de son pays, mais encore leur âme et, au travers d'elle, ses aspirations, son moi profond. Est-il besoin d'ajouter qu'Auguste Donnay pense par l'esprit tandis que Heintz pense par les sens ?

Mais venons-en à François Maréchal qui, dans ses gravures d'une acuité exceptionnelle où l'on retrouve à l'occasion la même démarche que celle entrevue parfois chez Gilles Closson, a rendu à merveille Liège et la vallée industrielle.

A eux trois, ils ont défini non seulement le cadre géographique de la province de Liège mais encore, sous des formes différentes quoiqu'en adoptant la même démarche que leurs ancêtres, l'esprit de leur pays.

D'autres artistes que nous connaissons moins firent encore du paysage. Citons Gustave Halbart dont nous connaissons quelques fusains remarquables ; Marneffe qui, à côté de ses nus très 1900, fit des paysages d'une rare densité picturale et expressive et les verviétois Yvon Cerf, dont l'oeuvre est trop méconnue, Georges Lebrun, Derchain proche de Donnay et Maurice Pirenne qui, seul parmi les peintres de cette génération, vit toujours et rend dans ses derniers paysages comme dans ses remarquables natures mortes la solitude de l'objet peint dans sa densité.

L'impressionnisme et le post-impressionnisme avaient été à la base de l'art d'Auguste Donnay et de Richard Heintz, ils ouvrirent aussi les yeux à Albert Lemaître qui, cependant, s'en écarta vite en donnant forme solide aux reflets dans l'eau et aux mille vibrations lumineuses qui papillonnent sur les objets. Chez lui comme chez ses devanciers, l'oeil fait place à l'esprit dans une reconstruction d'un monde basée paradoxalement sur l'éphémère. Une rétrospective de son oeuvre, dont nous parlerons dans le prochain numéro, s'ouvre en ce moment au Musée des Beaux-Arts de Liège.

Les autres paysagistes mosans qui travaillèrent chez nous à ce moment furent trop influencés par Richard Heintz. Nous croyons cependant que des peintres comme Elysée Fabry, Modeste Lhomme, Raty et Marcel Jaspar mériteraient d'être revalorisés.

Citons encore, pour en finir avec cette génération, André Hallet et Camille Bottin qui, dans des genres différents, semblent, d'après ce que nous connaissons d'eux, avoir assez de personnalité et de valeur pour nous valoir de belles surprises.

Le XX^e siècle fut, comme chacun le sait, l'époque des grandes révolutions artistiques. Elles firent peu de place au paysage traditionnel qui, tant bien que mal, dut s'accommoder des violences expressives des fauves ou des expressionnistes, des volumes géométriques des cubistes, de la pensée surréaliste ou encore de la vision abstraite.

Certes, chez nous, comme en France et ailleurs, le paysage traditionnel conserva ses amateurs ; il perdit toutefois une prépondérance qu'il avait acquise au cours du XIX^e siècle.

Est-ce dire qu'il faut arrêter l'évolution du paysage dans l'art mosan aux premières années du XX^e siècle ? Certes non car, outre les peintres qui continuent une tradition héritée de l'impressionnisme ou d'autres courants plus modernes, peintres ou graveurs qui, comme Jean Donnay, Robert Crommelynck, Comhaire, Vetcour, Nollet, Wathieu, Theunissen, Meuris, Thomas, Nibes, Verhaegen, Pirotte et quelques autres continuent on ne peut mieux notre tradition par leur façon de « penser » la nature, nous trouvons, chez Mambour et Steven notamment, comme un élargissement de ce thème.

Ne peut-on dire en effet que chez Mambour comme chez Auguste Donnay dont il procède mais auquel il ajoute une puissance michélangesque, de parfaites fiançailles unissent les gestes des hommes aux lignes de force d'un paysage dont, robuste et tout crotté de terre celtique, il naît pour l'ordonner à son image ?

Ne peut-on dire d'autre part que le but essentiel de Fernand Steven fut d'unir en juste noce les forces de la nature et celles de la machine afin d'améliorer le sort d'un homme qui, pour son réconfort et son enrichissement, voyait la mèche se transformer en arbre et la plante naissante en foreuse ?

Ainsi avons-nous vu chez ces deux grands artistes le paysage prendre une dimension susceptible d'attirer encore ceux qui, à tort ou à raison, voient surtout dans l'oeuvre d'art un moyen d'adhésion au monde contemporain.

Si le lecteur nous a bien suivis dans cet exposé certes trop sec mais susceptible, nous l'espérons, de montrer la richesse d'un thème que nos artistes mosans ont volontiers exploité, il aura pu se rendre compte que nos paysagistes, pour fidèles qu'ils furent à une «réalité», la transformèrent toujours en fonction de l'idée qu'ils en avaient. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si nous ne trouvons pas d'artistes mosans vraiment réalistes ou impressionnistes, mouvements qui, l'un comme l'autre, et le second plus que le premier, ne visent qu'à rendre ce qui APPARAÎT à l'oeil de l'artiste. De même les écoles fauves, cubistes ou futuristes ne furent jamais adoptées telles que la théorie les définit mais exploitées par nos artistes en fonction de leur intérêt expressif. C'est ainsi que Mambour a trouvé dans le cubisme le moyen de faire participer l'homme aux lignes de force des collines tandis que Steven a trouvé dans le cubisme et le futurisme réunis le moyen de libérer un mouvement générateur de forces.

Tous nos paysagistes, en fin de compte, ont tenté et ont réussi dans bon nombre de cas à donner à la «réalité», notion variable au cours des siècles, un style. C'est dire que des origines romanes au XX^e siècle en passant par Patenier qui, rappelons-le encore une fois, créa le paysage en tant que genre autonome, nos artistes PENSERENT la nature plutôt qu'ils ne la subirent.

De plus ils virent souvent dans notre région une terre religieuse. Van Eyck ne voit-il pas en Liège la Jérusalem céleste ?

Patenier et Auguste Donnay plus tard n'y font-ils pas passer le cortège divin ?

Richard Heintz ne peint-il pas le mystère de la forêt première ?

Mambour n'y fait-il pas naître l'homme ?

Steven n'y opère-t-il pas l'union mystique de l'outil et de la nature ?

Tout ceci est-il le fait d'un hasard ? Nous ne le pensons pas ; plus, nous le nions.

Pensé, très souvent religieux, expressif toujours, mais dans une forme plus classique que baroque, le paysage est un des thèmes des plus riches et des plus significatifs de l'art mosan.

Une exposition sur ce thème s'imposerait. Elle permettrait de mieux définir les particularités d'un art méconnu de nous, mosans et ... inconnu de tous, dont nous avons tenté trop sommairement, nous en sommes conscients, de définir les grandes lignes directrices.

Art mosan. Albert Lemaître, dans L'Essai. n° 40, Liège, septembre 1967, pp. 4-5.

Albert Lemaître dont la ville de Liège vient de fêter le quatre-vingtième anniversaire par une importante rétrospective de ses œuvres est né à Liège le 1^{er} août à 1886. A l'âge de 15 ans, il entra à l'Académie de sa ville natale où il suivit les cours de dessin d'Adrien de Witte, artiste important qui joua un rôle essentiel dans la formation de plusieurs générations de peintres liégeois et d'Evariste Carpentier, peintre flamand qui enseignait la peinture.

Il resta à l'Académie de Liège jusqu'en 1904, apprenant, de de Witte à dessiner juste, à rendre avec exactitude les valeurs et surtout à penser l'œuvre de façon à saisir l'essence du paysage – qui fut son genre favori – plutôt que de se soumettre entièrement ce qu'enregistrait le nerf optique. Cet enseignement l'écartait des tentations des impressionnistes dont, par ailleurs, il subit fortement l'influence lors d'un séjour qu'il fit à Paris entre 1904- et 1906et où il fréquenta l'École des Beaux-Arts et l'Académie Julian. L'impressionnisme lui apprit en effet à rejeter les règles généralement admises pour rendre la nature et à peindre l'œuvre entière sur le motif – ce qui nous éloigne sensiblement des paysages fait à l'atelier d'après des esquisses faites sur nature par les peintres de la première moitié de XIX^{ème} siècle.

Il lui apprit aussi à s'intéresser aux aspects les plus éphémères et fugaces de la nature : à l'eau et à ses reflets, au ciel et à ses nuages mobiles, au soleil et à ses vibrations.

Comme on le voit, la leçon reçue et volontiers acceptée des impressionnistes est importante, elle ne doit cependant pas nous faire oublier que Lemaître, s'il acceptait, avait, par sa forme d'esprit, qu'avait fortifiée l'enseignement de de

Witte, tendance à croître à la primauté de l'esprit sur l'œil, de l'essence sur l'éphémère.

mais comment me direz-vous, associer l'enseignement des impressionnistes basé sur la sensation pure à cette vue conceptuelle de l'objet ? C'est ce que l'œuvre de Lemaître nous montre dès 1908 – il n'a alors que vingt et un ans – lors d'un voyage à Venise, ville par essence impressionniste, d'où il rapporte quelques-unes de ses plus belles œuvres, quelques-uns de ses chefs-d'œuvre.

Regardons tout d'abord sa « Vue del Abbazia Deserto » à Venise qui appartient heureusement au Musée de l'Art wallon. Elle rend plus les noces de l'église baroque que la lumière enrichit de pierres précieuses à l'eau que les vagues et les reflets décomposent puis recomposent selon un schème lyrique, que le rendu patient des mille vibrations de la lumière sur l'architecture, de la lumière et de l'architecture sur l'eau. Par ailleurs, la touche de Lemaître est large et sensuelle comme celle d'Adrien de Witte quoique plus véloce alors que celle des impressionnistes est divisée de manière à ce que l'œil du spectateur recompose la couleur voulue par le peintre en partant de deux touches de couleurs pure juxtaposées sur la toile. Le lyrisme qui apparut à Lemaître être le caractère essentiel de Venise ne permettait pas cette manière de faire, il la rejeta donc en faveur d'une technique où sa vision personnelle de Venise l'emportait sur le rendu objectivé des vibrations de l'éphémère.

Dans d'autres œuvres faites à la même époque à Venise, Albert Lemaître ira même jusqu'à s'opposer au rendu fragmenté et mouvant des mille et un reflets de la lumière, une solidification de la vibration lumineuse dans l'eau qui, de ce fait, devient à l'instar d'une barque ou d'un oriflamme, un objet dense que la sensualité de la touche rend presque gustative. C'est le cas dans la « Barque » de la collection de Mme Jean Anten ou encore dans « Gondole à Venise » de la collection de Mademoiselle Dounen de Bont et dans les « Oriflammes de la Place Saint-Marc » de l'Hôtel Charlier à Saint-Josse-ten-Noode.

Il n'est pas besoin d'en dire plus, je crois, pour prouver que, dès ses premières œuvres, Lemaître avait trouvé sa version personnelle du monde, vision dans laquelle l'esprit de la région est la chose que notre artiste liégeois tient à rendre au premier chef. Assertion qui se vérifie lorsqu'on regarde les œuvres qu'il rapporta de Grenade (1909), ville où l'eau et ses mouvances lyriques disparaissent pour faire place à un soleil écrasant dont la lumière torride et aveuglante crée sa propre construction, ses formes implacables qu'aucun vent ne meut, ne pourrait mouvoir. Ainsi dans « Lavandières de Grenade » du Musée de l'Art wallon où l'arbre, l'architecture et le personnage même sont déchiquetés par les lois de la lumière solaire qui devient, plus que la pierre et le bois, objet dense et immuable.

D'années en années, de régions en régions, Albert Lemaître modifiera sa technique en fonction de ce qui lui apparaîtra être l'essence du paysage. Ainsi n'hésitera-t-il pas à « mouiller » sa touche, à la solidifier, à la rendre aride ou lyrique ce qui l'amènera à une diversification infinie dans une œuvre qui, en dépit, de la salutaire influence de l'impressionnisme, doit se situer parmi le mouvement pictural qui, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, tend à accorder plus d'importance à une conception plus individuelle et, par conséquent, plus subjective de l'œuvre à peindre, conception que, dans leur désir d'objectivation, les impressionnistes avaient délibérément laissée de côté.

Si Lemaître tient une place importante mais méconnue dans l'art international du début du siècle, est-il besoin de dire qu'il en tient une, unique et exceptionnel dans l'art liégeois, position qui devrait nous conduire à la création d'une salle du Musée de l'Art wallon qui serait exclusivement consacrée à son œuvre.

Texte d'introduction pour l'exposition de Léopold Plomteux à la galerie Baudoux (29/09-12/10/67).

Comme nombre de peintres contemporains, L. Plomteux a connu plusieurs périodes apparemment différentes, mais qui relèvent, cependant, d'un même mode expressif(...)

Il parvint à canaliser en des formes fermées, magistralement découpées et froides de tons, un poids d'angoisse contenue (...) On pourrait même écrire que L. Plomteux fut un des seuls abstraits froids à conférer à ses œuvres si strictement composées une puissance dramatique humaine.

Mais bientôt la matière et plus encore le geste pictural attirèrent L. Plomteux qui, dès lors, embrouille son angoisse au lieu de la canaliser dans des formes amples et mûres. Brefs coups de pinceaux, souvent repassés les uns sur les autres, matières diverses et volontiers - volontairement - désaccordées, nous mettent devant un monde trop lucide pour affirmer, trop inquiet pour simplifier, suffisamment sincère pour n'être qu'un constat réel et essentiellement pictural du monde d'une après-guerre qui n'en finit pas.

Texte du feuillet - invitation pour la première exposition personnelle de Jacques Louis Nyst à la galerie Jean Baudoux de Liège (08/12-21/12/67)

"En sortant de la Biennale de Paris, le «Luna-Park de l'art contemporain» comme la nomme intelligemment Marc Albert-Levin, on doit bien avouer que la seule chose qui compte encore parmi ces «artistes» de moins de trente-cinq ans choisis - comment ! - par les représentants des Gouvernements des différents pays du monde entier, c'est d'être le premier au «hit-parade» de la «peinture». En fin de compte, seuls les enfants que les parisiens mènent le dimanche au Musée d'Art Moderne trouvent à se distraire devant ces «bibelots» qui bougent, qui tremblent, qui s'allument et s'éteignent au gré de la fantaisie d'individus qui n'ont même pas la connaissance artisanale adéquate aux moyens qu'ils emploient.

Heureusement, nous devinons avec Jean Bouret que derrière cet arrière-fait de civilisation existent encore des peintres - même parmi les plus jeunes ! - capables d'admirer et de comprendre - ce qui est plus rare - l'esprit d'artistes si proches qu'apparemment aussi différents que Chirico, Magritte ou Brancusi et de tendre comme eux, mais dans une forme différente, à rendre l'essence même des choses. Jacques Louis Nyst est de ceux-là qui, à partir d'une tache de couleur mise au «hasard» d'un inconscient plus riche qu'il n'y paraît à première vue, prend conscience de la valeur expressive de la forme projetée et achève, dès lors, de la définir plastiquement dans toute sa spiritualité. Plus simplement écrivons que la peinture pure le conduit à atteindre par la réflexion puis par l'action au monde mental et spirituel qui seul l'intéresse. C'est ainsi que chez Jacques Louis Nyst le geste se crée et crée en même temps son auteur à un moment bien précis de l'évolution de sa pensée ou de son doute. D'œuvres en œuvres, la découverte est différente, nous proposant à tout coup une nouvelle perspective sur un espace mental qui, en définitive, est peut-être le seul qui soit digne d'être vécu. Plus que tout autre, Jacques Louis Nyst nous y invite."

Paul Renotte, dans L'Essai. n° 43, Liège, mars - avril 1968, pp. 3-5.

Paul Renotte, un homme à l'apparence simple et douce que nous connaissions pour l'avoir vu dans les couloirs de l'Académie de Liège où il professait depuis 1955. Un homme dont nous savions qu'il avait participé au mouvement surréaliste dès 1925 et qu'il avait été, après la guerre, échevin des beaux-arts. Un homme enfin dont nous n'avions pu voir que quelques œuvres abstraites au cours des différents salons -d'ensemble de ces dernières années. Un homme, pour tout dire, dont nous ignorions tout et qui nous est révélé un an après sa mort si subite qu'il ne put réaliser les décorations commandées par la Cité Administrative de Liège - par une exposition étonnante qui devait avoir lieu de son vivant. Reste l'œuvre, exceptionnelle, d'un artiste qui, en grand humaniste, aurait voulu voir la peinture et la sculpture s'intégrer à l'architecture contemporaine et qui chercha puis trouva un procédé capable de rendre résistantes aux intempéries les œuvres qu'il créait. C'est ainsi qu'en 1962, il réalisait ses premiers panneaux en employant des couleurs synthétiques sur des surfaces polies (unilite ou tôle) cuites au four.

Au même moment, union magistrale de l'esprit, de la technique et de la main, il trouvait en lui et projetait sur le support l'essence même de son être.

Dans ses peintures, qu'annoncent de remarquables dessins faits sur verre et sur papier, il semble que Paul Renotte se soit inspiré de ce monde informe qui vit sous nos pieds et dont un jour l'homme se dégagera. Ainsi nous trouvons-nous en présence d'œuvres grouillantes, représentatives d'un monde informe mais organique. Mais bientôt, la forme se définit et s'élance, s'enroule selon des rythmes musicaux pour s'imposer enfin et féconder le cercle d'où tout naît et où tout revient.

Dès lors, la forme souple et vivante en rejoint une autre, s'adapte à sa compagnie, en recherche d'autres encore pour créer enfin un embryon d'homme ou d'animal qui s'impose comme un «squelette» de muscles vivants.

Toutefois, si la forme née d'un grouillement organique incessant parvient, par la recherche continue de rythmes nouveaux, à se réaliser dans l'être vivant, ce n'est pas sans difficulté, une sorte de grillage la recouvrant d'un réseau compliqué dont il semble bien qu'elle ne pourra jamais se dégager.

Mais cependant, dans ce monde où le tourment de la genèse de l'homme rejoint celui de la pensée, se définit parfois un monde serein et abouti où la forme entre en participation totale avec le monde qui l'entoure au point de faire corps avec lui. Dès lors s'opère la fusion tant recherchée, si difficile et partant si rare de l'univers et de l'homme dans l'embrassement de la pensée pure.

Quant à ses sculptures qui devraient être intégrées dans des ensembles modernes tels que la Ville et l'Université réalisent en ce moment, elles définissent en formes pures et accomplies, la pensée subtile, souvent humoristique et parfois puissante d'un très grand artiste que nous regrettons -de ne pas avoir mieux connu, tant son art et sa pensée dont on découvre la largesse dans son livre : L'art est une chose importante, nous apparaissent significatifs de l'art de notre temps et d'un nouvel humanisme encore à naître.

Auguste Donnay, dans Rétrospective Auguste Donnay, Université de Liège, 22/03 au 21/04/1968, pp. 10-12.

Admiré de son vivant pour l'ensemble de son œuvre, Auguste Donnay souffre depuis longtemps d'un oubli injustifié. La plupart de ses dessins, les nombreux paysages et les peintures religieuses qu'il fit au cours de sa vie prouvent cependant qu'Auguste Donnay est un des peintres les plus importants de cette époque si complexe qui va de la fin de l'impressionnisme - en tant que groupement bien défini (1886) - au début du cubisme (1907) et une des figures les plus représentatives de la sensibilité mosane.

Né à Liège le 22 mars 1862, Auguste Donnay ne connut pas sa mère morte peu après l'accouchement. Dès lors l'enfant fut confié par son père, un sculpteur-ornemaniste, à sa grand-mère maternelle. Là il fut élevé par une vieille bonne « toute hantée d'imaginaires populaires » qui lui tint des discours qui, dira plus tard Auguste Donnay, « sentaient le mystère ». Auprès d'elle il apprit donc dès son plus jeune âge à chercher l'au-delà des choses, fussent-elles les plus banales.

Enfant doux, sage, craintif et consciencieux, Auguste Donnay commença ses études primaires à l'Institut Saint-Paul (1868) où il eut pour condisciple Armand Rassenfosse.

Quatre ans plus tard, il entra au Collège Saint-Servais et suivait les cours du soir de l'Académie afin d'apprendre à dessiner des ornements. Mais un nouveau malheur familial devait changer momentanément le cours de sa vie. En effet, son père remarié ayant perdu sa seconde femme, partit pour Bruxelles tandis qu'il envoyait son fils terminer ses études secondaires au Collège de Waremme. Il y resta deux ans puis prévint son père qu'il avait choisi de devenir peintre-décorateur. Ce dernier ne s'opposa pas à cette décision mais conseilla à son fils, vers octobre 1877, de bien réfléchir avant d'opter pour cette profession. C'est donc vers ce moment, et au plus tard en 1879, qu'Auguste Donnay entra comme apprenti chez un peintre-décorateur nommé Delbecque. S'il passa son temps durant cinq ans à peindre des façades de maison, il employa toutefois ses soirées à perfectionner son dessin à l'Académie où il fit la connaissance d'Emile et d'Oscar Berchmans. Heureuse rencontre qui permit à notre jeune « peintre-décorateur » d'entrer dans l'atelier d'Emile Berchmans père qui lui fit bientôt peindre des enseignes, des plafonds et des décors de théâtre. Il y fit aussi des panneaux dans le genre Watteau, conseillé en cela par le vieux Carpey qui, sa vie durant, avait décoré de son pinceau habile et gracieux la plupart des édifices religieux et civils de la ville.

Pendant ses rares moments de loisirs, Auguste Donnay faisait des aquarelles dont une au moins datée de 1880 - *Arbres dans la neige* – nous est connue par la photographie. Faite d'une main maladroite, elle montre toutefois le goût d'Auguste Donnay pour un art synthétique que son métier de décorateur dut normalement fortifier. Mais l'enseignement reçu à l'Académie, auprès d'Adrien de Witte notamment (à partir de 1885), devait détourner momentanément le jeune artiste de sa nature propre. C'est de ces années que datent sans doute quelques petites œuvres – portraits d'amis, natures mortes, « morceaux de nature » - qui prouvent qu'Auguste Donnay fut sensible à l'esthétique sinon à la leçon du maître de **La femme au corset rouge**.

L'année 1886 devait s'avérer faste pour notre artiste qui, loin de vouloir s'imposer, n'entreprit un concours qui permettait à son lauréat de passer cinq mois à Paris que forcé par le directeur de l'Académie de Liège de l'époque, le sculpteur Prosper Drion. A son grand étonnement, Auguste Donnay remporta le premier prix de ce concours qui l'avait amené à créer une œuvre à partir d'un thème digne du début du siècle : **La douleur de Pénélope au départ d'Ulysse**. Au même moment naissait la revue La Wallonie qui allait contribuer à faire de Liège un centre littéraire et artistique d'avant-garde.

Le séjour à Paris qu'il faut situer au début de l'année 1887 fut pour Auguste Donnay des plus profitables. Non qu'il en revint sûr de lui et de ce qu'il avait à dire, tant s'en faut ! mais parce que seul avec lui-même il fut attiré au hasard de ses visites de musées et d'expositions par des œuvres qui avaient - sans qu'il s'en doutât - un point commun non seulement avec ce qu'il ressentait en lui mais avec ce que tous les peintres importants de sa génération allaient rechercher.

C'est ainsi qu'Auguste Donnay fut à l'instar des futurs Nabis attiré par l'art égyptien et par les Tanagras dont il fit des esquisses colorées, par les primitifs italiens « sincères » et « modernes », par Léonard de Vinci qui lui apprit que l'art est « chose mentale » et enfin par les Japonais qui influençaient diversement les artistes français depuis Théodore Rousseau.

Il est également intéressant de savoir qu'Auguste Donnay regarda attentivement les œuvres des impressionnistes qu'il trouva d'ailleurs très étrangères à son tempérament puisqu'il écrivit à leur propos: « Ils ont un talent du diable mais c'est un art tout en dehors ». Ainsi leur préféra-t-il des peintres qui, grâce à l'avènement du symbolisme, commençaient à passionner les jeunes artistes du temps. Il s'agit de Puvis de Chavannes que Gauguin lui-même admira au point de recopier une de ses œuvres et que les Nabis placèrent toujours dans leur Panthéon; de Cazin, de Ménard et même de Besnard dont les décorations à l'école de pharmacie eurent l'heur de plaire à Maurice Denis et à Vuillard qui y trouvèrent, après Auguste Donnay, une nouvelle conception de l'art décoratif.

Comme on le voit, les « dieux » d'Auguste Donnay furent ceux des futurs Nabis qu'il faillit par ailleurs rencontrer à l'Académie Julian où il travailla un mois, l'année où Maurice Denis y entra, et alors que Sérusier était massier. Mais à ce moment, ces deux jeunes artistes n'avaient pas encore eu la révélation de Gauguin et travaillaient toujours dans

l'orbite des peintres académiques Lefebvre et Boulanger.

Venu trop tôt à Paris pour participer à l'aventure des Nabis, Auguste Donnay, qui avait apprécié tout ce que les jeunes peintres français allaient découvrir bientôt, allait parcourir seul à Liège un chemin parallèle au leur. Il ne devait d'ailleurs pas s'en plaindre puisqu'il déclara en revenant de Paris qu'il y avait pris conscience qu'il était fait pour la solitude, la paix et le silence. D'ailleurs il en avait également assez des musées et des expositions puisqu'il écrivait le 9 juin 1887 à Armand Rassenfosse: «J'ai abusé des musées: il semble que l'on en sorte couvert d'une morbide poussière et toute cette archéologie que j'avais faite les jours derniers m'aura dégoûté des reconstitutions du passé ». Et il ajoutait plein d'espoir: « Je ne crois plus à la décadence et bien fol qui retourne en arrière: comme si d'ailleurs il était possible d'enrayer la grande et belle marche des choses ! » Et de conclure : « Depuis quelques jours, je regarde la rue, c'est un musée autrement intéressant ».

Réaction saine d'un artiste qui avait cependant senti confusément que son art propre ne consisterait pas tant dans la reproduction que dans la re-présentation de la nature par des équivalents plastiques et colorés, re-présentation qui se ferait bien sûr en fonction de ce qu'il ressentait, de son intériorité. Ceci justifiant l'intérêt que nous lui avons vu porter à la statuaire égyptienne, aux Tanagras, à l'art japonais, aux primitifs italiens, à Vinci ainsi qu'à Puvis, Cazin et Ménard. Ceci expliquant également que malgré son isolement à Liège il allait appliquer naturellement la théorie de la double déformation que devait définir Maurice Denis en 1934: « La déformation objective s'appuie sur une conception purement esthétique et décorative, sur des principes techniques de coloration et de composition et la déformation subjective qui fait entrer dans le jeu, la sensation personnelle de l'artiste, son âme, sa poésie »

Tout ceci impliquait la suppression du modèle, l'emploi d'un dessin stylisé correspondant à une vision synthétique du monde, la mise en place de la couleur par aplats ayant pour résultat la suppression de l'illusion réaliste du proche et du lointain par les moyens traditionnels et l'aspect décoratif final d'une œuvre faite pour être réintégrée dans le milieu quotidien.

Quand on sait que certains critiques français se demandent si le mouvement Nabis dont nous venons de définir les principes de base, eût eu lieu sans la rencontre accidentelle en 1888, à Pont-Aven, du maître Gauguin et de l'apôtre Sérusier qui transmit la «bonne nouvelle» à Maurice Denis, Bonnard, Vuillard et quelques autres, on ne peut que s'étonner du résultat parallèle auquel Auguste Donnay aboutit seul ou presque à Liège dans les années qui suivirent son retour de Paris.

Si son séjour dans la capitale des arts du moment fut déterminant pour l'évolution de la pensée et de l'œuvre d'Auguste Donnay, on ne peut toutefois mésestimer l'importance de sa rencontre avec Mockel qui, nous l'avons dit, avait mis sur pied à Liège en 1886 l'importante revue symboliste **La Wallonie**. C'est dans la seconde moitié de l'année 1887 et non en 1886, comme l'écrit Mockel lui-même, qu'eut lieu la rencontre de l'artiste et du poète qui écrira: «Le geste lent, timide, avec une certaine gaucherie non sans grâce, Donnay nous montrait un visage au front très développé, au nez petit et droit, - un nez joliment dessiné, un peu renflé pourtant, à la pointe, ce qui est un signe de bonté. La moustache et la barbe d'un brun presque noir répondaient aux cheveux, bruns aussi, taillés assez courts et que l'on devinait très fins. Malgré la barbe sombre et la sombre chevelure, l'ensemble de la physionomie avait une douceur extrême à cause d'une certaine mollesse des joues, et grâce aux délicates flexions des muscles sourciliers. Les yeux à fleur de tête, aux paupières fréquemment rapprochées et plissées par un mouvement habituel aux peintres, variaient du gris au brun selon la lumière ».

«Et comment, ajoute Mockel, oublier le regard à la lois si naïf et si grave, - un regard humide et voilé, vague et chargé de rêve, où l'on surprenait tour à tour la candeur d'une éternelle adolescence, et cette mélancolie pensive que la vie nous enseigne dans l'âge mûr ... »

Et de conclure qu'on trouvait en lui « je ne sais quoi de sage, de très réfléchi, d'un peu replié malgré la charmante franchise. Un certain sentiment religieux, et la timidité d'un solitaire qui redoute l'action. » Dans l'atelier du peintre, Mockel trouva, outre des estampes japonaises et des vues de Paris trop réalistes pour son goût, deux compositions à la sanguine dont l'une, intitulée Adagio, lui apparut très personnelle. Dès lors il lui fit connaître les membres actifs de la revue **La Wallonie** qui ne juraient que par Gustave Moreau, Odilon Redon et les préraphaélites anglais, artistes qu'Auguste Donnay aimait tout en s'en méfiant car ils lui apparaissaient trop littéraires. C'est sans doute ce qui l'amena à publier dans le journal de Maurice Sivilie **Caprice Revue** des dessins où, raillant l'art microbiologique d'Odilon Redon, des pointillistes et même ...des poètes symbolistes, Donnay se moquait de ce qui l'intéressait et l'inquiétait tout à la fois.

Mais au même moment, il faisait un dessin pour la couverture de **La Wallonie** de janvier 1888 où une figure de femme inscrite dans un médaillon était entourée de chardons et d'un lys. Dessin remarquable par ailleurs qui prouve que dès ce moment Auguste Donnay était non seulement maître de son crayon mais connaissait les vertus expressives propres au dessin ombré et au trait puisqu'il employait le premier procédé pour rendre le chardon replié sur lui-même et le second pour définir le lys pur et souple. En conséquence, Donnay pouvait écrire dans la même revue : «Le but de nos rêves, s'il faut le dire, le voici: non point seulement la forme pour la forme, mais la recherche d'œuvres suggestives dans lesquelles la forme serait le contenu d'un symbole - de même que les joailliers sertissent dans leur or les nobles

gemmes d'où s'effuse et se répand comme un effluve magnétique - la lumière »

Un peu plus tard, le 21 septembre 1891, Auguste Donnay envoyait à son ami Charles Delchevalerie une lettre capitale dans laquelle, après une période de troubles durant laquelle il avait fait tour à tour et en même temps des œuvres «réalistes» et d'autres de tendance symboliste, il arrivait à « l'Idée fixe » de ce qu'il voulait faire en peinture et à la « vision nette » d'un grand paysage. Il ajoutait: «J'ai écrit mon tableau et je vais me mettre à l'œuvre après quelques esquisses, et quelques encore. Une base absolument réelle m'étant nécessaire pour établir cette synthèse ».

Lettre essentielle qui prouve que dès 1891 au plus tard, Auguste Donnay qui réalisait déjà des dessins « idéalistes » depuis 1887 avait abandonné le «morceau de nature» qu'Adrien de Witte lui avait enseigné à peindre pour une conception plus synthétique et plus pensée de l'art, conception qu'il avait déjà trouvée réalisée chez les maîtres anciens et modernes qu'il avait appréciés durant son premier séjour à Paris.

Plus tard, Félicien Rops lui conseilla de serrer son dessin davantage, de rester simple et de peindre son pays, Dürer lui apprit «qu'il est possible, avec beaucoup de travail d'arrêter entre des lignes les pensées fugitives» tandis qu'Hokusai « auquel l'art actuel doit énormément », dira Donnay, lui enseignait la lenteur dans l'appréhension et le rendu parfait de la «structure de la nature vraie ». Mais il ne s'agissait plus, dès lors, que d'un approfondissement de la pensée qu'Auguste Donnay avait de son art.

Ainsi que nous l'avons vu, Auguste Donnay eut à illustrer de nombreuses revues liégeoises dès son retour de Paris que l'on peut situer en juillet 1887. Sa vie durant il fera pour elles et pour de nombreux poètes et romanciers belges et étrangers des dessins où naturellement il trouva, dit Mockel, «la synthèse linéaire que tout un groupe de jeunes hommes s'efforçaient de formuler à Paris autour de Sérusier et de Maurice Denis ». Nul réalisme dans ces dessins qui ne tendront à rendre que « la forme visible d'un sentiment » au moyen d'un trait pur qu'au début du 19^e siècle les « Primitifs » de l'atelier de David avaient remis à l'honneur, suivis en cela par les Nazaréens qui furent à l'époque très appréciés à Liège, et par les préraphaélites anglais que les poètes de **La Wallonie** vénéraient.

C'est dans ce sens qu'Auguste Donnay fit de nombreuses vignettes et illustrations qui sont de petites merveilles et qui s'opposent heureusement aux lithographies symbolistes, nébuleuses et vaguement wagnériennes qu'il fit pour les œuvres de Jules Sauvenière et pour le Théâtre de Maeterlinck. Il sut y rendre, en effet, au moyen de quelques traits et de quelques points éparpillés la poésie intime de la nature, d'une vieille mesure ou d'objets familiers, en leur conférant, tels les pieux imagiers du Moyen Age, un sens caché et religieux.

Nous l'avons dit, Auguste Donnay se trouva plus difficilement en peinture, domaine dans lequel il fit jusqu'aux environs de 1891 des « morceaux de nature ». C'est que, s'il savait ce à quoi il voulait atteindre dès son retour de Paris, il n'avait pas encore trouvé les moyens techniques adéquats pour y arriver. Nul doute cependant que le métier de décorateur qu'il avait appris jeune ne le détermina, en fin de compte, à utiliser les crayons Raffaëlli qui réunissent les vertus du pastel, de l'aquarelle, de l'huile et même de la mine de plomb et qui lui permirent de saisir au vol les lumières si mouvantes de notre pays. Mais contrairement à ce que certains biographes d'Auguste Donnay ont écrit, le peintre n'employait ces crayons que pour donner les derniers accents à son œuvre peinte à l'huile. Préalablement il utilisait un support - souvent du carton - à peine préparé au moyen d'un mélange d'huile et de térébenthine, l'envers du carton étant imperméabilisé avec de la résine. Le support ainsi préparé «buvant l'huile de la couleur, conférait à l'œuvre le caractère décoratif souhaité et un plus haut degré de spiritualité ».

Sur la peinture ainsi travaillée, Auguste Donnay revenait parfois avec les crayons Raffaëlli pour noter légèrement l'éphémère, le mouvant: les premières pousses du printemps, les dernières feuilles rousses de l'automne.

Ainsi qu'il l'indique dans la lettre envoyée à Delchevalerie en 1891, Auguste Donnay prenait d'abord des notes d'après nature sur de petits cartons, notes très synthétiques qui définissent la structure d'un paysage, le mouvement des nuages, l'inclinaison des arbres et l'ambiance colorée générale. Ces esquisses dont beaucoup sont heureusement conservées au Musée de l'Art Wallon prouvent cependant qu'elles étaient faites en fonction de l'Idée que l'artiste avait de l'œuvre à réaliser car on y sent déjà profondément mûrie, malgré la rapidité d'exécution, la poésie à la fois mystique et tendrement humaine qui fait le prix des toiles faites à l'atelier.

Quant au tableau définitif il est généralement le résultat de plusieurs esquisses et dessins dans lesquels Auguste Donnay retranche et modifie «selon les explications données par la nature », explications qui lui permettent, et ceci est important, de ne rien inventer mais de rester « **parallèle** à la réalité » en recherchant les formes correspondant à l'Idée rendue par ailleurs de **façon humaine**.

Mais pour arriver à rendre l'Idée qu'il avait en lui tout en n'inventant pas la réalité, Auguste Donnay devait trouver une région qui parle à son âme sinon à son cœur. La recherchant, il la trouva bientôt et devint, sans pour autant rester l'esclave du site, le peintre de la Basse-Ourthe et du cours inférieur de l'Ambève, c'est-à-dire du Condroz, terre de transition située entre deux régions opposées: l'Ardenne et la Hesbaye. Comme le dit Paul Dresse: «Nulle région n'est d'aspect plus modéré, et nulle n'est plus riche de perfections. Ondulant de l'Ardenne à la Hesbaye, reliant à la plaine féconde les plateaux tristes aux romantiques déchirures, il atténue l'opulence de l'une, adoucit les saillies des autres et ces prestiges opposés s'unissent en une harmonie incomparable. C'est la région conciliatrice où la nature enseigne par quel difficile équilibre s'obtiennent les réalisations parfaites ... »

De cette région au cœur de laquelle il s'installe en 1905, Auguste Donnay se servit de toutes les nuances de l'heure, des jours et de ses trois saisons préférées: le printemps, l'automne et l'hiver pour rendre son émotion devant le mystère quasi religieux qu'il percevait dans chaque chose. Ainsi que le dit Richard Dupierreux, «prendre conscience de ceci, c'est déjà faire acte de foi; et se comporter vis-à-vis des choses et des hommes dans cette constante pensée, c'est sanctifier sa vie. Chacune des œuvres de Donnay est sanctifiée de cette tendresse et de ce respect : il n'est pas un détail de paysage... qui ne s'infléchisse pour lui selon les volontés occultes et vénérables; les forêts et les vieux murs sont pleins d'esprits surnaturels; il rôde des légendes autour de chaque demeure; tout est chargé de songe et de passé ». Cette piété sainte pour sa terre natale qui imprègne toute l'œuvre de Donnay l'amena naturellement à situer des épisodes de l'histoire sacrée dans l'intimité de son pays. C'est ainsi qu'il peignit le **Chemin de Bethléem** d'où se dégage une douceur et une pureté digne des primitifs et **La Fuite en Egypte** que protège la nuit qui ajoute au mystère des choses, mystère concrétisé à l'avant-plan par une pierre sculptée représentant une espèce de quadrupède à tête d'oiseau que l'on pourrait prendre pour un emblème celtique ou pour une création de Max Ernst et qui, en définitive, semble symboliser l'inquiétude de l'artiste.

Par ces œuvres et d'autres comme le **Triptyque de Saint Walhère** et l'**Annonciation** du Musée de Bruxelles, Donnay renouait à l'instar de Maurice Denis avec la vraie peinture religieuse simple et naïve telle que l'avaient conçue les primitifs de tous les pays et dont les nazaréens et les préraphaélites avaient en vain essayé de retrouver l'esprit avant eux.

A l'instar des Nabis, Auguste Donnay ne fit pas que de l'illustration et de la peinture, il s'occupa également de la rénovation de l'édition, fit des dessins de meubles pour Serrurier-Bovy, des planches anatomiques pour l'Université de Liège et de nombreuses affiches publicitaires. Parallèlement à toutes ces activités il écrivit de nombreux textes poétiques qui valent par leur ferveur émue ainsi que des lettres où il s'insurgeait contre l'enlaidissement progressif de la ville et de la campagne avoisinante. Il écrivit enfin pour le Congrès wallon de 1905 un texte intitulé : Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture où, au travers de notes intéressantes sur l'art liégeois en particulier, Auguste Donnay nous transmet sa propre conception de l'art.

Au moins eut-il l'idée de proposer l'établissement d'un inventaire photographique de toutes les peintures d'artistes wallons dispersées dans le monde, ce qui, disait-il, «dévoilerait la beauté originale et personnelle d'un art longtemps méconnu ». Plus de soixante ans après la parution de ce texte l'inventaire reste encore à faire, et... l'originalité de notre art est toujours méconnue.

Mais plus que par ces textes, c'est par son enseignement à l'Académie de Liège, dès 1901, qu'Auguste Donnay forma de nombreux peintres liégeois auxquels il apprit, ainsi qu'il le déclara lui-même, à voir grand. Quant à son œuvre elle devait marquer de nombreux artistes contemporains parmi lesquels Maurice Pirenne, Lebrun, Derchain et Delcour, quatre peintres verviétois avec lesquels il exposa à Bruxelles en 1911 et en 1912.

Un peu plus tard Auguste Donnay, qui venait enfin de se faire construire un atelier digne de ce nom à Méry, réagissait mal à l'annonce de la première guerre mondiale. Des lors, cet homme doux et bon qui se trouvait non seulement en présence d'un Cataclysme aux répercussions intimes inattendues mais qui se voyait « dépassé » dans ses conceptions picturales et éthiques devint de plus en plus angoissé.

En 1917, il écrivait à son ami Maurice Kunel : «Je travaille cahin-caha, tout fait défaut. Dormir est doux ». Quelques années plus tard, le 18 juillet 1921 il mettait fin à ses jours à l'hôpital de Jette-Saint-Pierre où on l'avait conduit. Avec lui mourait un artiste qui, parallèlement aux artistes français d'avant-garde de son temps et sans qu'il les eût fréquentés, avait trouvé le langage plastique du moment pour rendre le caractère élégiaque et volontiers mystique de cette époque à travers les paysages du Condroz.

Première Biennale internationale de Gravure de Liège, Liège, Musée des Beaux-Arts, 15/02 au 16/03/1969.

Maurice Pirenne, Temps Mêlés., n° 99-102, Verviers, 1969.

Il n'est pas facile d'écrire sur un peintre qui renonça très tôt à se faire connaître, et qui a noté, dans sa Poubelle : «Pour être populaire de son vivant, il faut être un imbécile, un sceptique ou un lâche». Et qui ajoute : «Être populaire après sa mort, c'est voir son nom donné à quelque personnage arrangé aux goûts de la masse et n'offrant aucune ressemblance avec celui qui porta vivant ce nom »

Certes, le propos ne manque pas de vérité, et c'est le lot de tous les grands artistes, morts ou vivants, de voir leur «message» passablement estropié par un public qui, comme le dit également Pirenne, regarde plutôt qu'il ne voit. Est-il besoin de rappeler ici le spectacle qu'offre la foule en quelque grand musée? Elle déchiffre plus ou moins l'anecdote qui sert de point de départ à l'artiste, sans jamais - ou presque - aller au-delà. L'image triomphe du contenu, l'apparence de l'essence.

Sans se faire illusion sur ce qu'eût pensé le peintre verviétois récemment décédé (le 24 novembre 1968) d'une étude assurément sommaire, je crois toutefois utile d'apporter ma faible contribution à la connaissance d'un artiste qui ne se voulut qu'artisan, mais dont l'œuvre, à la fois si peu et si actuelle, m'apparaît particulièrement significative de notre temps et de notre sensibilité, Wallonne entre autres.

Né à Verviers, le 19 avril 1872, Maurice Pirenne -- qu'il faut considérer comme un autodidacte -- commença à dessiner et à peindre alors qu'il n'avait que quatorze ans. En 1889, il réalisait **Les brochets**, tableau qui nous prouve que Pirenne, dès cet instant, savait composer non sans habileté une nature morte, dessiner avec une rigueur assez étonnante pour son âge, et peindre des détails sans pour autant sacrifier l'ensemble.

Sa rhétorique terminée, Pirenne embrasse la carrière de peintre professionnel. En 1892, il peint **Bourrasque de neige**, œuvre prestement enlevée où il nous montre qu'il pouvait dès lors non seulement rendre l'apparence des choses, mais conférer au paysage une puissance expressive, en une forme synthétique et large. Dans le même esprit, il donne l'année suivante (1893) **Chemin dans la Fagne**, peinture tourmentée et essentielle qui préfigure, avec la précédente, l'œuvre de Richard Heintz.

Puis c'est la période des voyages d'études, de 1893 à 1898. «Chaque hiver, pendant ce qu'on appelle l'année académique, d'octobre à juin, il part séjourner, pendant deux ans à Gand puis pendant trois ans à Paris, enfin un an à Bruxelles », nous dit Oscar Lejeune, en préface à une exposition verviétoise de la Société des Beaux-Arts, en 1936. « Adolescent, il s'est fait seul ; jeune homme, il ne peut revenir en arrière et se plier à un enseignement. Ainsi à Gand s'inscrit-il un jour, par raison raisonnée, à l'Académie (Il s'agit, en fait, selon des souvenirs oraux de Pirenne des cours du soir du Cercle artistique); le lendemain, il s'y présente ; le troisième jour il n'y reparait plus. Peu de peintres contemporains ont moins volé que Maurice Pirenne leur réputation de self made men. De cette aventure académique un souvenir joyeux : une splendide planche à dessin, énorme, achetée pour ce jour solennel... hélas un jour de pluie. La planche copieusement trempée, gondola et n'eut pas vie plus longue que l'académisme de son maître ». C'est à Gand qu'il peignit quelques toiles curieuses, qui demeureront isolées dans sa production. Citons notamment **Les haleurs** (1893) qui, par la synthétisation extrême des formes des personnages dans le sens de l'effort, et l'emploi d'une matière riche et grumeleuse, sont une étrange prémonition de l'art de Fritz Van den Berghe, dans la ville même où le grand peintre flamand vit le jour.

A Paris, Maurice Pirenne fit de brèves apparitions dans les ateliers de Roll, de Carrière et de Bonnat (en fait, il le vit «deux fois de près»), pour essayer enfin, mais sans succès, le règlement s'y opposant, de passer dans celui de Gustave Moreau, qui l'attirait. A Paris encore, il rencontrera Proust, et se liera d'amitié avec le peintre autrichien Schlesinger, qui lui fera connaître son parent, Hugo von Hoffmannsthal.

Mais là n'est pas l'important, Maurice Pirenne préférant à l'enseignement académique de ces professeurs la leçon des grands maîtres exposés au Louvre, et celle de quelques peintres contemporains de très grande valeur. Il devient l'assidu de la galerie Durand-Ruel... C'est ainsi que l'on retrouve, dans les œuvres qu'il peint à Paris, les influences salutaires de Cézanne, de Degas et de Toulouse-Lautrec.

Celle du Maître d'Aix, qui lui apprit à structurer un visage, à lui donner un poids expressif (Portrait d'homme âgé). De Degas (qu'il refusa de rencontrer), mais qui lui enseigna la vérité du geste, et une mise en page originale (**Soir au balcon**). De Toulouse-Lautrec enfin, qui l'amena à dessiner des nus d'académie aux allures de femmes de maisons closes, et à rendre en quelques traits rapides, fermes et larges, l'attitude expressive d'un personnage (**Les tristes**).

Nous savons encore moins de son séjour à Bruxelles; il y peignit sans doute cette œuvre étrange qu'est le **Carnaval de Bruxelles**, où les gens semblent couchés, tels des ombres portées et fiévreuses, sur le sol de la Grand-Place. Il est mêlé au mouvement de la Libre Esthétique, jusqu'à ce qu'un incident, en décembre 1905, au Cercle artistique de Bruxelles, l'amène à ne plus exposer désormais qu'à quelques triennales ou quadriennales, et à la Société des Beaux-Arts de sa ville natale. Chaque année, Pirenne y revenait passer les vacances, dessinant par exemple ces **Balançoires derrière l'Hôtel de ville** (1894) d'un trait sûr et direct. Au même moment, il peint aussi des intérieurs grumeleux (**L'atelier ensoleillé**), frustes mais très expressifs et comme déjà chargés du poids des années (**La chambre**, **Les portraits de famille**, **Le salon**), et des intérieurs de ville, dans lesquels Pirenne isole un élément pour nous en faire pénétrer l'âme (**Nuit**, **La maison d'en face**, **Les volets clos**).

On le voit, les peintures et les dessins de jeunesse de Maurice Pirenne sont fort diversifiés, par la thématique comme par le traitement. Si certaines de ces œuvres peuvent sembler assez directement influencées par les plus grands peintres français contemporains, naguère encore si contestés, de nombreuses autres au contraire le montrent déjà soucieux d'exprimer l'âme des choses au-delà de leurs apparences. En quoi il s'affirme profondément éloigné des impressionnistes que commence seulement à connaître le grand public. Ces œuvres prouvent également le désir de Pirenne de faire puissant, par exemple en traitant les nus, et les portraits plus particulièrement, par de larges plans révélateurs de la structure expressive plutôt qu'anatomique du modèle. En outre, la densité de sa pâte, et l'emploi fréquent d'une touche lyrique chargée de rendre le mouvement (des nuages, des balançoires, des passants) attestent une force passionnelle peu commune. La plupart des intérieurs et des vues de ville le montrent cependant déjà préoccupé de restituer aussi le calme des objets et des êtres qui peuvent s'y rencontrer. Plus tard, Maurice Pirenne se «

spécialisera » dans ce dernier « genre », au point de ne peindre plus qu'un objet posé sur un coin de table.

De 1900 à 1950, année à partir de laquelle il ne peindra plus que sa chambre, Maurice Pirenne dessina et peignit, à l'huile ou au pastel, des œuvres nombreuses qui, de plus en plus, tendront à exprimer le silence des choses et des êtres. Des lors, bustes, masculins ou féminins, ses intérieurs plus ou moins vastes, et ses coins - animés ou non - de Verviers vont-ils baigner dans un climat surréel.

C'est ainsi que ses portraits - ceux de ses intimes surtout et les siens - semblent ne pouvoir se détourner d'un point déterminé qu'ils fixent comme pour l'éternité. Mais, plus que quelque objet extérieur, c'est en eux-mêmes qu'ils regardent, préoccupés avant tout d'une vie intérieure que les événements du dehors n'ont pour raison que de mieux situer. Quant aux paysages, ils se font, sous sa main, immuables, enserrés qu'ils sont dans une forme rigide, bien que sensible, qui tend à les définir davantage en tant que concept que comme réalité mouvante. Nous ne devons donc pas nous étonner si Magritte s'est montré sensible à quelques-uns d'entre eux (**Les deux hêtres ; L'arrêt du tram**), ni que l'on puisse songer à Balthus devant **La Carrière des Surdents**, œuvre tout ensemble chaotique et strictement construite, agitée - on travaille dans la carrière -- et silencieuse, baignée d'une lumière à la fois douce et irréelle. Dans d'autres œuvres, un élément aussi fugace qu'une flaque d'eau devient immuable ainsi qu'un bloc de pierre, mais reçoit également mission de donner au monde extérieur - par reflet - une autre dimension, tout aussi éternelle que la dimension réelle (**Les flaques**, 1932). Si la flaque d'eau est la résultante d'un phénomène naturel, le linge mis à sécher (**Soir à la chemise**, 1937) d'une activité humaine. Pour cette raison, il intéresse Pirenne qui, dans la plupart de ses tableaux, s'efforce de rendre non seulement l'objet, mais son contact avec l'homme, son usure certes par ce contact, mais surtout son intensité d'être. Parallèlement, Pirenne s'attachera, surtout dans **Banlieue** (1948), à la maison en chantier que construisent des hommes, pour abriter, mais aussi pour offrir un cadre à la vie intérieure d'une famille d'individus. Ce faisant, la maison possède, par le travail qu'elle a déjà exigé, par son inachèvement même - le toit, les fenêtres et la porte qui manquent s'ouvrent à la fois sur l'extérieur et sur l'intérieur sombre - et par le potentiel d'intériorité qu'elle est destinée à recéler, un poids de vie et de silence qui la transplante dans une dimension autre. A l'instar de cette œuvre, **La grande cheminée** (1947) qui traverse le ciel pour jeter sa fumée est aussi une construction de l'homme en vue du travail de l'homme. Elle est encore le signe d'une région industrielle, qui a trouvé en elle ses moyens de subsistance et de prestige. De plus, sa densité, sa solitude lui confèrent valeur d'archétype. Comme dans **Banlieue**, il s'agit moins ici d'une vue de ville, que d'un élément de paysage urbain qu'il s'agit de mettre en rapport direct avec les objets : pots, fruits, pipes... que Pirenne peignit isolés, tout en continuant de réaliser pourtant des intérieurs plus vastes débouchant parfois sur la nature, s'ouvrant à elle, la faisant participer de son silence.

De tels sujets vont retenir exclusivement Pirenne à partir de 1950. Mais, dès ses débuts (qui remontent à vrai dire à la fin du 19^e siècle), le peintre verviétois s'était révélé désireux de figurer la tranquillité des choses, en les enfermant dans un contour qui, sans être exagérément rigide, interdit toute forme de participation, les cerné et les isole. Toutefois, une commune ambiance les fait bien d'un même monde, dont l'unité réside en la vision personnelle de l'artiste. Au fur et à mesure que Pirenne prendra mieux conscience de son moi profond, par une sollicitation de plus en plus aiguë du motif, il éliminera naturellement ce qui peut encombrer, il isolera les objets qui acquerront ainsi tout leur poids de silence ou, si l'on veut, de sérénité, de lucidité acceptée.

Durant la période qui nous occupe présentement et qui, rappelons-le, couvre la première moitié du 20^e siècle, Pirenne s'attardera également à fixer les coins animés de sa ville. Ce seront tour à tour **L'Armistice à Verviers** (1918), **Les « hamais »** (1923), **Terrain vague au-dessus de la ville** (1929), **Le carrousel** (1932), **L'arrêt du tram** (1949), etc... Dans toutes ces œuvres, d'un climat si particulier, les personnages - enfants en traîneau ou sur les chevaux de bois, passants attendant sous la pluie, discutant ou vaquant à leurs occupations - nous apparaissent isolés du monde extérieur par ce trait large, volontairement sommaire, et qui vise plus à définir l'être que l'individu. Frustes, mais comme intériorisés par une matière dense et contenue, ces personnages saisis non sans tendresse participent d'un climat qui, à l'instar de la **Carrière des Surdents**, évoque celui de Balthus, sans pourtant l'érotisme latent caractéristique du maître français. Peintures véritablement envoûtantes et qui, comme tout l'œuvre de Pirenne, ne se pénètrent que lentement.

Devenu conservateur du Musée Renier (1912-1948), et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts - où il enseigna notamment à Counhaye - Pirenne écrivit divers ouvrages et articles, sur les **constructions verviétoises** - sur les anciens peintres verviétois, et sur Georges Le Brun, mort pendant la première guerre mondiale et qui forma avec Derchain, Delcour et Pirenne un groupe proche, par l'esprit sinon par la forme, d'Auguste Donnay. Ce dernier patronna d'ailleurs deux de leurs expositions à Bruxelles, en 1911 et 1912.

Moins connue, bien que publiée partiellement par « temps mêlés » (numéro 12, 1954), la Poubelle reste un document essentiel pour la compréhension de la pensée et de l'œuvre du peintre. Griffonnée sur des bouts de papier, tout au long d'une vie, elle témoigne on ne peut mieux de l'adéquation de sa peinture à sa méditation.

L'étude des œuvres, des débuts à 1950, nous a prouvé que la « banalité » des sujets était plus que largement compensée par sa vision propre de la nature. De fait, le projet essentiel du maître verviétois est d'arriver, par le travail et la réflexion, à voir cette nature au point de faire corps avec elle. Cette position, humble et orgueilleuse, exige du

peintre qu'il fasse fi de sa personnalité : l'œuvre approchant d'autant plus la perfection qu'elle sera plus impersonnelle. A ce propos, Pirenne écrivit très jeune que la personnalité doit être au plus vite enfermée dans un coffre-fort, d'où il ne faut l'extraire sous aucun prétexte. Inutile de préciser que semblable position le plaçait en conflit avec ceux qui font de l'art avec un grand A, et qu'il leur préféra toujours (les) Van Eyck, Vermeer et Chardin, « si émouvants, si purs », pour n'avoir cherché qu'à faire « un ouvrage parfait ». Pirenne insiste d'autre part sur le degré de perfection d'une œuvre, allant jusqu'à dire, non sans raison, que « l'œuvre d'art est plus ou moins morale, selon qu'elle approche plus ou moins de la perfection ».

Mais revenons au départ de la réflexion de Maurice Pirenne: il considère qu'il faut laisser la nature entrer en soi au point d'être absorbé par elle, afin d'acquérir une vision du monde dont l'infini soit le seul étalon. Dès lors toutes choses, de la plus infime à la plus grande, revêtent même mesure et même importance. Et Pirenne de citer un ancien peintre chinois qui, en contemplation devant une pomme de terre, énonçait : « Rien de plus beau que cette pomme de terre; tout est aussi beau, mais de plus beau il n'y a rien ». C'est que la chose apparemment la plus banale est immédiatement transcendée - pour qui sait la voir - par l'infini qu'elle recèle. Dans cette perspective, le « problème » du peintre n'est donc pas d'« inventer » la nature ou de n'en rendre que le reflet, mais bien de mettre chaque fois tout l'univers dans l'objet représenté. Nul doute que, pour arriver à pareil résultat, il fallut à Pirenne un courage certain. Il s'appliqua en effet à mieux voir les choses, dessinant sans relâche chaque objet dans ses moindres détails, comme en témoignent les nombreux carnets de croquis conservés. De l'analyse, il passa ensuite à une synthétisation de plus en plus poussée, synthétisation qui a pour but moins de supprimer le détail que de le soumettre à l'ensemble, et d'arriver de la sorte à une conception de plus en plus infinie de l'objet. On peut affirmer, avec André Blavier, que Maurice Pirenne « est passé maître en cette dialectique oculaire », qui consiste à aller de l'analyse à la synthèse sans sacrifier aucun élément de l'analyse. Alchimie difficile et périlleuse, dans laquelle Pirenne parvint, en se confondant avec l'objet en ses moindres détails, à retrouver en cet objet l'essence de l'univers.

Une telle conception de l'art situe forcément Pirenne en marge de la plupart des courants contemporains qui, selon lui, se bornent à l'apparence des choses, ou tendent à exprimer une vision trop subjective, voire arbitraire, du monde. Il faut cependant remarquer que Maurice Pirenne a du moins en commun avec les « nabis » - dont il est le strict contemporain -- de « penser » la nature plutôt que de la « reproduire ». Toutefois, et le paradoxe n'est qu'apparent, c'est peut-être des abstraits zen que Pirenne est le plus proche - qu'il me pardonne un rapprochement qu'il n'eût sans doute pas apprécié - en ce sens que les meilleurs d'entre eux (et le peintre liégeois Armand Silvestre est de ceux-là) réussirent parfois à nous proposer, en une vision à vrai dire plus lyrique que classique, le monde entier, l'infini, dans quelques touches de couleurs. Il faut pourtant insister sur cette différence de vision: Maurice Pirenne se voulait **classique**, au point de considérer l'art baroque comme une forme, d'ailleurs appréciable, de gesticulation.

De fait, sa peinture est moins en participation avec le monde par le geste qui libère et implique l'autre, que par la mise en place, dans une dimension autre, de l'objet à la fois enclos sur lui-même et sur le monde (l'infini) qu'il contient. Dès lors, le motif sera peint clans sa solitude et sa tranquillité, refermé sur la vie intérieure d'un peintre - d'un homme - qui dompte sa passion pour nous proposer une vision sereine : la sérénité, qui suppose une grande force d'âme, étant pour Pirenne le seul vrai bien. Comme le dit encore André Blavier : « sérénité n'est pas placidité par impuissance ou par indifférence, c'est conquête volontaire sur le mouvant et l'émouvant ». Rien d'académique donc en cet art classique qui s'inscrit dans la grande tradition des peintres que Pirenne appréciait le plus et que nous avons déjà cités: (les) Van Eyck, Vermeer et Chardin.

La conception que Pirenne se fait de la création artistique postule, évidemment, une véritable philosophie, ou mieux, une forme de sagesse qui ne s'obtient qu'avec l'âge. Pirenne a d'ailleurs écrit : « L'enfant joue, le jeune homme s'agite, l'homme mûr agit. Le vieillard se retire à l'écart, les regarde, et sourit ». Mais pour en arriver là au crépuscule de l'existence, il faut avoir possédé, auparavant, ces qualités si rares, si difficiles et si essentielles que sont le goût de la liberté, et la faculté de douter qu'elle implique. Et si « rien n'est fatigant comme la liberté », il faut cependant la vivre jusqu'à « douter de tout, même de l'impossibilité des miracles ». Le résultat de semblable attitude ? Progresser, s'élargir, c'est-à-dire ... approfondir le mystère et « alimenter son doute ». Si cette philosophie conduisit Maurice Pirenne aux œuvres capitales dont il nous reste à parler, elle l'amena aussi à une méfiance telle, à l'égard du succès, qu'elle risque de faire perdre à l'homme une part de sa liberté, et de « diminuer la spiritualité de qui l'obtient ». C'est dire qu'il fallut toute la ferveur d'André Blavier pour qu'une exposition des dernières productions de Maurice Pirenne permette à un plus large public de faire connaissance avec une œuvre dont le degré de spiritualité réel fut d'ailleurs rarement perçu par des visiteurs pressés.

Les pastels et peintures à l'huile présentés à Liège en mai 1967 constituent une grande part du travail de Maurice Pirenne de 1950 environ à 1967. Il s'agit d'œuvres de petit format, qui ont pour thème unique la nature morte, « genre » qui implique, selon l'artiste, un « renoncement à tout ce qui dans l'art de peindre n'est pas purement de la peinture ». C'est ainsi qu'après avoir peint à l'extérieur (paysages, scènes - animées ou non -- de la ville), le peintre verviétois s'est reclus en sa maison, puis dans sa chambre, pour nous communiquer, à travers l'objet le plus banal, sa pleine vision du monde.

Au début (de 1950 à 1960 environ), l'objet point de départ (bouteille, miroir, pierre, boîte d'allumettes, robinet, fruit...) est livré dans sa solitude mais aussi dans son essence, et comme dit André Blavier, dans son immédiateté. En effet, « aucun système, aucune rouerie. Pirenne n'a jamais répété ou élargi une trouvaille née du hasard ou de la réflexion. Sa vision personnelle suffisait à -enserrer et cerner l'apparence, jusqu'à ce qu'elle crachât l'être, sans le secours de quelque expérience (ou expédient ?) extra-picturale. Dans un monde qui nous échappe par tant de pratiques mystiques, Pirenne suscite à l'être ceux des objets les plus dénués d'existence. Et au terme d'une carrière qui n'eut jamais plus modeste ambition, sur la toile qu'on oublie, ses deux bouteilles et leurs univers nu nous rappellent au monde. Il y a là autre chose, et un peu plus, que de l'art. La toile de Pirenne est la Définition de la Bouteille »... De même sera-t-elle, en fonction du sujet, la définition du pot, du robinet ou de la cruche, de la poire ou du citron.

Du point de vue technique, le métier est évidemment différent selon qu'il s'agit d'une huile ou d'un pastel. Dans le premier cas, la densité de la matière nous montre – oh ! combien - que le classicisme, la sérénité de Pirenne sont bien le fruit d'une lutte qui a pour rôle de contenir une passion par ailleurs débordante.

Dans ses fonds (où dominant souvent une tonalité vert-jaunâtre, des nuances dues à des écarts de densité picturale ou à l'emploi de frottis de valeurs ou de couleurs différentes), se joue un combat qui, s'il se résorbe au niveau de la forme, n'en est que plus dramatique et plus présent. Et cette « lutte avec l'Ange » prend sa plus grande acuité dans l'objet même, prétexte à peindre immédiatement déchiffrable et laissant le champ libre au seul combat plastique qui trouve enfin, comme dans les fonds -- mais de l'intérieur vers l'extérieur cette fois - sa solution dans le dessin qui l'enserme. Solution d'ailleurs éphémère où les mondes extérieur et intérieur cristallisent la forme pour un instant: le temps de donner sens à l'objet, et sa mesure d'infini. Un fragment de seconde plus tard, le doute accomplit son œuvre et l'édifice s'écroule ; mais, la passion aidant, le combat reprend, jusqu'à ce que la forme retrouve, dans une nouvelle création, son degré ultime et tout aussi éphémère de réalité. Ainsi Pirenne peindra-t-il des œuvres remarquables, parmi lesquelles **Bouteilles au miroir** (1952), **Le pot de terre** (1954), **Bouteilles au couteau** et **Le pot noir**.

Les pastels - la technique l'implique - sont assez distants des huiles par l'épaisseur de la matière. Toutefois, la densité des objets, obtenue par de petits traits de couleurs pures sur ton de base nuancé et plus froid, demeure la même. Au lieu d'être rendue par des superpositions de matières, elle l'est par l'espace que créent entre eux les traits de pastel sur le fond. En fait, ce qui différencie cette série importante d'œuvres, c'est l'emploi fréquent de couleurs pures, jaunes, roses et oranges, dont la mise en place enveloppante confère une chaleur humaine et une tendresse évidente aux objets les plus usuels. Il en est ainsi dans **L'évier et le robinet** (1953) ou dans **Le robinet et la cruche** (1959), œuvres splendides dont la lumière intérieure est, en définitive, le sujet primordial.

Et nous arrivons aux pastels que Pirenne réalisa entre 1960 et 1967. Œuvres absolument exceptionnelles, où l'objet quotidien -qui toujours sert de point de départ - perd sa forme extérieure pour devenir le signe même de l'objet. Le passage règne alors en maître, l'objet se confondant avec le fond dans la presque totalité de son contour, pour se mettre à vivre, intensément, dans la tache de lumière souvent phosphorescente qui le définit, en le résumant, dans son essence. C'est ainsi que la lumière intérieure qui semblait créer l'objet dans les pastels antérieurs se condense en un seul point, d'une intensité d'autant plus grande qu'elle est plus réduite en surface. Le passage entre le motif et le peintre qui le voit d'une part, entre le motif vu par le peintre et le monde extérieur d'autre part, s'accomplit en se perdant dans l'infini -- «seule réalité» -- condensé dans le signe.

Le cycle est bouclé, Maurice Pirenne ayant réussi, à force de travail, de solitude et de concentration, à restituer la seule chose qui lui importait - et peut-être la seule importante: le passage du matériel au spirituel.

Durant les derniers mois de sa vie, Pirenne continua à peindre chaque jour, et jusqu'à l'avant-dernier, qui l'immobilisa sous le masque à oxygène. Il réclamait alors sa pipe... Mais sa vue était depuis longtemps atteinte (double cataracte avec décollement de la rétine), et il ne voyait plus guère ni le motif, ni sa palette. Il devait en résulter quelques œuvres de petit format, où l'objet perd de sa cohésion et devient plus coloré, sans pour autant trouver toujours sa raison d'être en un contenu expressif.

Emouvantes en leur inachèvement, sorte de peintures «par cœur» où le doigt, nous dit Blavier, souvent étalait la couleur faute pour l'artiste de distinguer le poil du pinceau, elles ne doivent pas faire perdre de vue que l'œuvre conscient de Pirenne s'inscrit à l'extrême pointe d'une lignée d'artistes Wallons qui tentèrent ou tentent encore, avec plus ou moins de bonheur, et par des voies apparemment multiples, de participer au monde spirituel. Mieux, de se confondre avec lui.

Paul Renotte et le problème de l'intégration des Arts plastiques dans l'Architecture dans Annale du Congrès de Liège, 1968, t. 1, Liège, 1969, pp 347-352.

La Peinture française au Musée des Beaux-Arts de Liège, dans La Vie Liégeoise, t. 2, novembre 1969, pp. 3-14.

**LA PEINTURE ET LES PEINTRES À LIÈGE DE 1795 À 1870. MANUSCRIT (THÈSE DE DOCTORAT)
1970.**

Compte rendu d'une exposition à la galerie Dany Colette in Amalgame n°6. Liège, février 1970

Plusieurs élèves de Saint-Luc ont exposé leurs œuvres aux Métiers d'Art et à la Galerie Dany Collette. S'il est difficile de se prononcer sur la plupart des exposants encore inféodés à tel ou tel mouvement artistique de la première moitié du XX^e siècle, il en va tout autrement du sculpteur de genre Roland Breucker. Les œuvres actuelles du jeune verviétois relatent avec humour les déboires des cosmonautes trompés par leur machine. Par l'adéquation parfaite du métier à l'expression, Breucker réalise dès à présent des sculptures de grande valeur. Ses pastels, par contre, sont fades, impersonnels et, tout compte fait, ennuyeux.

Maurice Pirenne à la galerie Yellow in Amalgame n°6. Liège, février 1970.

Pour nous, Maurice Pirenne (1872-1968) est un des plus grands artistes de sa génération. Quelques-unes de ses œuvres réalisées sur le thème de la fenêtre ont été exposées chez Yellow (rue Roture, en Outremeuse). On remarquera particulièrement quelques pastels exécutés à la fin de sa vie. Les objets représentés sont transfigurés par une lumière intérieure qui les fait participer à l'Être.

Pierre Caille in Amalgame n°6. Liège, février 1970.

L'artiste tournaisien Pierre Caille a exposé pour la première fois à Liège (Knoll international, 51, boulevard d'Avroy). Les sculptures en bois et les céramiques de Pierre Caille nous font penser à des dieux primitifs qui ne se prendraient plus au sérieux. Les gravures et les dessins sont pleins d'humour et témoignent d'une grande imagination.

Jacques Charlier à l'Apiaw. Zone absolue in Amalgame n° 6, Liège, mars 1970, p. 6.

"Dans un certain sens, l'exposition de Jacques Charlier est la plus importante de ce mois de février. Il s'agit, en effet, de la première manifestation d'art « conceptuel » à Liège. Il eût été intéressant de donner un aperçu de cette nouvelle école avant de parler de la proposition de « Zone absolue » présentée à l'Apiaw par le jeune artiste liégeois. Le nombre limité de lignes réservées à la critique par la rédaction ne nous le permet pas.

Jacques Charlier a toujours adhéré au dernier mouvement dès qu'il se manifestait. Certains le lui ont reproché. Toujours, cependant, Charlier a su le plier à sa personnalité. Au point que toute son œuvre relève d'un même esprit et d'un même malaise. Toutefois ce qui différencie cette exposition des précédentes c'est, outre la formulation neuve et, selon nous, efficace, la volonté de proposer une « solution » à l'aliénation du monde dans lequel nous tentons de vivre. Les cours d'eau seront recouverts - pourquoi ? - les villes seront remblayées, une couche de béton aplanira le tout et permettra l'établissement d'une zone verte, fleurie, giboyeuse et « non edificandi ». Jacques Charlier propose ainsi un retour au paradis perdu. On regrette que cette proposition soit plus romantique que réaliste et que, ce faisant, Jacques Charlier évite en rêvant les vrais problèmes d'un monde qui se cherche."

Paul Franck, Temps Mêlés, n° 109, Verviers, 1971. (18 x 18, non paginé, br. 14 repro. n-b.)

« Un triste bougre se rendait à pied au calvaire de son supplice. Partir. Toujours partir. D'énormes échancrures accusaient sa silhouette dans le vent qui l'emportait à travers tout. Un fruit brûlant s'écrasait sur son cœur de chair, un fruit pareil à cette chandelle que l'on veut souffler et qui ne peut s'éteindre, parce que la fuite du jour est la toute prête à l'envenimer». Cet « autoportrait », qu'il pourrait retracer aujourd'hui, Paul Franck l'inséra dans la relation d'un voyage en Suisse en 1947 (Archives de l'art contemporain en Wallonie de Liège, Voyages et conversations Berne-Lucerne-Zurich-Bâle, 28.02.47, p. 10). Trente ans plus tôt, le 4 juillet 1918, il naissait à Gryon, dans le Vaud. Sa mère, de nationalité suisse, étant morte alors qu'il n'avait qu'un an, il rentra à Liège avec son père, Liégeois d'origine, fin 1919. Enfant difficile et particulièrement insoumis, Paul Franck fut placé en pension de 1930 à 1940 - dans des

établissements catholiques : au collège Saint-Louis à Namur, où il ne resta qu'un an (1930-1931), chez les Frères à Malonne d'où il s'enfuit deux fois (1931-1933), et enfin à l'école Saint-Luc de Tournai d'où il fut exclu en 1940. Dans cet établissement, il poursuivit sa formation de pianiste (commencée dès sa sixième année avec sa tante Yvonne Franck), et de violoniste (dont les débuts remontaient à 1931). Paul Franck n'abandonnera la musique qu'en 1943 ; il apprendra à dessiner, à peindre et à sculpter dès son entrée à l'école Saint-Luc en 1934. Il garde un souvenir ému de son professeur Speybrouck qui, pendant six ans, lui apprit non seulement les rudiments du métier mais l'initia à l'art contemporain, notamment à l'expressionnisme flamand et allemand et au surréalisme, mouvements qui le marqueront profondément. Dès 1937, il réalisa des peintures volontairement frustes et heurtées ainsi que des sculptures où il tenta de rendre le drame humain (et le sien propre) en utilisant une technique proche de celle de Constantin Meunier (L'AVEUGLE (1938), LE COUP DE GRISOU (1939)...).

Mis à la porte de l'école Saint-Luc de Tournai en 1940, Paul Franck passa la deuxième guerre mondiale dans les grandes villes de Belgique. Après avoir peint des paysages et des compositions dans un atelier situé dans la maison de sa tante à Herstal (banlieue liégeoise), Franck s'inscrivit en septembre 1941 à l'école Saint-Luc de Liège. Il y remporta le Grand Prix de peinture en juillet 1942 avec une PIETA. Cette œuvre, rendue pathétique par l'allongement des formes et par la pauvreté de la matière, -manque encore d'originalité.

Fin 1942, début 1943, Franck suivit des cours à l'Institut supérieur d'Anvers. Il entra en contact avec Gustave Van de Woestyne qu'il revit dans sa maison d'Uccle durant toute l'année 1943. Nul doute que Franck ait été vivement impressionné par ce peintre de la première école de Laethem-Saint-Martin. Depuis longtemps cependant, il ne faisait plus rien de valable. Le CHRIST AUX TORTURES, peint en 1943, montre l'apport du peintre flamand (Pl. 1). Dans cette œuvre dramatique, où Franck s'identifie au Christ, sont employés les -moyens plastiques aptes à rendre au mieux le climat souhaité. La composition est heurtée, le dessin schématique est aride et la matière comme desséchée. On remarquera l'importance accordée à l'œil. Chose curieuse, cette obsession de l'œil, que l'on décèle clans tout l'œuvre figuratif de Franck, se trouve chez Van de Woestyne. Paul Haesaerts écrit (P. Haesaerts, Laethem-Saint-Martin, le village élu de l'art flamand, Bruxelles, 1966, p. 167) « cet œuvre est constellé d'yeux ». Certains, et ceux-là nous font penser, tant par leur forme que par leur expression, à ceux que peint Franck, « s'écarquillent, se font immenses et se remplissent de terreur. De tels yeux - mais distendus et injectés de sang - trouent le visage de certains CHRIST EN CROIX. Ce sont alors deux phares qui, sans pitié, braquent vers nous leur lumière aveuglante et froide. Et que disent-ils dans leur paroxysme ? Une sorte d'épouvante devant la perception de la réalité, l'inutilité non seulement du sacrifice consenti mais encore du désespoir devant la prénotion de cette inutilité. Et aussi l'effroi du vide, l'approche de la folie, comme si ouvrir les yeux tout grands et regarder les choses en face était intolérable »

Franck avait fait la navette entre Bruxelles et Liège en 1943. En 1944, il se fixa clans la cité mosane. Il y rencontra (dès 1943) Edgard Scaufaire qui, selon Franck, lui donna des « conseils chaleureux » et fit preuve de beaucoup de compréhension ès l'égard de ses peintures expressionnistes. Celles-ci furent exposées à la galerie Le Sagittaire à Mons en 1945. Le critique Evrard Denies du JOURNAL DE MONS devait noter; Franck «rend le sombre caractère de notre époque d'incertitude, de misère et de deuil, ou synthétise d'une manière saisissante certains problèmes moraux ou se charge de nous révéler par le contenu tout un monde d'idées ».

Nous connaissons de cette époque un intéressant carnet de croquis exécutés à Herstal en 1945 (Archives de l'art contemporain en Wallonie de Liège). On y trouve des «paysages schématisés, des dessins de fétiches, un autoportrait serré, tendu, d'attaque et sans espoir, et diverses compositions dans lesquelles l'imagination tient plus de place que dans celles des expressionnistes Flamands. Des formes «abstraites », mais profondément senties, restructurent complètement le visage ou le personnage.

En 1944, Franck avait été «frappé », selon sa propre expression, par les travaux de Ernst, de Tanguy, de Dali et surtout de Klee. Au même moment, il découvrait, outre Kafka, Céline et Bloy, Lautréamont et Breton. Mais ce n'est «qu'à partir de 1946, l'année où il fit son service militaire à Tervuren, que Franck peignit des œuvres surréalistes. Plus précisément, ses toiles relèvent d'un surréalisme organique proche de celui de Frits Van den Berghe. Rien de mental en effet dans les œuvres de Franck que Magritte n'attira jamais. Tout au contraire, Franck peignit, en matière, des assemblages de membres et d'organes percés de trous (yeux, nombrils, sexes) dont la force de présence et le caractère envoûtant n'échapperont à personne. Ces œuvres sont le produit d'un artiste déchiré par le manque de charité et d'amour, qui tentait, et tente encore, de redécouvrir pour lui et pour tous « un monde nouveau sain, entièrement sain » (Voyages et conversations..., p. 6.) et spirituel. De là cette quête dramatique, « clans le subconscient» de la « perle » ; de là, bientôt, la création en 1951 puis en 1963, des groupes ORIGINE et ORIGINES II. Plus encore que les œuvres expressionnistes, DERNIERS VESTIGES (1946), TERRE CONFIN DU MONDE (1946), etc..., (Pl. 2 et 3) annoncent la production de Franck postérieure à 1962.

Fait intéressant à signaler, plusieurs critiques jugèrent avec à-propos la période surréaliste de Franck. Haurez écrivit (Critique d'une exposition des œuvres de Franck dans la galerie du Sagittaire à Mons en janvier 1948 (le Peuple)); Franck « est une sorte de « rôdeur de confins » qui s'en va, une lanterne au poing, à la découverte de l'inexprimé ou de l'inexprimable... son œuvre nous oblige à descendre au plus profond de nous-mêmes ». Plus tard, le critique Gadenne

(Critique d'une exposition des œuvres de Franck au Cercle artistique de Tournai en mars 1948 (Le Peuple)) signale que Franck exprime « cet invouable que nous avons tous pu ressentir sans oser le traduire ». Quant au journaliste de LA NATION BELGE, il constate que les œuvres exposées par Franck à Bruxelles « appartiennent plutôt à la forme larvaire. Entendez une sorte de germination monstrueuse d'où sourd un monde animal et végétal d'une morphologie arbitraire » (Les œuvres furent exposées aux Galeries Apollo à Bruxelles). Critiquant la même exposition, Stéphane Rey écrivit par contre (Le Phare, 27 mai 1948) : « Il faut aller voir ça en bande, avec des faux-nez, des mirlitons et des serpents. Carnaval pour carnaval ! ».

Le début de la période surréaliste de Franck correspond avec son adhésion en 1946 au groupe HAUTE-NUIT fondé à Mons par Louis Van de Spiegele. Ce groupe comprenait en outre Simon, Dhondt, Marlier, M. Holyman et Marcel-G. Lefrancq. Formé à la suite des dissidences qui divisèrent dans l'immédiat après-guerre l'école surréaliste hennuyère, HAUTE-NUIT exposa à Mons, à La Louvière et, une fois, à Liège, dans les locaux de l'APIAW (du 12 au 23 octobre 1947). Les membres de HAUTE-NUIT entretenirent d'excellentes relations avec le poète Achille Chavée qui -présenta souvent leurs expositions par une conférence sur le surréalisme, et -avec le groupe surréaliste de La Louvière (Hélène Jacquet, Pol Bury...). Les peintres montois et Franck rencontrèrent aussi Magritte à Bruxelles, au café de l'Horloge, en 1946 et en 1947. Il y était question, m'écrivit Franck, de « définir le surréalisme en tant que voie marxiste » et de savoir si, en fin de compte, « il fallait rester sur les positions de Breton ou se tourner vers le surréalisme expérimental ». Outre ces contacts avec les grands maîtres du surréalisme en Hainaut, le groupe HAUTE-NUIT entretenait des relations avec le groupe surréaliste RA de Prague ((Istler (A noter que Istler expose avec un groupe de jeunes peintres tchèques à l'APIAW du 21 au 29 novembre 1946)., Lorenc...)) (Franck est toujours en relation amicale avec ce groupe à l'heure présente) et avec Bucaille, qui fit reproduire HYPOTHESE de Franck dans la revue SURREALISME

REVOLUTIONNAIRE (Mars-avril 1948, p. 27). S'il se manifesta surtout par des expositions, le groupe HAUTE-NUIT se préoccupa aussi d'un urbanisme qui, à cette époque comme la nôtre, tendait à transformer les villes en taudis fonctionnels (A. Simon, M. Holyman, P. Franck, M.-G. Lefrancq, M.-A. Arnould, A. Chavée, L. Van de Spiegele et F. Moreau signèrent un manifeste contre un projet de nouvelle gare à Mons. Ils s'y insurgent contre les réactionnaires en art, contre l'art faussement nouveau (modernisme artificiel) et, en particulier, contre l'inhumanité de cette nouvelle gare, cette « boîte à conserve de fumée » qui « ne tient compte ni de la sensibilité, ni de l'œil, ni de la psychologie des gens qui vivront près de la nouvelle gare et des gens qui l'utiliseront. (Archives de L'art contemporain en Wallonie de Liège). Jugeant que le groupe HAUTE-NUIT se préoccupait trop de politique, Franck le quitta en 1949. Son départ - doit également être mis en relation avec une évolution sensible de son œuvre.

D'un naturel instable, Franck passa tour à tour les années 1946, 1947 et 1948 à Mons, à Bruxelles et à Liège. Dès 1949, il s'installa à Liège. La même année, il expose seul à Gand des œuvres moins organiques et plus abstraites. Cette évolution se confirme lors de sa participation au Salon Quadriennal de Liège (LES ELEMENTS CONTRAIRES, LE VASE DE SOISSONS) et de son exposition personnelle à la Guilde du Livre de Lausanne (1950). A ce moment, Franck cherche à transcrire directement les impulsions venues de son subconscient. Il participe ainsi à un mouvement important qui, après la deuxième guerre mondiale, s'appuie sur Masson. Mais, contrairement au peintre français et à son émule le plus connu Jackson Pollock, Franck tend à organiser sa toile, à donner à l'œuvre une forme cohérente (RYTHME INDIEN, 1950) (Pl. 4). Dans les peintures de cette époque, V. Moremans (Gazette de Liège, 5 janvier 1950) voit justement « une sorte d'écriture automatique et instinctive qui s'impose à la fois par la multiplicité du coloris et qui est comme la traduction inconsciente d'une rêverie intérieure qui se prolonge indéfiniment ». Et le critique liégeois d'ajouter « c'est par la courbe qui exprime à la fois la grâce, la vie et le mouvement - plutôt que par le trait sec et rigide dont il ne se sert qu'accidentellement, que M. Paul Franck nous dit cette rêverie qui tient du fantastique et de la magie ». Transcrire les données les plus subtiles de l'inconscient, c'est aussi bien, selon l'avis de Franck que reprend G. Peilleux, en revenir « à l'élémentaire; au-delà de la forme, à ce qui précède la forme. D'où, ... ce monde embryonnaire, microbiologique, ces inventions en forme de coupes histologiques ou géologiques, tout un plasma où revient avec insistance la hantise du mystère qui entoure la naissance de la vie » (Tribune de Lausanne, 12 janvier 1950).

Au moment où Franck résidait à Liège, la Société royale des Beaux-Arts et l'APIAW organisaient des expositions importantes qui mettaient les artistes liégeois au courant des derniers mouvements artistiques. Ainsi stimulés, les peintres locaux formèrent des groupes, tous aussi éphémères, qui eurent au moins le mérite de créer un climat artistique dans la ville. En 1950, Franck fit partie du groupe expérimental COBRA-REALITE avec Pol Bury, Georges Collignon, Maurice Léonard, Léopold Plomteux et Silvin Bronkart. Leur première exposition, qui eut lieu à l'APIAW en 1950 (Du 27 mai au 8 juin 1950), fut présentée par une brochure ornée d'une gravure de chaque artiste. Elle était préfacée par Léon Degand, défenseur acharné, dans les années d'après-guerre, de l'art abstrait. Dans la mesure où, suivant Christian Dotremont lui-même, « Cobra s'étend de l'art abstrait libre au surréalisme libre, de ce qui n'est pas muselière à ce qui n'est pas ouaté », (APIAW, Liège. Réalité internationale des artistes expérimentaux Cobra, s.l.n.d., p. 8) les artistes liégeois pouvaient se réclamer de COBRA. Mais comme l'écrivit Franz Hellens, « COBRA avoue pourtant un parti pris, celui du spontané, du brut, du populaire. Ce parti pris est sa vraie capitale, son point de

rassemblement» (F. HELLENS, Qu'est-ce Cobra? dans La Penne (Liège), Se année, n° 1, octobre 1951, p. 3.). Dans ce sens, plus restrictif mais correspondant mieux à la réalité, les artistes liégeois ne peuvent être intégrés au mouvement COBRA qui se manifesta Liège par une exposition internationale en 1951 (I^{le} exposition internationale d'art expérimental, Palais des Beaux-Arts de Liège, du 6 octobre au 6 novembre 1951. Le catalogue de l'exposition fut publié dans la Revue internationale de l'art expérimental, n° 10, automne 1951, p. 11-14). Du groupe expérimental liégeois COBRA-REALITE, seuls Bury et Collignon furent invités à participer à cette manifestation. Franck, qui ne faisait déjà plus partie du groupe lors de sa seconde exposition (Du 13 au 25 janvier 1951), critiqua sévèrement le Salon COBRA dans un article intitulé LE VIDE ET L'ART EXPERIMENTAL (Le Cocotier, Liège, 1951). Il écrit «Cobra n'est que le pâle reflet de la grande lignée dadaïste de 1923 ».

En réaction contre COBRA, Franck forma avec Antoine et René Plomteux le groupe REALITE 2 qui, devait dire S.L. Bourgaux, s'insurge contre l'art fabriqué et l'abstrait décoratif. Un peu plus tard, Franck affichait plus clairement ses positions en fondant le groupe ORIGINE composé de Léna Karji (Hélène Bury), Renér (René Plomteux) et Antoine Plomteux. Ce groupe exposa «pour la première fois l'APIAW du 2 au 14 juin 1951. Franck présentait des gravures et six peintures réalisées depuis sa rupture avec HAUTE-NUIT en 1949. Des objets naturels, prêtés par le professeur M. Florkín, figuraient à l'exposition. Par ce rapprochement entre les travaux graphiques ou peints et les objets naturels, Franck voulait prouver que les différentes textures, ligaments, géométries de leurs travaux exécutés à l'aide du subconscient se trouvaient aussi dans «les structures organiques de la minéralogie, vole la biologie et de la cristallographie ». Dès lors une transcription des données du subconscient devait lui permettre, non seulement de le mettre à jour, mais aussi de rendre compte des lignes de force mêmes des objets, de «recueillir la pulsation des choses 'à l'origine' » (L. Koenig, Présentation du groupe Origine pour sa première manifestation à l'APIAW (2-14 juin 1951) et de retrouver, en fin de compte, le « moment émouvant du monde où la matière arrive à la conscience et se connaît enfin » (L. Koenig, Présentation du groupe Origine pour sa seconde manifestation à l'APIAW, 31 mai - 12 juin 1952). La «descente aux enfers» que Franck tente à l'instar du Christ auquel, nous l'avons vu, il s'était déjà identifié (=LE CHRIST AUX TORTURES), est le seul moyen pour «libérer» l'homme ou, mieux, pour le rendre disponible. On soupçonne toutefois Franck de se complaire dans cette «grotte infiniment mystérieuse », dont, écrit-il, Freud « semble tenir les clés » (L'art en passe du devenir, dans Le Cocotier (Liège), 1950 ou 1951, p. 6). Son art le prouve, et ce texte: « N'est-il rien de plus fascinant que de s'aventurer dans les contrées ténébreuses, une lanterne au poing, visitant les recoins de l'inconcevable, avec la hantise de la trouvaille, grattant les organes humains à la recherche troublante de son essence, glissant entre les broussailles de l'histoire pour trouver des coquillages ou des perles d'une singulière beauté» (ibidem). D'ailleurs, seul compte pour Franck « le démon de la création » (S. ZWEIG, repris dans L'art et le réalisme socialiste) Seules sont intéressantes les œuvres des peintres qui, à l'instar de Tanguy, Miro, Masson et Ernst mettent à jour «les plus sanglantes images subconscientes » (La place vivante dans l'œuvre d'art, ibid.) ; celles des enfants (De l'esprit de candeur dans l'art, ibid.) chez qui «les forces antagonistes conscient-inconscient se présentent presque à l'état pur ; fraîches et naturelles, elles s'expriment dans les dessins à la fois lâchés et consciencieux, coloriés et mouvementés, -presque toujours remarquablement composés, débordant d'imagination graphique» (M. Jean. Histoire de la peinture surréaliste. Paris, 1958, p.40) et celles des naïfs (De l'esprit de candeur en art, op. cit.) dans la mesure où le naïf est celui qui, à l'âge d'homme, conserve intact le sentiment enfantin de la toute-puissance, la conviction que le désir et le réel ne font qu'un » (M. Jean, op cit.).

Par sa démarche depuis 1949, Franck suivait «le processus logique du surréalisme dans la non-figuration », ses bases étant celles «de l'automatisme, de l'intuition et de la suggestion ». Franck portait ainsi son intérêt « non pas sur la façon de faire du neuf pour le neuf, mais surtout sur ce que la richesse de la poésie subconsciente peut faire naître encore de nos jours dans le grand problème pictural » (P. Franck, présentation du groupe Origine à Radio-Liège en 1952). Sa démarche, Franck la retrouva avec plaisir chez des artistes suisses (Yersin, Dalvit), italiens (Bai, Dangelo-, Bartolletti, Wahren), tchèques (Istler) et argentins (Sur un nouvel espace plastique; Billet de voyage; Plaxtica, dans Le Cocotier (Liège), 1950 ou 1951). Nul -doute que Franck ait alors souhaité former un grand mouvement international qui se serait opposé aux «peintres abstraits décoratifs ». On lit dans un article consacré à l'art argentin contemporain : «Pour l'Argentin comme pour nous, les distances n'existent pas. Comme un seul homme, nous sommes tous liés par ce même cœur, par cette même chair, par ce même esprit de recherche. Qu'elles soient lumières ou nuits, ces journées ou ces nuits-là doivent être féériques et réconfortantes «pour l'humanité et l'art de demain » (Plastica, op. cit.).

Durant l'année scolaire 1941-1942, Franck avait réalisé ses premières gravures sous la conduite de Boverie, professeur à l'école Saint-Luc de Liège. En 1950 et en 1951, il suivit à nouveau des cours de gravure à l'Académie de Liège auprès de Georges Comhaire. Franck obtint en 1951 un premier Prix avec la plus grande distinction et la petite médaille du gouvernement. Quelques mois après l'obtention de ces lauriers, fin 1951, il épousait une Tournaisienne et s'installait à Woluwé-Saint-Lambert. C'est alors qu'il suivit les cours d'illustration de J. Minne à La Cambre. L'année suivante, en 1952, Franck quitta la Belgique :pour le canton de Vaud en Suisse. Il y restera jusqu'en 1956, avec un séjour à Paris durant le premier trimestre de 1954. Il y exposa ses dernières œuvres et apprit de Hayter les nouvelles techniques de la gravure, notamment son procédé de l'impression en couleurs.

Durant son séjour en Suisse, Franck exécuta des peintures: qui relèvent de «l'abstraction froide» (Pl. 5). Les formes sont rectilignes et les rapports de tons volontairement désaccordés. Si l'on en croit G. Peillex (Tribune de Lausanne, 12 février 195335), qui cite Franck, celui-ci veut toujours remonter à l'origine des choses, «les idées, les phénomènes, les sensations, les mille et une composantes d'une vie organique secrète et mystérieuse lui offrent des prétextes successifs à peindre et, du même coup, à résoudre, à sa façon, les questions qui se posent «à son esprit ». Etudiant l'œuvre du point de vue plastique, le critique ajoute «dans sa matière, sa forme, sa technique, la peinture de Franck a également sensiblement évolué. Dans un très bon sens car nous relevons dans son ensemble excellent -ales tableaux qui en tant que plastique pure sont de remarquables réussites, et se signalent autant par la beauté des harmonies colorées, l'équilibre des formes et le rythme du dessin, que par un soin du « rendu » et une beauté de matière qui sont loin de nous laisser indifférents ».

Nous connaissons peu de tableaux de cette période. Si, dans l'esprit de leur auteur, elles procèdent toujours d'une même finalité que les œuvres précédentes, elles nous paraissent cependant plus gratuites.

Ne pouvant plus vivre avec sa femme, Franck quitta la Suisse et s'installa à Paris le 2 février 1956. Il y vit encore dans un vieil atelier de Montparnasse destiné, comme tant d'autres, à la pioche. A peine arrivé à Paris, Franck «disloqua le géométrisme» et fit des œuvres tout en passages dans la gamme des ocres et des bruns (Pl. 6). Dans ces toiles, Franck accorde une grande importance aux touches qu'il pose et entremêle savamment ainsi qu'aux rapports des valeurs entre elles. Il s'agit de peintures tendres, sensuelles que ponctuent de-ci de-là une touche d'une tonalité plus forte.

Franck travailla dans ce sens jusqu'en 1962. Mais dès 1961, l'inquiétude, voire l'angoisse, le saisit à nouveau. Franck brûle une de ses toiles préalablement peinte, mais sans la trouser. L'année suivante, la touche devient plus lyrique et la matière plus lourde. A ces peintures correspondent de nombreux dessins non-figuratifs tournoyants, heurtés, agressifs qui relèvent plus de l'écriture automatique que les œuvres faites de 1949 à 1952 (Pl. 7). De ces dessins, exposés à la galerie Saint-Laurent en 1962, L.-L. Sosset écrira (Journal der Beaux-Arts, Bruxelles, 1962) Franck «nous donne à de curieux paysages imaginaires parcourus de trajectoires graphiques lancées dans un espace qui se définit selon les tensions, les heurts et les désintégrations des mouvements de l'écriture. Les effleurements fuyants des traits motivent ainsi, en pleine évidence, le choix du titre: « univers errants ».

Dans ces dessins et ces peintures tourmentées réapparaissent, fin 1962, début 1963, des êtres mal dégrossis, nouveaux, tout en nerfs mis à vif, percés «de trous semblables là des sexes de femmes, sans têtes ou surmontés de têtes d'oiseaux (Pl. 8 et 9). Ces «êtres » déchirés, fuyants et agressifs composent des scènes de guerre ou de crucifixion. Mais plutôt que d'événements extérieurs, il s'agit pour Franck de nous donner à voir, comme dans l'œuvre réalisé entre 1943 et 1952, une guerre intérieure d'où il ressort crucifié.

Bientôt, le dessin et la peinture ne suffisent plus à Franck. Il brûle les bords du subjectile qu'il perce parfois de plusieurs trous. Il transforme ainsi un certain nombre d'œuvres de la dernière période en corps lourds et embryonnaires. Die plus il se sert, dès 1963, d'objets usuels. Les tubes vernis qu'il perça en les brûlant ont l'impact magique des fétiches.

C'est également en 1963 que Franck forma, avec les élèves de son atelier de gravure, l'atelier « 19 », le groupe ORIGINE II. Outre qu'il reprenait le nom du groupe fondé à Liège en 1951, Franck réaffirmait, dans le nouveau manifeste, ses options antérieures. Il s'insurge contre le fait que la gravure se contente « de spécialistes et de répétiteurs patentés. Renouveau de la gravure, disent les uns. Renouveau du noir et blanc. Non. Renouveau de la suggestion vive, du geste et du climat. Renouveau dans l'obscurité tradition et le cruel présent. Le cerveau accorde à la main ce que le tréfond de l'être dicte à la matière grise. On stérilise beaucoup dans les centrales artistiques. Nous ne conditionnons que nos impératifs subconscients. C'est tout... Les érosions des continents nous les supposons, les gifles, les griffes, les échardes, les cancers nous les voyons parce qu'ils sont encore chauds dans notre corps. Nous les voyons parce que présents partout à la fois. Les larves, les insectes bourdonnent autour de nous. Il suffit d'ouvrir les yeux au péril archiréaliste balancé par le va et vient de la foule humaine. La lâcheté, la honte, la peur thermo-nucléaire. Nous avons pensé écarter les rideaux de l'être sur différentes expressions qui collent encore au cœur et à la mémoire ». Dans un texte de présentation du groupe, rédigé la même année, Serge Hutin (Serge hutin, Confrontations. Archives de l'art contemporain en Wallonie de Liège) situe clairement Franck et ses élèves par rapport au monde actuel lorsqu'il écrit : « Nous vivons la fin d'un cycle d'un monde et la terrible et difficile naissance d'un autre. Si les œuvres des graveurs du groupe sont tortueuses, rendent compte de tumultes et d'explosions, ce n'est -pas par résignation mais pour trouver une issue au tunnel dans lequel on se situe, il faut pénétrer résolument en lui. Ces gravures ne représentent pas seulement l'actuel mais nos grands espoirs ».

Non seulement par son œuvre mais aussi par ses écrits, Franck en revenait, consciemment, à l'idée directrice de son travail antérieur à son départ pour la Suisse. Quant à la mise en forme, elle devient, après 1962, plus personnelle et plus efficace. Dès lors, son œuvre se situe au niveau des plus significatives de notre temps. Témoin ces «Kalcinat» (Un de ces Kalcinat se trouve au Musée de l'Art wallon de Liège), plaques de plastique calcinées (d'où le nom), transformées en corps sans tête, craquelés et percés (pl. 10). Témoin ces œuvres que Franck livra dès 1966 en se servant d'objets usuels en plastique de couleurs et de formes différentes (Pl. 11 et 12). En les brûlant, les découpant et

les assemblant, Franck mit au jour des êtres déformés. Poitrail ouvert, reins saillants, intestins torturés, ils se présentent à nous englués dans un monde qui a perdu sa raison d'être.

Ils nous obligent à réfléchir, ils nous supplient de rechercher au fond de nous-mêmes la perle, le vrai sens de notre passage sur terre.

Tout en réalisant les œuvres dont nous venons de parler, Franck continua d'imprimer des gravures. Celles faites dès 1964 ont le même caractère magique que les toiles et que les plastiques transformés en corps ou en fragments de corps humains.

Il s'agit ici plus précisément «d'ex-votos» (sexes, oreilles, seins, pieds, mains) découpés dans des plaques de cuivre ou de zinc, gravés, passés à l'acide et imprimés. (Planche reproduite en frontispice). Ces gravures et celles qui suivront, dont la suite des «armures» peuvent être classées parmi les plus belles publiées après-guerre (Pl. 13).

En plus des dessins, des gravures et des plastiques, Franck fit, à partir de 1967, de petits et grands collages (Pl. 14). Il en avait déjà réalisé en 1961 mais avait alors rapidement abandonné cette technique. Elle lui permit, plus tard, de réaliser quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. On a parlé de Klee à propos de ces collages, non certes pour ravalier Franck au rang de simple imitateur d'un maître qu'il a toujours admiré. Ce rapprochement s'impose par une identité d'écriture, de coloris et d'humour, l'humour de Franck étant toutefois plus grinçant.

Depuis -quelque temps, Franck connaît un succès mérité aux Etats-Unis. Il a trouvé là un public longtemps et vainement recherché en Europe. Parti de l'expressionnisme flamand, Franck trouva rapidement dans le surréalisme un mouvement assez proche de lui par l'esprit et assez peu dogmatique quant à la forme pour s'y sentir à l'aise. Proche de Frïts Van den Berghe de 1946 à 1949, le «surréalisme organique» de Franck devient tout à fait personnel à partir de 1962. Franck est, dès ce moment, une des figures les plus importantes d'un mouvement qui sombre trop souvent, de nos jours, dans la fantasmagie pour «midinettes».

Introduction au catalogue, Hommage à Emile Alexandre.. Liège, Maison de la Culture « Les Chiroux », 1974 (07/01-24/01).

* Ce texte (à l'exception des deux premiers paragraphes) est repris comme notice pour Emile Alexandre dans l'ouvrage de Jacques Parisse, Actuel XX édité chez Mardaga en 1975.

IL se mouvait sans poser les pieds sur terre, il marchait dans son rêve. Quand il s'arrêtait pour vous parler, il frémissait de partout comme s'il lui eût été interdit de se relaxer. Ses beaux yeux de myope papillonnaient sans cesse. Son rire était jeté vers le ciel ou bien rentré en lui parce qu'il trouvait finalement le prétexte à rire stupide ; il fusait alors en petits cris d'autant plus aigus qu'il voulait l'arrêter.

Qu'avait-il à faire dans cette seconde moitié du XX* siècle uniquement intéressée par le concret et le quantitatif, plus préoccupée d'arrivisme que de bien collectif ? Je ne sais. Ce que je sais, c'est qu'Emile Alexandre, grand lettré, passionné de peinture et de musique, intrigué par les recettes des grands alchimistes au point de s'y risquer dangereusement, souffrait profondément de voir le laid l'emporter sur le beau et le profane sur le spirituel. Et cependant, il souffrait sans accuser car il eût été incapable de la moindre méchanceté.

Peintre avant tout, Emile Alexandre ne vit cependant jamais dans la peinture qu'un moyen, à l'instar de l'alchimie, pour concilier les contraires, pour vivre l'unité incorruptible. Mais son œuvre ne fit, hélas !, que passer, avec lui, de la lumière à l'ombre, de la joie à l'angoisse, de la vie à la mort. Ses dernières toiles, l'ultime surtout, montrent assez ce cheminement qui dut lui faire dire, tel cet alchimiste que cite Jung : « Horridas nostrae mentis purga tenebras, accende lumen sensibus ! » (Dissipe les ténèbres épouvantables de notre esprit, donne une lumière à nos sens). Le désir de se réaliser, la quête dans la joie et dans l'angoisse, l'échec peut-être dans cette quête qui seule donne un sens à la vie, mais suis-je Dieu pour l'affirmer !, donne sa signification à l'œuvre d'Emile Alexandre. Rien de tout cela n'explique, bien sûr, la qualité de cette œuvre. On sait trop bien que les meilleures intentions du monde, les idées les plus fortes, ne font pas nécessairement une bonne peinture. Mais Emile Alexandre était peintre, le plus peintre peut-être des artistes liégeois de sa génération. Son œuvre, réalisée durant ces quinze dernières années, en fait foi. Dès le départ, il connaissait les vertus de la touche qui dessine et de la couleur. Plus tard, et tout au long de sa trop courte vie, il devait apprendre à diversifier la forme de sa touche, à donner plus d'intensité à ses couleurs et à accorder plus d'importance à la matière. En fin de compte, il réunit toutes les composantes de l'œuvre dans la seule touche qui devint tout à la fois, à l'instar de Van Gogh, dessin, couleur, matière, mouvement.

Le mouvement, c'est peut-être finalement ce qui frappe le plus dans l'œuvre d'Emile Alexandre. Dynamique qui transfigure, qui décompose ou recompose les têtes qu'inlassablement il peindra tout au long de sa vie. Dynamique qui tend à transformer en flammes les femmes nues de ses « processions ». Dynamique enfin qui tend, dans nombre de paysages de Liège et d'Italie, à relier entre eux les différents objets qui les composent. Cette dynamique et cette tentative de fusion des objets m'apparaissent cependant plus comme une aspiration que comme un état d'être auquel, pour son bonheur, Emile Alexandre aurait accédé. Car à cette dynamique et à cette fusion s'oppose, pourrait-on dire, la

fixité des têtes peintes, le plus souvent, de face. Et dans ces têtes, de grands yeux interrogatifs, inquiets, voire terrorisés, devant un monde dont ils cherchent en vain le secret et qui, au cours des années, semble devenir de plus en plus hostile. L'obscurité, la mort vient de terre. Que réserve le ciel à ces yeux tout ouverts ?

Le désir de participation à la dynamique de la vie spirituelle auquel s'oppose la fixité des têtes et des corps; en d'autres termes, le conflit non résolu de l'esprit et de la matière est, me semble-t-il, à la base de cette interrogation inlassable et de plus en plus angoissée de ces grands yeux ouverts sur un monde dont, par la peinture certes, trop rarement par la sculpture, mais aussi par l'alchimie, Emile Alexandre tenta de découvrir l'unité incorruptible dont je parlais plus haut.

Notice sur Henri Brasseur in Jacques Parisse. Actuel XX. Liège, éd. Mardaga, 1975, p. 74.

An 1947, Henri Brasseur réalisait pour l'exposition de l'urbanisme à Paris, une peinture murale sur le thème de la « Naissance d'une Cité ». On y voyait un jeune couple moderne s'avancant vers nous.

Dans cette œuvre remarquablement dessinée et peinte, Henri Brasseur montrait qu'il fut sensible à la jeunesse de son temps bien avant les maîtres du Pop Art dont, par ailleurs, il se différencie fondamentalement par le sens donné à son œuvre.

En effet, ce qui caractérise la peinture d'Henri Brasseur, c'est sa pureté. Une pureté qu'il partageait avec son professeur Auguste Mambour mais dont il rendit compte, contrairement à son maître, en peignant ses contemporains vivant le vie d'aujourd'hui (*Le tireur olympique*, 1964). A l'heure présente et depuis 1965, Henri Brasseur réalise surtout des séries de diapositives qui font état de la de la transfiguration de l'objet – par exemple une vieille poupée de porcelaine – par la lumière captée avec une sensibilité inouïe au gré des heures et des saisons. Dans ces œuvres, Henri Brasseur retrouve la même pureté que dans ses peintures, pureté qu'enrichit son don d'émerveillement.

Notice sur Léon Wuidar in Jacques Parisse. Actuel XX. Liège, éd. Mardaga, 1975, p. 183.

J'imagine Léon Wuidar se mettant à sa table de dessin chaque jour et traçant ses lignes précises du mieux qu'il peut, sans se soucier de la « sensibilité » ou de quoi que ce soit qui relève de l'Art.

D'où vient cependant que ses dessins, qui n'appartiennent de près ou de loin à aucun des courants artistiques actuels, provoquent l'intérêt, suscitent l'interrogation, attirent par leur géométrie secrète, leur profondeur réelle qui n'exclut pas l'humour ?

L'Art et la mort. dans Bulletin de la Société de Thanatologie, Paris, 1975.

Cécile Daniels. Présentation de son exposition dans les locaux de l'Echevinat des Affaires culturelles de Liège, sept. 1975.

Gravures et Dessins dans Le siècle de Louis XIV au Pays de Liège (1580 - 1723), Musée de la Boverie, sept. – nov. 1975, pp. 110-126.

Les graveurs liégeois du XVII^e siècle, les Valdor, Michel Natalis et Gérard de Lairesse particulièrement, ne manquent certes pas de qualités. Ils n'égalent cependant pas les de Bry et Lambert Suavius qui, au XVI^e siècle, donnent à la gravure liégeoise ses lettres de noblesse.

Les Valdor n'ont plus fait l'objet d'une étude scientifique importante depuis 1865 [J. S. Renier. Les Valdor, graveurs liégeois, Liège 1865. Le troisième Valdor calcographe de Louis XIV. Deux études extraites du Bulletin archéologique liégeois]. Ils la mériteraient cependant. Elle nous renseignerait sans doute sur le nombre d'artistes qui ont porté ce nom au XVII^e siècle. On le sait, Renier en distingue trois. Jean Valdor I, dont les œuvres datées sont comprises entre 1603 et 1613 et sont « d'un faire énergique et d'un effet fortement prononcé rappelant les maîtres de la fin du XVI^e siècle, tels qu'Adrien Collaert d'Anvers et les Galle, père et fils » ; Jean Valdor II, dont les œuvres sont des « images et portraits d'une grande finesse d'exécution » et sont proches de celles de Wierix ; Jean Valdor III enfin, auteur des illustrations de l'ouvrage *Les Triomphes de Louis le Juste*.

Selon Lebeer [L. Lebeer, La gravure in Art mosan et arts anciens du Pays de Liège. Liège, 1951 pp. 130-133], les arguments émis par Renier pour différencier Valdor I de Valdor II sont douteux. Il s'agirait donc d'un même artiste né vraisemblablement en 1585, marié vers 1607 et décédé après 1629. Selon nous, la critique, de la thèse de Renier

n'explique pas la différence d'esprit et de faire entre les deux séries de gravures signées du même nom et appartenant au Cabinet des Estampes de Liège.

Les œuvres exposées ici sous le nom de Jean Valdor l'ainé sont manifestement de la même main. Pour Renier, elles ont été réalisées par Jean Valdor II qui apprit de Wierix la technique de la gravure au burin. Les portraits et les figures de saints et de saintes font la preuve de l'esprit religieux, de la sensibilité et de la délicatesse de l'artiste liégeois. Né à Liège en 1616, Jean Valdor le jeune - Jean Valdor III pour Renier - est le fils du précédent. Il est célèbre pour son ouvrage *Les Triomphes de Louis le Juste* (1649) qui comporte, outre de poèmes, un grand nombre de ses compositions. Elles ont souvent été gravées par d'autres artistes. Outre les estampes illustrant *Les Triomphes*, on connaît de Jean Valdor le jeune un *Repos en Egypte* signalé par Le Blanc [Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1856], une gravure représentant le catafalque érigé à Rome à l'occasion du service funèbre pour les membres de la Société des Jésuites et pour leurs bienfaiteurs. Jean Valdor le jeune semble avoir été également éditeur. On a d'ailleurs relevé sur les deux planches signalées ci-dessus le privilège du roi de France. On le retrouve sur un portrait de Mazarin gravé par Michel Lasne.

Les frères Henri et Michel Natalis n'ont plus été étudiés depuis la fin du XIX^e siècle [S. Renier, *Catalogue de l'œuvre de Michel Natalis, graveur liégeois, Liège, 1871*, extrait du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois et Baron de Chestret de Hanefte, Michel Natalis, dans Biographie nationale*, t. XV, 1899, col. 481-486]. Ils seraient les fils de Jérôme Noël ou Natalis, imprimeur, graveur en taille-douce, graveur en monnaies de l'évêque de Liège Ferdinand de Bavière de 1614 jusque vers 1633.

C'est à Henri, frère aîné de Michel, qu'il faut attribuer la gravure représentant Sébastien La Ruelle sur son lit de mort. Elle accompagne la plaquette intitulée *Histoire tragique ou Relation véritable de tout ce qui se passa au tragique banquet Warfuzéen*. ... L'intérêt de cette pièce est uniquement documentaire.

La figure de Michel Natalis est de loin plus attachante. Né le 10 octobre 1610, il suivit d'abord les cours de son père. Lors d'un voyage à Rome en 1632-1633, il grava trente-six planches pour la Galleria Giustiniana de Sandrart. Vers 1640-1642, il travaille, dit Lebeer [L. Lebeer op. cit., p. 134] « sinon à, au moins pour Anvers, où il entretint des rapports, entre autres, avec Abraham Van Diepenbeek et avec l'éditeur Martin van den Enden ». En 1646, Michel Natalis œuvre à Liège mais peu après accomplit plusieurs travaux à Paris. En 1658, il exécute à Francfort le portrait de l'empereur Léopold. Il le signe en s'intitulant graveur de S. M. En 1661, il est à nouveau à Paris. Il met le 3 septembre 1668 alors qu'il venait d'obtenir de Louis XIV la place de premier graveur avec une importante pension et un logement au Louvre.

Son œuvre comporte plus de 200 planches. Il s'agit de compositions religieuses et mythologiques d'estampes topographiques, de portraits et d'illustrations d'après ses propres dessins ou d'après les œuvres d'artistes flamands, français, italiens et liégeois. Dans la production de ce graver on s'attachera surtout aux portraits amples et bien dessinés qui rendent compte de la vie intérieure du modèle.

Jacques Damery, né à Liège en 1619, passa pratiquement toute sa vie à Rome où il mourut en 1685. Elève de son frère Walthère, il poursuivit ses études dans la Cité Eternelle. Il se spécialisa dans la peinture de fleurs, de fruits et de vases. Il est d'autre part l'auteur d'une suite de douze eaux-fortes représentant des vases. Cette série, créée à Rome en 1657, est dédiée à Gualtier du Château, secrétaire des brefs et de la Chambre du pape Alexandre VII.

Peintre bien connu, Gérard de Lairesse fut également aquafortiste [J. J. M. Timmers, Gérard Lairesse, Amsterdam, s.d.]. Si, dans ses premières planches, les contrastes d'ombres et de lumières sont fortement accusés, il réalise par la suite des œuvres claires où la lumière est égale. Artiste trop abondant, Gérard de Lairesse pêche souvent par des fautes de dessin. Il sait cependant, ainsi que l'écrit Lebeer « saisir un geste planter un corps, exprimer un sentiment et, surtout, animer et balancer une composition » (L. Lebeer, op. cit., p. 135).

Guy Vandeloise, 1976 texte de présentation sur l'invitation du feuillet de l'invitation pour l'exposition Charles Vandenhove – Léon Wuidar, un architecte, un peintre, une maison à l'Apiaw (29/120-14/11) ; repris in L. Wuidar, *Autour de l'architecture*, Bruxelles, éd. Lébeer Hossmann, Bruxelles, 1987, p. 25

« S'il ne veut pas abdiquer, l'architecte doit non seulement reconnaître, mais proclamer hautement le caractère d'Art de l'architecture, la primauté de la plastique » a dit Charles Vandenhove. Certes, mais la phrase est ambiguë dans un temps où la notion d'esthétique vue comme fin en soi et non comme conséquence est normalement rejetée. Aussi doit-on rapidement ajouter que, dans la bouche de Vandenhove, la notion d'Art va à l'encontre de celle de pittoresque qui implique une « falsification », la création d'un « monde d'apparence ». A ce monde, Vandenhove a toujours opposé un ensemble clair, ordonné, net et simple où tout ce qui est donné à voir est impliqué par l'espace intérieur.

Espace intérieur qui, dans la maison conçue par Vandenhove pour Léon Wuidar, donne au mot « fonctionnel » un sens spirituel trop souvent sinon presque toujours perdu dans notre société pragmatique.

D'où vient cette préoccupation? De Léon Wuidar dont l'œuvre bien connue et admirée par Charles Vandenhove nous

propose, dans une forme pure et sensible, un labyrinthe intérieur à la mesure de notre interrogation sur le pourquoi du monde et de notre existence ? De Charles Vandendove dont on connaît la passion pour l'architecture religieuse du moyen âge? Plutôt, je le crois de la rencontre, rarissime, de deux de nos plus grands artistes dont les préoccupations essentielles se sont concrétisées par une maison qui n'évoque pas seulement l'idée de temple par son plan où nef centrale, bas-côtés, transept, abside et crypte se manifestent clairement mais aussi, et surtout, par cette volonté partagée de donner à vivre missi bien le côté terre - les colonnes ont un poids et la matière du béton coffré et des blocs nous sont sensibles - que le côté ciel - la lumière naturelle vient de l'extrémité des deux axes du «temple» et la lumière artificielle s'écrit clairement sur le plafond à degrés avant de baigner doucement le reste de l'édifice.

En fin de compte, cette maison claire comme un problème résolu se propose, dans l'espace, comme une oeuvre de Léon Wuidar qui serait pareille à l'aboutissement d'une longue quête spirituelle devant l'amener du labyrinthe où il se trouve, et qui ressemble à celui dessiné sur le dallage des grandes cathédrales gothiques, à l'unité enfouie en lui et en nous tous et que nous avons tant de peine à retrouver.

Texte de présentation sur l'exposition du Groupe Art Abstrait à la Société royale des Beaux-Arts de Liège (03/05-22/05/1977).

En 1952, Jo Delahaut et Jean Milo quittent « La Jeune Peinture Belge » et constituent le groupe « Art Abstrait » avec Pol Bury, G. Carrey, Georges Collignon, Léopold Plomteux et Jan Saverys. Se joindront plus tard au groupe Jan Burssens et Hauror (pseudonyme d'un couple d'amateurs), puis Christine - Madeleine Forani, Ray Gilles, Francine Holley, Henri Kerels, Kurt Lewy, René Mels, Carl Rabus, Jean Rets et Guy Vandenbranden. Ces artistes, qui se manifesteront souvent en Belgique et à l'étranger, se sépareront en 1956.

Comme le remarque Robert Rousseau dans sa préface au catalogue de la très belle exposition « Le Groupe Art Abstrait 1952-1956 », qui vient de se tenir au Palais des Beaux-Arts de Charleroi et au Musée des Beaux-Arts de Liège, « la véritable originalité du groupe, et ce qui fait son extrême importance historique, c'est d'avoir défendu avec une intransigeance sans faille la notion d' « abstraction », dont il n'était certes pas l'inventeur ni l'introduit, et dont il n'eut pas le monopole en Belgique, mais dont il fut l'aile marchante, celle qui effectua la percée décisive ».

La cohésion du groupe n'était cependant que superficielle. On y trouvait en effet des adeptes de l' « abstraction froide » représentée à Paris par le Salon des Réalités Nouvelles à côté de tenants, à vrai dire moins nombreux, de l'esthétique de Bissière, Bazaine et Estève d'une part, de Nicolas de Staël d'autre part, d'une expression plastique du temps enfin.

Encore doit-on ajouter que la dénomination « abstrait froid » ne permet pas une approche plus précise de l'oeuvre d'un artiste que celle d'« abstrait lyrique » ou, pour l'art figuratif, de classique ou de baroque. Est-il besoin, en effet, de connaître de façon si précise le vocabulaire des arts plastiques pour se rendre compte des différences essentielles existant entre, par exemple, les oeuvres de Delahaut, de Plomteux ou de Rets sommairement réunies sous l'étiquette « abstraction froide » ? Dans les premières cependant, le sacré prime dans les secondes, la difficulté d'être et dans les dernières la volonté de faire de la peinture le sujet même de la peinture.

Quoi qu'il en soit, le groupe « Art Abstrait » comportait les expositions de Charleroi et de Liège l'ont prouvé, quelques-unes des personnalités les plus significatives de l'art en Belgique d'après la seconde guerre mondiale. Il n'est certes pas sans intérêt de retrouver ici des oeuvres récentes de ceux qui, parmi les participants du groupe, ont préféré approfondir la voie choisie au départ de leur vie plutôt que d'opter pour d'autres formulations plastiques.

Néo-classicisme et romantisme, in La Wallonie. Le Pays et les Hommes. Lettres - Arts - Culture, t II, du XVIème siècle au lendemain de la première guerre mondiale, Bruxelles, 1978, pp. 499-517.

Néo-classicisme et romantisme.

ENTRE LE NÉO-CLASSICISME ET LE ROMANTISME

Dès le 27 juillet 1794, les « États belgiques unis » de Flandre, Brabant, Namur et Hainaut, les duchés de Limbourg et de Luxembourg et la principauté de Liège ont vécu en tant qu'être politique propre. Ces États réunis définitivement par le décret du 9 vendémiaire de l'an IV (1^{er} octobre 1795) vont partager le sort de la République et de l'Empire des Français jusqu'en 1815. Ils seront associés à la destinée des Pays-Bas dès cette date avant de constituer la Belgique actuelle en 1830.

Cette époque troublée vit la disparition presque complète de la peinture en Wallonie. C'est dire que le néo-classicisme, qui triomphe en France dès la fin du XVIII^e siècle avec Louis David, n'eut guère de représentants dans nos provinces.

S'il nous est toutefois possible de consacrer un chapitre à cette époque, nous le devons au Liégeois Joseph Dreppe, précurseur de grand talent du néo-classicisme et du romantisme, au séjour du Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin à Liège (1811-1819) puis à Tournai (1819-1833), et, enfin, au portraitiste carolorégien François-Joseph Navez qui domine la scène bruxelloise au début du XIX^e siècle.

Un précurseur: Joseph Dreppe. Connu surtout pour ses admirables dessins rehaussés, Joseph Dreppe annonce, dès le début de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les mouvements déterminants des cinquante premières années du XIX^e siècle, tout en continuant à participer des modes baroque et rococo dans d'autres œuvres. L'étonnant, c'est que Joseph Dreppe ne sombre jamais dans un éclectisme de mauvais aloi, ses dessins, à l'exception des allégories réalisées "pour vivre", étant le fruit d'une nécessité intérieure profonde.

Né à Liège en 1737, Joseph Dreppe suivit pendant six ans les cours du peintre liégeois Jean Latour. Ayant obtenu la bourse Darchis, il séjourna en Italie de 1758 à 1761. Il y reçut les leçons de Placide Constanzi puis de Laurent Pêcheux qui, dit Helbig "ayant vu une esquisse peinte par Dreppe, y trouva beaucoup de fougue, et lui proposa de fréquenter son atelier".

Joseph Dreppe dessina en Italie de nombreux paysages dont certains appartiennent tant soit peu à l'esthétique néo-classique. Rehaussés d'aquarelle grise et de gouache blanche, parfois relevés de lavis aux couleurs mortes, ces dessins nous mettent en présence d'un monde pétrifié, d'un univers surréel qui ne manque pas de charme.

Au même moment, Joseph Dreppe réalisa, dans cette Italie alors considérée comme la patrie du pittoresque, de nombreux paysages qui, pour une part, rendent compte de ce pittoresque, bientôt appelé le "romanesque" puis le "romantique". Dans ces paysages, Dreppe isole tel ou tel élément d'un contexte qui tendrait à réduire ses proportions, la présence de ces "fragments de nature ou d'architecture étant renforcée par une mise en page que l'on peut qualifier de spectaculaire et par une accentuation volontaire des contrastes d'ombres et de lumières. À côté de la jeunesse éternelle et toujours renouvelée de la nature, Dreppe nous montre dans ces dessins la précarité des ouvrages des hommes, si imposants soient-ils. Un jour ou l'autre, les volcans, les chutes d'eau et la végétation détruiront tout. Les hommes n'hésitent d'ailleurs pas à saccager eux-mêmes les témoins les plus importants de leur culture. Les dessins que Joseph Dreppe fit en 1798 des ruines grandioses et pénibles de la cathédrale Saint-Lambert à Liège sont là pour nous le rappeler.

Joseph Dreppe, on le voit, redécouvrit en même temps que Joseph Vernet et Hubert Robert une nature souvent délaissée au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Son amour des ruines romaines, qu'il partage avec Robert, prépare les méditations prochaines sur les ruines gothiques de la vallée du Rhin. Plus tard, ses *Tempête de nuit*, exposées à Liège à partir de 1784, montrent qu'à l'instar de Vernet en France, Dreppe découvre, à la fin du XVIII^e siècle, la nature sublime révélatrice d'un état d'âme passionné et dramatique dont l'appartenance au romantisme ne peut être niée. Au même moment, le chevalier de Fassin subit l'influence des paysagistes hollandais du XVII^e siècle parallèlement à Joseph Vernet et à Fragonard en France et à Richard Wilson en Angleterre. Il annonce ainsi, de même que le peintre de genre Léonard Defrance, le mouvement réaliste.

À côté de ses paysages, Joseph Dreppe dessina également de grandes compositions à personnages dans des styles différents. Sa *Chute des anges* est digne des plus grands baroques ; sa *Léda* s'accommode mieux des boudoirs rococo. Tout autre est *L'ombre de Samuel*. Déjà romantique par le mystère qui l'imprègne, cette œuvre annonce l'art du XX^e siècle par sa suprême liberté.

Héritier des grands baroques, Joseph Dreppe évoluera vers le romantisme en accentuant le caractère dramatique de ses œuvres. Dans ce sens, son chef-d'œuvre est certes *Le meurtre de Saint Lambert* (1775) où il rend compte de l'événement tragique auquel Liège doit sa naissance en même temps que d'un épisode douloureux du christianisme. Tant par le sujet que par la composition dynamique et la répartition judicieuse et passionnée des masses d'ombre et de lumière, ce dessin rehaussé est romantique. C'est par ailleurs la seule œuvre liégeoise valable connue relatant un fait de notre « histoire nationale ».

Joseph Dreppe est également l'auteur d'un lavis intitulé *Les tombes profanées*. Des débris de squelettes ont été sortis des sépultures. À leur gauche, deux arbres morts complètent un décor que Dreppe a voulu angoissant mais qui relève, par son outrance, de l'imagerie romantique.

À côté de ces compositions, Joseph Dreppe fit "pour vivre", on l'a dit, des œuvres de circonstance relatant, dans un style grandiloquent, les faits politiques ou culturels qui eurent lieu à Liège sous l'Ancien Régime et après 1795. Faute d'avoir pu ou su intégrer les diverses expressions des personnages dans des formes plastiques, les allégories "néo-classiques" de Joseph Dreppe n'offrent qu'un intérêt documentaire. Il s'agit de discours de circonstance plutôt que d'œuvres d'art.

Après la Révolution et jusqu'à sa mort, survenue à Liège en 1810, Joseph Dreppe ne dut pas réaliser nombre de dessins. Il occupa son pinceau, dit Jules Bosmant, « a de menues besognes imposées par la rigueur des temps ».

Jean-Joseph-Eléonore Ansiaux. Précurseur du néo-classicisme par quelques paysages, des compositions mythologiques et allégoriques, Joseph Dreppe n'eut guère de successeurs. Il est vrai que ce temps voit la disparition presque complétée de la peinture en Wallonie. Peut-on en effet placer dans cette école les trois œuvres que Jean-

Joseph-Éléonore Ansiaux (Liège 1764-Paris 1840) réalisa à Paris pour la cathédrale Saint-Paul à Liège (1812-1814) Nous ne le pensons pas. Ces peintures fades, quoique bien composées, ressortissent plus à l'académisme qu'au mouvement dominé par David.

Laurent Lefèbvre. La figure de Laurent Lefèbvre (Visé 1786-Liège 1816) est certes plus intéressante. Après avoir suivi les cours de l'École centrale du département de l'Ourthe et du chevalier de Fassin, Lefèbvre devint l'élève de David à Paris. Il l'aurait aidé dans la réalisation du *Sacre de l'empereur* Napoléon (1805-1807).

Rentré à Liège en 1812, ou Hennequin, arrivé depuis peu de France, représentait pratiquement seul la peinture 'liégeoise', Lefèbvre reçut diverses commandes des personnalités du temps. Auteur du *Portrait de l'empereur Napoléon* (1813) puis du *Roi Guillaume I^e* (1815) et de leurs épouses, Lefèbvre nous est surtout connu par le *Portrait de Clara* (1815-1816), maîtresse de Guillaume I^e. Ce portrait, qui aurait valu à l'artiste d'être exclu de la cour par la reine, nous montre la favorite en déshabillé. À l'instar de François Gérard et d'Anne-Louis Girodet, autres élèves de David, Lefèbvre s'y révèle plus sensible à la grâce du dessin et au charme feutré de la couleur qu'à la rigueur éthique du peintre des *Horaces*.

Mort à trente ans, Lefèbvre laisse un vide énorme dans la peinture liégeoise puisqu'il faudra attendre janvier 1830 et le retour de Gilles-François Closson à Liège pour retrouver dans nos murs un peintre liégeois de qualité.

Philippe-Auguste Hennequin. Heureusement, nous l'avons dit, le Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin travailla quelques années à Liège. Il y arriva durant l'année 1811 ou au début de 1812.

Né à Lyon en 1763, Hennequin eut une vie agitée et malheureuse qui l'amena finalement à fuir la France pour des raisons politiques. Élève aux Académies de Lyon puis de Paris, Hennequin suivit les cours de David pendant un an et réalisa en France des peintures allégoriques, mythologiques et historiques en se servant de la technique néo-classique mais en annonçant déjà le romantisme par l'ambiance générale.

Ayant quitté la France, Hennequin séjourna tout d'abord en Flandre, en Hollande et à Bruxelles avant de s'installer à Liège. Il y connut au départ certains succès puisqu'en 1813 il est nommé directeur et seul professeur de l'Athénée des Arts qui devait - hélas ! - fermer ses portes un an plus tard. Toujours en 1813, Hennequin réalise les portraits de nombreuses personnalités liégeoises du temps ainsi qu'un tableau représentant *Saint Jean dans [île de Pathmos]* pour l'église Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège.

Hennequin ne semble plus avoir eu autant de chance par après. Il tenta sans succès d'obtenir la commande de la décoration du Palais du roi Guillaume en 1817. Il espéra en vain, l'année suivante, que son tableau *Dévouement héroïque des six cents Franchimontois*, prêts à succomber tous, les armes à la main, pour la cause commune lui rapporterait un peu d'argent, grâce à une souscription.

Chaque souscripteur avait droit, dans un délai de six mois après l'achèvement de la toile, à une gravure à l'eau-forte reproduisant l'œuvre, celle-ci devenant propriété inaliénable de la Ville de Liège.

Cette œuvre - disparue - devait, tout en restant fidèle à la technique de David, faire une large place à des sentiments qui annoncent le romantisme. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se référer à l'article publié dans le Journal de la province de Liège du 20 février 1819. Le critique remarque que Hennequin a groupé des scènes qui se passent à des moments différents pour accentuer "l'intérêt et le pathétique". Il ajoute "la vaste composition... se divise en trois groupes qui, se rattachant à l'action principale par un intérêt toujours croissant, préparent les esprits à la catastrophe en excitant la pitié et la terreur". Parlant du troisième groupe qui prépare le moment du départ des héros, le critique dit enfin : "ici, le pinceau de l'artiste s'anime, son imagination s'enflamme, son expression est plus énergique, et ses couleurs plus passionnées ; le mouvement des acteurs plus accéléré remplit la scène et la pensée du spectateur devance malgré elle la catastrophe qu'elle redoute

Si Hennequin n'eut guère de succès avec cette peinture, il obtint toutefois, en 1819, la commande de trois tableaux, dont *La délivrance des âmes du purgatoire*, pour l'église des 'ci-devant Bénédictins de Malmedy', devenue église paroissiale. N'ayant pu obtenir l'emploi de professeur en chef de l'École de dessin que la Ville de Liège allait ouvrir en 1820 - les bons sculpteurs néo-classiques François-Joseph Dewandre et Jean-Lambert Salaie lui furent préférés - Hennequin partit à Tournai. Il y dirigea l'Académie de 1827 à 1832 et y fut le premier maître de Louis Gallait, dont il sera question plus loin. Hennequin mourut à Leuze en 1833.

Auteur de grandes compositions religieuses ou historiques néo-classiques par la technique, préromantiques par la lumière qui baigne les figures (*Saint Jean dans [île de Pathmos]*) ou par l'emphase et le sentimentalisme (*Le Christ au tombeau* du Musée de Tournai), Hennequin mériterait d'être connu pour ses admirables portraits réalisés en France et en Belgique. Peints avec largesse et vigueur dans des tonalités sourdes, ces effigies de grands bourgeois placent Hennequin, à l'instar de Géricault, parmi les plus grands portraitistes romantiques. Ces portraits nous montrent l'artiste sensible à la psychologie du modèle, certes, mais cherchant toutefois, à travers "l'autre", et c'est en cela qu'il est romantique, à rendre compte de son propre état d'âme. Cette attitude fait que, dans ces portraits, sa technique se différencie de celle des néo-classiques. De fait, on assiste chez Hennequin à la rupture du contour et au morcellement des plans par l'emploi du clair-obscur et par la prépondérance de la touche. Ainsi nous trouvons-nous, comme l'écrit Eugénie De Keyser à propos des portraits romantiques en général, devant des apparitions fulgurantes ou indécises et

en perpétuel changement.

François-Joseph Navez. François-Joseph Navez est certes le plus connu, et de loin, des artistes Wallons qui ont adhéré, pour une bonne part, à l'esthétique de Louis David. Il doit sa renommée grandissante à ses qualités de portraitiste, mais aussi au rôle d'éducateur qu'il joua dans la Belgique du temps, à Bruxelles en particulier. Si nous en parlons en dernier lieu, c'est pour la simple raison qu'il se manifesta sur la scène artistique après Lefèbvre et Hennequin.

Né en 1787 à Charleroi, Navez suivit les cours de l'Académie de Bruxelles de 1803 à 1810. En 1813, il devint l'élève de Louis David. Son culte pour le maître français ne l'empêcha toutefois pas de regarder amoureusement les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Ce dernier l'influença d'ailleurs dans certains portraits.

Rentré à Bruxelles en 1816, Navez y retrouva David en exil. La même année, il peignit un tableau qui le rendit célèbre : *La famille de Hemptinne*, préparé, en quelque sorte, dès 1808, par des dessins et des peintures faits d'après les différents membres de cette famille.

En septembre 1817 enfin, Navez partit pour Rome et séjourna en Italie jusqu'en 1822. Il y fréquenta entre autres Ingres, Granet, Schnetz et Léopold Robert qui resteront toujours ses amis. Navez est mort à Bruxelles en 1869. Peintre de la belle société bruxelloise, Navez fit aussi de la peinture de genre, "pour vivre", et de la peinture religieuse et d'histoire, pour la gloire. Il adhère ainsi à cette hiérarchie des genres qui prévaut durant la première moitié du XIX^e siècle et qui, comme l'écrira plus tard Charles Faider dans la Revue Belge, associe l'art "au parti qu'en pourra tirer la gloire nationale, et sur la force croissante que donnent leurs œuvres (des artistes) à notre existence sociale".

On ne peut certes, dans le contexte critique du temps, reprocher à Navez d'avoir voulu montrer son génie en réalisant des peintures religieuses et historiques. Mais il est certain que ces œuvres, déjà raillées par les peintres romantiques de Belgique - qui ne firent pas mieux dans ces genres -, sont difficilement défendables. Navez doit, en fin de compte, être vu comme un excellent portraitiste dont le mérite est d'avoir su traduire l'esprit de son époque dans des formes adaptées à son temps.

Parlant de *La famille de Hemptinne*, Luc Haesaerts écrit : 'Brusquement... un tableau voit le jour qui marque, sans équivoque possible, la résurrection de la peinture dans nos provinces' (peinture considérée comme décadente par Haesaerts depuis le XVII^e siècle). Le XVIII^e siècle, à Liège dans tous les cas, ne peut être rejeté d'un trait de plume et nous avons pu, quant à nous, signaler des œuvres importantes créées en Wallonie avant 1816. Il n'empêche qu'on doit situer *La famille de Hemptinne* parmi les rares peintures marquantes créées dans nos provinces durant le premier tiers du XIX^e siècle.

Navez ne tend pas, comme ce sera le cas chez les romantiques, à se substituer aux personnages représentés. Il les respecte et tient à rendre compte, par une composition bien étudiée, par un dessin serré et objectif, par une couleur mise avec plus de sérieux que de passion, de la position sociale, des qualités morales et intellectuelles d'une famille qui appartient à la bourgeoisie triomphante d'après la Révolution. La toilette de Madame de Hemptinne, le luxe des tissus, manifestent le rang social de cette famille. L'enfant que l'artiste situe entre la mère et le père, le regard que celui-ci a pour son épouse sont des gages du lien qui unit le couple. Quant au livre que Monsieur de Hemptinne tient à la main, il est significatif de la valeur intellectuelle de la personne représentée.

L'obligation de faire ressemblant corrigée cependant par la nécessité de montrer la grandeur de la société bourgeoise, amena Navez à évoluer de plus en plus vers le réalisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le portrait de Madame de Hemptinne, daté de 1816, à celui peint en 1847, alors qu'elle avait 56 ans. 'Naguère triomphant chez la jeune mère, écrit Maret, le sourire exprime à présent une mélancolie désabusée'. De fait, le temps a passé, et pesé, et Navez n'a pas cherché à en atténuer les effets: les épaules sont affaissées, le regard est triste, les mains sont lasses. Ce n'est plus une bourgeoise que l'artiste nous montre ici, mais une femme à qui le fait d'appartenir à la couche sociale la plus favorisée de l'époque n'apporte aucun réconfort.

S'il fut sensible à la vérité psychologique de ses modèles, Navez le fut également à la manière dont il pourrait en rendre compte. Ceci l'amena à remplacer parfois le modèle cher aux peintres néo-classiques par une touche mobile qui annonce le réalisme (*Portrait de Jacques de Lalhuy*, 1840).

Peintre d'histoire, de scènes religieuses et de genre très marqué par l'esthétique du temps, portraitiste néo-classique annonciateur du réalisme, Navez joua en plus, je l'ai dit, un rôle d'éducateur extraordinaire dans la Belgique d'alors. Inspecteur des académies de province préoccupé de voir respecté le néo-classicisme, directeur pendant plus de vingt-sept ans de l'Académie de Bruxelles, Navez forma, parmi d'innombrables disciples, quelques grands peintres réalistes, wallons et flamands. Citons Charles De Groux, Constantin Meunier et Théodore Baron, dont il sera question plus loin, sans oublier Alfred Stevens et Eugène Smits.

Annoncé par Joseph Dreppe, qui précède surtout le romantisme, le néo-classicisme est le fait, en Wallonie, de trois élèves de David. Tous trois doivent surtout être retenus pour leurs portraits. Lefèbvre précède le romantisme par l'ambiance qui baigne son œuvre. Hennequin portraitiste appartient bel et bien à cette École dès le début du XIX^e siècle. Quant à Navez, il préfigure le réalisme non seulement par son respect de "l'autre" mais parfois par sa technique.

LE ROMANTISME

Comme le néo-classicisme, le romantisme en peinture est largement dominé par l'art français qui impose au monde occidental ses directives les plus significatives. Grosso-modo, il se situe en France entre 1820 et 1848 et se définit pleinement vers 1825 avec Delacroix. Les peintres Wallons, qui, déjà, n'adhéraient pas totalement au néo-classicisme, ne peuvent presque jamais être perçus à travers la seule École romantique. Après Joseph Dreppe, dans une part de son œuvre, Antoine Wiertz, Léopold Fissette et Henri-François Hansay sont les seuls en Wallonie à la représenter par la technique employée.

Les artistes Wallons de l'époque ont surtout excellé là où le contact avec la nature se révèle indispensable. Autant dire qu'ils ne furent pas à l'aise dans les genres considérés comme "nobles" à l'époque, notamment dans la peinture historique et religieuse. Mais nos paysagistes ont réalisé des œuvres parfois remarquables. Gilles-François Closson - dont il sera question plus loin - participa à Rome entre 1825 et 1830, avec de nombreux peintres étrangers, au mouvement de libération du paysage.

Les peintures de genre de Vieillevoye, commentées dans le prochain chapitre, de Wiertz et surtout de Fissette (*Le ballon échappé*) sont proches de nombreux écrits wallons ironiques et satiriques. Elles rendent compte avec verve et piquant, avant celles de Philippet et de Dupagne et après celles de Defrance, des scènes de la rue et des mœurs populaires. Quant aux portraits réalisés en Wallonie, ils sont légion, la plupart des artistes ayant sacrifié à ce genre en tout ou en partie. Nous allons en parler plus longuement.

Le portrait.

BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE (Verviers 1798-Liège 1855) a réalisé des peintures dans tous les genres. Ses portraits sont particulièrement intéressants. Il était encore élève de l'Académie d'Anvers, lorsqu'il peignit, en 1819, un premier *Autoportrait*. Il se donne fière allure devant un tableau esquissé. Le dessin ne manque pas de caractère, mais le traitement pictural reste assez faible, surtout dans le rendu du vêtement. Quelques touches animent le visage que structurent de grands aplats. Son *Portrait d'une vieille dame* (1826) du Musée de Verviers est significatif de la technique que Vieillevoye emploiera désormais. Après avoir dessiné avec précision les traits du visage, Vieillevoye recouvre la face d'un aplat rehaussé de glacis plus ou moins intense chargé d'accentuer la saillie du dessin. Quant aux lumières, elles sont rendues par des touches claires et épaisses qui contrastent avec le modelé lisse et fin de l'ensemble. Les vêtements sont dessinés et peints avec la même précision que le visage; les tours et détours des dentelles ornant la coiffe des dames de ce temps ne décourageant pas l'artiste. Quant à ses couleurs, froides et acides, elles évoquent la porcelaine ou, plutôt, le métal. Dans ce sens, on remarquera la prédilection de Vieillevoye pour un noir bleuté et un rouge qui tient à la fois de l'écarlate et du carmin.

Particulièrement à l'aise dans ses portraits de personnes d'âge, Vieillevoye sut cependant peindre de jeunes enfants. Son *Portrait du jeune virtuose Henri Vieuxtemps* et celui d'un autre enfant-prodige *Guillaume Verbist* ont été peints avec finesse et sensibilité. Nous sommes loin du *Portrait de Monsieur Hubeau* où Vieillevoye rend compte du visage grêlé de son ami en "irritant" la matière picturale.

En 1837, Vieillevoye se fixa à Liège où il venait d'être nommé directeur de l'Académie et conservateur du Musée des Beaux-Arts. Il y poursuivit sa brillante carrière de portraitiste de la bourgeoisie. Son *Portrait de Monsieur Berleur*, rentier et amateur de tableaux, est intéressant puisqu'il peut être comparé à celui du même personnage peint auparavant par Hennequin. Des deux œuvres, celle du maître lyonnais paraît la plus récente par la technique. Elle oppose en effet au métier rigoureux de Vieillevoye un faire plus enveloppant, évocateur de la vie sensible du modèle. À la fin de sa vie, Vieillevoye fut marqué par l'échec total de son *Assassinat de La Ruelle* (1853). De ce moment, doit dater son second *Autoportrait*. Ici, l'artiste n'a pas pris la pose, comme dans le premier, mais s'est placé devant le cruel objectif que sont ses yeux impitoyables. Il se regarde alors que sa carrière s'achève, carrière qui l'amena, dans les genres considérés comme nobles à l'époque, à quelques grands échecs. Sa peau blanche est légèrement bleuée dans les ombres très rares et le sang, qui a fui le visage d'une pâleur mortelle, afflue en force sous les paupières fatiguées, cernées d'un double trait rouge acide, sous l'aile du nez et sur les lèvres. Cette œuvre dépasse en férocité les nombreux portraits que Vieillevoye fit de ses contemporains.

En pleine époque romantique, Vieillevoye a préféré, nous venons de le constater, un trait proche du burin et une touche rendant compte de son état d'âme personnel. Il répugne également à styliser tant soit peu les formes comme le font les classiques. Vieillevoye adopte ainsi, en face du modèle, une attitude objective; il aime à pénétrer "l'autre" avec la pointe du crayon comme un chirurgien avec son scalpel, le corps du patient. Cette attitude est réaliste, non dans le sens de l'École de 1848, mais dans celui de l'art allemand du XVI^e siècle.

WIERTZ, dont nous parlerons plus loin pour l'essentiel, fit, ainsi qu'il le déclara lui-même, des portraits "pour la soupe". C'est dire qu'il ne leur accorda pas d'intérêt. Les critiques qui se suivirent jusqu'à Luc Haesaerts en firent autant. Celui-ci se demanda enfin "si les portraits bâclés de Wiertz sont complètement dénués d'intérêt. Comme tout ce qui émane de cette personnalité bizarre, ajoute-t-il, ils exercent une espèce d'attirance, une manière de fascination. La présence de l'insolite s'y fait sentir". Et Luc Haesaerts de se demander si Wiertz ne serait pas "une sorte de

précurseur du surréalisme°. Nous n'irons pas jusque-là. Ce que nous croyons, en revanche, c'est que Wiertz est le seul portraitiste wallon vraiment romantique. Et s'il l'est, c'est grâce à la mobilité de sa touche qui tend à placer 'l'autre' dans un univers de passage.

Parmi ses beaux portraits, signalons celui de sa fiancée liégeoise, Mademoiselle Gyselínck. Wiertz y rend compte, d'un pinceau souple et rapide, et dans un coloris très fin, du charme quelque peu romantique de cette jeune fille qu'en définitive il n'épousa pas. Du *Portrait de Madame Gyselínck*, Albert Mockel parle très bien. Il "admire l'expression du visage, le dessin ferme et souple des mains et l'extrême délicatesse de l'exécution dans le délicieux bonnet. Mais, ajoute Mockel, je suis frappé surtout par le naturel de la pose et par l'étonnante vie de cette figure. Tout, dans le visage, est discrètement en action; il sourit, d'un sourire très complexe qui part du menton. s'appuie légèrement à la commissure des lèvres. s'aiguise finement au bout du nez, et se met à parler par les yeux. Mais l'Oeil droit, dirait-on, s'étonne un peu et interroge encore, lorsque déjà l'autre œil juge malicieusement.

Mockel fait ici allusion à l'idée que Madame Gyselinck devait se faire de celui qui aurait pu devenir son gendre. Des portraits, Wiertz en fit partout. Réalisés à Anvers, à Rome, à Paris, à Liège, à Dinant ou encore à Bruxelles, ils font la preuve de ses qualités de psychologue.

Après Wiertz, je ne puis qu'évoquer rapidement la figure douloureuse de Henri-François Hansay (Verviers 1805-Soiron 1866), dont l'*Autoportrait* (1833-1835), la seule peinture que l'on ait conservé de lui, frappe par l'intensité de son expression et doit être placée dans l'Ecole romantique. Hansay eut une vie misérable. Porte-drapeau des volontaires verviétois, il fut grièvement blessé au combat de Sainte-Walburge (1830). Il resta défiguré. Durant deux ans, de 1833 à 1835, il suivit les cours de l'Académie d'Anvers et réalisa en plus quelques œuvres personnelles, dont l'*Autoportrait*. Dès la fin de l'année 1835, il abandonna la peinture pour la philologie. Même après sa mort la malchance l'a poursuivi puisque la plupart de ses œuvres ont été détruites dans un incendie.

Célèbre dans le monde entier pour ses peintures d'histoire, LOUIS GALLAIT (Tournai 1810-Bruxelles 1887) suivit les cours de Hennequin à l'Académie de sa ville natale puis ceux de Wappers à Anvers. Il acheva sa formation à Paris auprès d'Ary Scheffer, peintre d'histoire très coté à l'époque.

Outre ses 'grands tableaux', Gallait peignit de nombreux portraits. Choyé par la grande société de son temps, ses modèles appartiennent à la cour, la noblesse, la haute bourgeoisie et au monde des arts. On a parlé, à propos de la figure du roi Léopold II et de celle de la reine Marie-Henriette, de 'chromos' géants, de figures de musée de cire dressées dans un bric-à-brac. On constate cependant des qualités de psychologue dans d'autres œuvres, notamment dans les portraits de Barthélemy Du Mortier et de Madame Picke. Plus classiques que romantiques, ces œuvres ne manquent certes ni de distinction, ni de finesse. D'autres portraits annoncent parfois le réalisme par la mise en page audacieuse (*Portrait du Colonel Hallard*).

Contrairement à Vieillevoye, Wiertz et Gallait, JEAN-MATHIEU NISEN (Ster-Francorchamps 1819-Liege 1885) fut surtout un portraitiste. Après avoir suivi les cours de l'Ecole de dessin puis de l'Académie de Liège, il apprit à peindre à Anvers avec Mathieu Van Brée et Gustave Wappers. Ayant obtenu la bourse Darchis, Nisen arriva à Rome au début de 1841. IL faillit bien y perdre toutes ses qualités en suivant les cours d'Overbeek, un des chefs de file de l'Ecole nazaréenne. Tous ses tableaux religieux relèvent d'ailleurs de cette esthétique. Heureusement, Nisen réalisa aussi en Italie des aquarelles de la campagne romaine et des types pittoresques du pays qui prouvent qu'au contact de la réalité notre artiste oubliait l'Ecole, savait ne plus être sensible qu'à l'agencement des plans d'un paysage et au chatoiement des costumes du temps.

De retour à Liège en 1846, Nisen y commença une brillante carrière de portraitiste. Il en aurait fait plus de six cent soixante-six, œuvres de qualité et documents précieux sur la bourgeoisie liégeoise. Ces portraits nous montrent que Nisen adapta sa technique aux différences psychologiques révélées par la structure et le coloris des visages. A l'instar d'un Liévin de Winne, l'un des meilleurs portraitistes de son temps en Belgique, Nisen reste cependant classique dans l'esprit. S'il transcrit, par exemple, la laideur hautaine des visages de *M. Henri Tawe* (1870) et d'*Anne-Joseph Bury* (1869), il n'en accuse pas les imperfections comme l'eut fait Vieillevoye, mais confère à ces bourgeois une certaine dignité.

Dans tous ses autres portraits, Nisen s'attacha à la psychologie mais aussi à la qualité sociale de son modèle. Dans ce sens, Nisen fut naturellement le portraitiste attitré d'une bourgeoisie fière de son rang. Ambitieuse, elle constatait, avec un plaisir non dissimulé, que sa condition sociale était perçue par un artiste à la vision réaliste, certes, mais stylée ; on sentait que cet artiste avait conscience de peindre la haute société.

Les qualités de Nisen se retrouvent toutes dans les deux versions du *Portrait du procureur général Raikem* conservées au Palais de Justice de Liège (1868) et au Musée de l'Art Wallon (1880). Comme tant d'autres, ces deux toiles ont été préparées par un certain nombre d'études au crayon, au pastel et à l'huile. Leur nombre seul indique la grande probité d'un artiste qui n'était cependant pas à son coup d'essai au moment où il les peignit. Comme l'écrivait Jules Bosmant en introduction au Catalogue de l'Exposition rétrospective J.-M Nisen, ouverte à Liège en 1928 : "Ni le métier acquis, ni l'habitude ne purent jamais émousser son honnêteté professionnelle, sa tremblante inquiétude, bref, son désir en toute chose, de faire de son mieux. On remarque d'abord, dans le portrait de Raikem, la qualité de l'harmonie générale

que rehausse la robe rouge sur laquelle tranche la large bordure d'hermine blanche. On s'attarde enfin au visage que l'artiste a rendu par la superposition sensible de nombreuses petites touches de couleur de valeur proche du ton de base, ce moyen ayant pour résultat de créer comme une enveloppe autour de la Vie intérieure du magistrat. Et certes, c'est bien la vérité psychologique de son modèle que Nisen a toujours recherchée, laissant pour compte ces expressions passagères qui frappent au premier chef les portraitistes de second plan. De même, l'habit est moins une tache de couleur que l'apanage d'une certaine classe sociale, ce qui fait dire à Jules Bosmant que pour Nisen "la robe rouge d'un procureur ne vaut pas tant par la qualité de son rouge, que par les idées de justice, de dignité, d'intégrité qu'elle doit inspirer.

La peinture religieuse. Si nos peintres excellèrent dans les genres où le contact avec la nature est indispensable, ils firent aussi des œuvres religieuses et historiques. Wiertz excepté, ces genres ne leur réussirent pas.

À partir de la Révolution, l'Église perd tout caractère existentiel et ne sert plus qu'à soutenir la morale et à donner un certain faste aux grands événements de la vie. Ainsi comprise, écrit justement Eugénie de Keyser "la vie religieuse est aussi stérile aux réalisations artistiques que le greffe d'un tribunal". De fait, les architectes, sculpteurs et peintres de la première moitié du XIX^e siècle se tournent vers des modèles préexistants sans les actualiser. Certains artistes, cependant, tentèrent de retrouver les sources mêmes de la foi chrétienne. Pensons à ces jeunes peintres allemands et autrichiens qui formèrent la "confrérie" des Nazaréens et menèrent une vie quasi monastique dans un couvent désaffecté de Rome. Ils influencèrent de nombreux peintres européens, notamment quelques artistes liégeois. Auguste Chauvin (Liège 1810-1884) et Jules Helbig (Liège 1821-1906), dans tout leur œuvre, Jean-Mathieu Nisen, dans ses peintures religieuses et Victor Fassin (Liège 1826-1906) dans une part importante de sa production, essayèrent en effet de retrouver par la science et la réflexion la foi et le génie des époques révolues. Ils créèrent ainsi des œuvres consciencieuses qu'aggrave le besoin de signifier.

Finalement, Dreppe, dans des œuvres comme *L'ombre de Samuel* et *le Meurtre de Saint-Lambert*, et parfois Hennequin, sont les seuls à avoir réalisé, dans la technique romantique, des œuvres religieuses de quelque intérêt. Wiertz, quant à lui, on le verra bientôt, chercha, loin de l'Église et de tout dogmatisme, les formes plastiques capables, dans le contexte du temps, de rendre compte de la victoire de l'Amour sur le matérialisme.

La peinture d'histoire. La peinture d'histoire, nous l'avons dit, fut le genre favori des critiques et des artistes néo-classiques et romantiques. David, Gros, Géricault et Delacroix en firent d'excellentes, inspirées par l'Antiquité, le moyen âge ou les événements contemporains. A leurs côtés, les Nazaréens en Allemagne, Paul Delaroche, Horace Vernet et consorts en France tentèrent en vain de dépasser l'anecdote qui leur servait de point de départ. En Belgique, la peinture d'histoire "romantique" vit le jour au moment même du succès de la Révolution belge, Wappers triomphant au Salon de Bruxelles de 1830 avec son *Dévouement de Pierre Van der Werff*.

En 1863, Wiertz devait écrire : "La révolution politique amena la révolution artistique. L'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art. On avait combattu pour le bon droit, on voulut combattre pour la bonne peinture. Ce fut un élan superbe : le fusil donnait du cœur au pinceau". L'enthousiasme, cependant rétrospectif, de Wiertz, ne repose sur rien. Nous n'eûmes pas un Delacroix pour exprimer notre affranchissement artistique, la peinture d'histoire Wallonne se plaçant sous la férule de Delaroche et de l'École de Düsseldorf. Dès lors, nous n'aurons droit qu'à un héroïsme de théâtre avec LOUIS GALLAIT, le seul artiste wallon à triompher aux Salons ouverts à Bruxelles et dans toute l'Europe à côté des Gustave Wappers, Nicaise de Keyser et autres Édouard de Bieffe. En fait, Gallait ne fit qu'adapter les sujets au goût du jour en les choisissant dans l'histoire nationale (*Derniers hommages rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes*). Pour le reste, il croit qu'il suffit de recouvrir ses mannequins de costumes d'époque pour leur donner vie. Ses œuvres historiques sont cependant préparées par des esquisses intéressantes qui valent par leur énergie ou leur réalisme. Gallait fit pour le tableau précité des études d'après les restes de décapités.

Quelques peintres liégeois firent également de la peinture d'histoire en s'inspirant des épisodes héroïques et tragiques de la principauté de Liège. Dans son *Assassinat de La Ruelle, bourgmestre de Liège, en 1637*, Vieillevoye subit l'influence des peintres liégeois du XVII^e siècle, et principalement, de Carlier, qu'il ne parvint jamais à "actualiser". De plus, ses compositions perdent toute intensité dramatique par manque de clarté. Vieillevoye est toutefois supérieur à Chauvin, Helbig et Fassin qui, à l'instar des peintres d'histoire de l'École de Düsseldorf, préférèrent le geste théâtral à l'expression vraie, la couleur fade et cireuse à la touche virulente et passionnée.

Plus mesurée et plus sobre, la Famille noble devant le conseil des Troubles de Charles Soubre (Liège 1821-1895) est une belle œuvre. Jules Bosmant a pu écrire à son propos "Ce ne sont pas des hommes gesticulant et disputant qui s'affrontent mais plutôt des consciences, des idéaux, des façons différentes d'envisager la vie, la mort et les grands devoirs qu'elles nous dictent.

En fait, seuls Dreppe dans quelques lavis, et Wiertz dans une seule esquisse (*Le triomphe de 1830*) firent des œuvres historiques de qualité dans l'esprit et la technique romantiques. Mais nous oublions... Eugène Delacroix qui, dans *L'assassinat de l'évêque de Liège, Louis de Bourbon* (1829) rendit avec génie un fait de l'histoire de la principauté de Liège, altéré par l'imagination de Walter Scott.

ANTOINE WIERTZ.

Le cas Wiertz. Artiste complexe et exceptionnel à tous égards, Antoine-Joseph Wiertz (Dinant 1806-Ixelles 1865) connut dès son vivant un succès qui alla, dans certains cas, jusqu'au délire. Il eut également de nombreux détracteurs, irrités par la diversité de son génie et, plus encore, par son attitude orgueilleuse. Notons à sa décharge que, lorsqu'il était enfant, son père lui déforma l'esprit en ne lui parlant que de gloire. C'est pour y atteindre non pas tant de son vivant que dans les siècles à venir que Wiertz sacrifia sa vie. Il savait cependant il l'a écrit Y que la gloire n'est qu'une chimère...

Remarquablement doué, Wiertz apprit dès son plus jeune âge à peindre, à lire des ouvrages sérieux et à jouer de la musique. En 1820, il est à Anvers où il suit l'enseignement paradoxal de Guillaume-Jacques Herreyns et surtout de Mathieu Van Brée. Tout en lui faisant admirer Rubens et les Vénitiens, Van Brée amena Wiertz à refuser l'Ecole romantique, héritière du grand maître flamand, au nom des Nazaréens et des Préraphaélites. Cet enseignement est certes à la base de quelques graves échecs du peintre dinantais. Ils sont dus à un compromis entre les deux grandes tendances du temps. Cet enseignement l'amena cependant aussi à défendre par son œuvre et ses écrits une conception de la création si originale qu'elle stupéfie ou gêne encore la critique habituée à plus d'unité apparente dans l'œuvre d'un même artiste. Des 1828, Wiertz - qui a donc vingt-deux ans - « déclare que l'expression à rendre régit l'emploi de tel ou tel métier. Il écrit: 'Pour l'expression, l'artiste doit quelquefois tirer parti de la dureté, de la crudité, de la sécheresse et de la discordance; qu'une belle couleur dans un sujet n'est pas une bonne couleur dans un autre; qu'il ne doit pas se laisser séduire par une exécution lâchée dans un sujet où elle doit être heurtée; que l'harmonie doit être ou douce, ou agréable, ou tranchante, selon que le sujet le comporte; que le tableau est totalement manqué si le sujet et l'expression n'y sont pas également rendus' Ce texte prouve qu'avant de commencer une œuvre, Wiertz objective le problème autant que faire se peut, tente de trouver par le raisonnement la technique à adopter avant de se laisser parler, que cette technique soit issue de son admiration pour Rubens, Raphaël, Michel-Ange, les Vénitiens du XVI^e siècle ou encore les petits maîtres hollandais du XVII^e siècle.

Dans la plupart des esquisses d'œuvres religieuses ou influencées par des textes littéraires, on discerne l'effet de la composition dynamique, de la saillie expressive, de la touche et de la couleur vivante et variée de Rubens. Toutefois, on remarque dans ces esquisses faites par Wiertz des 1827 - il était toujours étudiant à Anvers - une densité picturale et un goût pour les couleurs sourdes et passionnées qui sont bien de son temps. Leur intensité les rapproche de celles peintes par Géricault et Delacroix. Les formes de Wiertz sont en outre très abstractisées, les personnages étant réduits à leur dynamique expressive. Quoique plus figuratives, les peintures de genre réalisées à Rome se situent dans la même ligne (*Scène du carnaval romain*, 1835). Par contre, les premières grandes toiles faites par Wiertz d'après ses admirables études sont loin d'atteindre à leur grandeur et à leur originalité, la plastique ne répondant plus à l'expression désirée. Dans *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle* (Rome 1836), Wiertz reste obnubilé par le dessin des classiques. Il voulait cependant rendre compte des déchaînements surhumains évoqués par Homère.

En fait, *La révolte des Enfers contre le Ciel* (Liège 1841), inspirée par le Paradis perdu de Milton, est la première grande peinture où Wiertz, quoique trop influencé par Rubens, trouve des accents personnels. La touche se libère du trait et participe à l'expression. En outre, l'œuvre n'est plus peinte comme un bas-relief mais dans des espaces multiples où se développent, venant du bas de la toile, des formes fantastiques et monstrueuses abstractisées. De-ci, de-là, des touches de couleur isolées, lyriques et de matières différentes, renforcent encore la puissance dynamique de l'œuvre et nous permettent de prendre conscience du parti que Wiertz sut tirer de ses croquis faits d'après le Vésuve en éruption (1837). Mais c'est seulement dans *Le phare du Golgotha* et dans *Un Grand de la terre* (Bruxelles 1859 et 1860) que Wiertz se libérera totalement de Rubens mais aussi de Michel-Ange et des Vénitiens. Dans ces œuvres, peintes selon son procédé de la peinture mate, hélas peu résistant, Wiertz transpose *picturalement* la victoire du spirituel sur le temporel et nous fait participer à un monde à la fois fantastique et mystique en exploitant de façon très personnelle et exemplaire pour la première moitié du XIX^e siècle, les "vertus" expressives de la touche-matière-lumière-couleur. Il annonce ainsi directement la peinture non-figurative. Sur un autre plan, les œuvres de Wiertz révèlent une confiance en l'évolution de l'humanité assez exceptionnelle en un temps où dominant l'inquiétude du présent et de l'avenir ainsi que la nostalgie du passé, sentiments merveilleusement rendus par Delacroix. Cette confiance de Wiertz se retrouve par ailleurs dans plusieurs textes regroupés dans ses *Œuvres littéraires* (Bruxelles 1869) et dans d'autres toiles.

A l'instar de Rubens, Raphaël influença Wiertz dans de nombreuses œuvres. Il l'avait déjà étudié lors de son premier séjour à Paris (1829-1832). Il continuera de l'admirer en Italie (1834-1837) et copiera même une de ses œuvres, *La Vierge à la chaise*, pour l'église de Dinant. En outre, il peindra à Rome *Heureux temps*. Il y imite outrageusement Raphaël sans en retrouver ou renouveler l'esprit comme sut le faire Ingres. En 1840, Wiertz écrit dans son *Éloge à Rubens* que Raphaël rend mieux (que Rubens) les formes féminines d'une nature idéale. Cette phrase nous fait certes comprendre pourquoi Wiertz s'inspira du maître italien dans des toiles édéniques (*Heureux temps*) mais aussi pour peindre ses figures féminines (*Ève*, *Esmeralda*) ou ambiguë (*Satan*).

Le triptyque intitulé *Le Christ au tombeau* (Liège 1839) est surtout intéressant pour ses deux volets (*L'ange du mal et*

Ève éprouvant la première inquiétude après le péché). Le caractère androgyne du Satan, obtenu par un dessin et par un modelé raphaéliques, rend plus complexe et par là plus attachante cette personnification du mal. D'autre part, on peut dire avec Mockel que "l'expression si particulière du visage (d'Ève) déjà marqué d'un trouble encore à demi-inconscient, est une des plus heureuses trouvailles de l'artiste".

La figure d'Esmeralda (Liège 1839), inspirée par Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, est proche de l'Ève du triptyque par le climat qui la baigne. Plus qu'une danseuse des rues, Wiertz a voulu peindre ici la femme languissante d'amour (le nom de Phébus qu'elle vient d'arranger sur ses genoux témoigne assez de la direction de ses pensées). Cette toile nous fait penser à Gustave Moreau qui, plus tard, créera un type de femme analogue dont le caractère sensuel et équivoque sera renforcé par l'éclat des pierreries. Subtilement romantique, Esmeralda fut peinte au même moment que Quasimodo, figure brutale dans laquelle la haine et la dissimulation se dessinent sous la disgrâce physique. Au modelé lisse de l'Esmeralda, Wiertz oppose ici une technique large et tout en saillie où la touche domine. Doit-on s'en étonner puisque Wiertz écrivit, toujours dans son Éloge à Rubens, que Rubens rend mieux (que Raphaël) "les formes viriles qui accusent la force, la vigueur, la puissance".

Les nombreux Nus peints par Wiertz accordent de façon personnelle le trait souple et gracieux de Raphaël à la plénitude sensuelle de Rubens. L'optique de ces œuvres est cependant bien différente de celle des deux maîtres anciens. Le peintre dinantais voulut en effet stigmatiser dans ses Nus la coquetterie ou le désir mais se montra paradoxalement un grand amoureux du corps de la femme au point de réaliser quelques-unes des œuvres les plus érotiques du XIX^e siècle.

Wiertz, qui avait quitté Liège en 1845, un an après la mort de sa mère, commença à Bruxelles de nouvelles séries d'œuvres. La première, inspirée par des faits divers, fait la preuve de son amour des hommes, certes, mais aussi de son angoisse de la mort. Pensées et visions d'une tête coupée, peinte pour lutter contre la peine capitale, Le suicide, peint pour stigmatiser le matérialisme désenchanté, sont des œuvres où Wiertz, dit Fierens-Gevaert, tente de capter le moment de la fin physique mais présente ses phantasmes sous un vêtement philosophique. Pour accentuer le vérisme de certaines toiles macabres - et d'autres érotico-morales (*La liseuse de romans*) -, Wiertz les faisait voir à travers une sorte de stéréoscope.

Croyant au progrès humain et pensant que la perfection de l'homme amènerait celle des sociétés, Wiertz fut un des rares artistes, sinon le seul, à représenter le courant communisant et scientiste de 1850. Il livra pour cette "religion" ses derniers combats. Il peignit ainsi des œuvres antimilitaristes (*Dernier canon*) et fraternelles (*Les partis juges par le Christ*), d'autres où il "invente" une nouvelle religion (*Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre*) et d'autres enfin où il révèle aux hommes l'avenir merveilleux qui les attend (*La puissance humaine n'a pas de limites*, *L'histoire de l'humanité*, ensemble de sculptures qui sont d'un vrai sculpteur). La majorité des œuvres sociales ou inspirées par son amour de la justice et sa croyance au progrès n'ont guère de qualités plastiques. Il faut en excepter *Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre*, dont il a été question plus haut.

Wiertz fit enfin, outre les portraits déjà vus, des peintures de genre, des natures mortes et des paysages qui ont joui au XX^e siècle d'une estime dont seules ses grandes compositions bénéficiaient au siècle précédent. *La tête de mort*, *La levrette*, *La carotte au patient* sont des chefs-d'œuvre influencés par les petits maîtres hollandais du XVII^e siècle. Ses *Scènes de carnaval* et son *Longchamps à la villa Borghèse*, peints à Rome dans l'esprit de Rubens, et les *Botteresses*, peintes à Liège, font la preuve de sa verve, de l'acuité de son esprit, de sa malice et, chose rare chez Wiertz, de son humour. Dans d'autres toiles enfin, il a transcrit à merveille la noble grandeur du paysage romain. Pour conclure, il nous suffira de rappeler que Wiertz a su, ainsi qu'il le désirait ardemment, travailler dans tous les genres et choisir la technique en fonction des fins expressives désirées. Ces fins expressives qui nous révèlent Wiertz obsédé par la mort et par l'érotisme, obsessions qui trouvèrent toutefois leur contrepartie dans une vision mystique, voire heureuse d'un monde où, grâce au progrès constant de l'humanité, le spirituel l'emportera bientôt sur le temporel.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Outre les données générales fournies dans l'article de Jules Bosmant qui suit, citons plus particulièrement, dans l'ordre alphabétique:

Pour le neo-classicisme et le romantisme : J. BOSMANT, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930. Catalogue de l'Exposition. Le Romantisme au pays de Liège, Liège, 1955. P. COLIN, *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930. E. DEKEYSER, *L'Occident romantique, 1789-1850*, Genève, 1965. CH.

FAIDER, *Beaux-Arts. Exposition de Bruxelles en 1836*, in la *Revue Belge*, Liège, t. 4, 1836, pp. 212-217. P.

FIERENS, *La peinture au X [Xe] siècle*, in *L'art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, 3^e éd., Bruxelles, s.d. L.

HAESAERTS, *Histoire du portrait de Navez à Ensor*, Bruxelles, 1943. J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903. F. MARET, *François-Joseph Navez*, Bruxelles, 1962. G. VANDELOISE *La peinture et les peintres à Liège de 1795 à 1870*, 1970, manuscrit.

On consultera également D. COECKELBERGHS, *Les Peintres belges à Rome (1700-1830)*, qui énonce sur Navez des

vues intéressantes et tente une réhabilitation du peintre wallon ANDRE-CORNEILLE LENS (1739-1822) dont Paul Fierens, op. cit., p. 399, a jugé sévèrement "les froides compositions mythologiques".

Pour Antoine Wiertz voir plus spécialement: H. COLLEYE, Antoine Wiertz, Bruxelles, 1957. FIERENS-GEVAERT, Antoine Wiertz, Turnhout, 1920. M.G., Grauen Statl Grösse. Die Hauptwer des belgischen Malers Antoine Wiertz, in Du, juillet 1974, pp. 54-75. A. MOCKEL, Antoine Wiertz, esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre, in Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, t. IV, 1943-1944.

Sur Louis Gallait, voir en dernier lieu la thèse de doctorat soutenue à l'université de Louvain en 1973 par G. LE BAILLY de TILLEGHEM et dont un résumé a paru dans la Revue des archéologues et des historiens d'art de [Université de Louvain, t. 7, 1974, pp. 229-230.

L'A, Introduction au catalogue, Liège, Musée Saint-Georges, 06/01 au 04/02/1979.

"L'Apiaw, née après la seconde guerre mondiale, tint les liégeois au courant des diverses formes d'art qui, en Europe, tendaient à rendre compte du «réel contemporain». C'est dire que les différentes écoles d'art abstrait qui apparaissent entre 1945 et 1960 furent connues de ceux qui, à Liège, pensent à la nécessaire adéquation formelle et expressive de la création plastique au vécu journalier dans ce qu'il a de prospectif..

Pour des raisons qu'il ne nous appartient pas d'étudier ici, l'apparition aux alentours de 1960, du Pop Art, du Minimal Art, du Cinétisme et de Fluxus ne trouva auprès des amateurs liégeois, l'intérêt qu'avaient suscité les mouvements précédents. Il faut attendre le mois de décembre 1969 pour que la galerie Yellow Now puis, plus tard la galerie Vega présentent des artistes nouveaux qui, pour la plupart, abandonnent les médias traditionnels au profit de la vidéo, de l'enregistreur et de la photographie pour n'en citer que quelques-uns.

Hélas! et alors que l'Apiaw se meurt, la galerie Yellow Now doit bientôt fermer ses portes tandis que Véga «s'exile» à Plainevaux. Malgré «art/actualité», dont les moyens sont trop réduits, l'information des nombreux artistes liégeois participant de près ou de loin des différents et multiples mouvements qui font des années 60-70 dix des années les plus riches qui soient, doit inévitablement passer par des voyages à l'étranger.

D'autre part, si les artistes proches de la Nouvelle Figuration peuvent encore se présenter dans les galeries liégeoises, ceux dont les propositions n'ont plus que de lointains rapports avec l'art tel qu'il est habituellement conçu n'ont pratiquement plus aucune possibilité de se faire voir... ou entendre dans la ville où ils travaillent et enseignent aujourd'hui.

L'idée nous vint donc de demander à Georges Goldine, Échevin des Travaux Publics et des Musées, de nous aider à créer une galerie susceptible de montrer aux liégeois - et parmi ceux-ci aux élèves de l'Académie - l'art d'aujourd'hui qu'il soit d'ici ou d'ailleurs.

En un premier temps qui, nous l'espérons, aura un prolongement, Georges Goldine nous a offert pour un mois les cimaises du Musée Saint-Georges. Qu'il en soit remercié. Nous restait à organiser l'exposition que nous voulûmes diversifiée, représentative de plusieurs tendances significatives de l'art contemporain. Elles n'ont d'ailleurs comme dénominateur commun que la même opprobre dont elles font généralement l'objet. Nous pouvions trouver cela à Liège et donner du même coup, aux personnes intéressées, l'occasion de se faire une idée d'une part significative, si même elle est incomplète, de l'art actuel dans nos régions. Le tout présenté sous un sigle quelque peu cabalistique indicatif à la fois d'une direction et d'un point de départ, sigle que nous aimerions voir sur la vitrine d'une galerie... à venir." (Guy Vandeloise Texte d'introduction au catalogue de l'exposition, éditions Yellow Now, 1979)

Le défenseur de l'Art abstrait dans Jo Delahaut, Liège, Musée Saint-Georges, 27/06 au 17/08/1980, pp. 15-16.

Loin de cette société de l'Avoir, de son agitation stérile et de ses chocs émotifs répétés, la sérénité, impliquant la volonté d'harmonie, c'est-à-dire d'équilibre, de symétrie des forces.

Acquérir la sérénité, la proposer aux autres, par éveil, tel est le but ultime. Pour cela, bâtir des «aires» de méditation dans lesquelles, loin de tout esthétisme sécurisant, le jeu des seuls composants de la peinture soit pour l'auteur lui-même et le spectateur disponible bouleversement par révélation, puis paix accrue. Art social donc, au vrai sens du terme, puisque capable, dans une époque de dégénérescence, de favoriser, par une remise en question fondamentale et continue de notre être, la transformation radicale des valeurs sur lesquelles s'appuie notre monde actuel.

Il ne s'agit donc pas de défendre un système qui soit à l'actuel ce que le revers est à l'avvers d'une même médaille. Loin de tout réalisme dit social mais aussi de toute forme d'expressionnisme significative d'une complaisance dans le malheur, débilite. Loin enfin de toute mise en évidence d'un savoir-faire qui ne peut qu'éblouir et non révéler. Œuvre de repos et de recueillement, œuvre d'éveil au terme de la méditation ou par rencontre dans l'instant, elle ne peut imposer un dogme, mettre en évidence une problématique personnelle ou un arrangement esthétique. Elle ne

peut, non plus, décrire, représenter. La peinture ne possède-t-elle pas, comme la musique, des moyens propres suffisants pour « mettre en éveil les mécanismes de l'activité spirituelle » !

Quels sont-ils ?

La couleur et le nombre qui, lorsque la peinture était expression matérielle de la pensée religieuse, étaient vus comme les deux fondements esthétiques de la réalisation spirituelle. La source et exaltation de la couleur est la Lumière, la source et exaltation de la forme est le Nombre, en immédiat rapport avec le Verbe dans l'ésotérisme chrétien.

« Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ? » écrit Delahaut.

La couleur en aplat, au dessin tranché, non modifiée par la perspective et le clair-obscur significatifs de confusion. La couleur libérée du naturalisme qui est imitation plus ou moins réussie de la réalité et, aurait ajouté Platon, inutile fiction vis-à-vis de la Réalité elle-même. La couleur en soi, dont la jouissance comme belle et bonne, donne à voir, dans les arts religieux, l'excellence de la Création.

Les couleurs dans leurs rapports réciproques, ordonnés et harmonieux « si tout l'arc-en-ciel y passe, le monde entier passe dans mon esprit ». L'arc-en-ciel vu, jusqu'à la fin du moyen-âge, comme la manifestation directe de l'Ordre Cosmique, sanctionnant l'alliance essentielle du Créateur et de Sa créature.

Ordonner le fouillis qui résulte de notre vie actuelle par la couleur, l'ordonner par le nombre que Delahaut aime en soi et dont il essaie de retrouver le sens par l'étude de Pythagore. Dans mon œuvre, dit-il, j'ai ouvert l'accès à l'organisation géométrique, non « 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, ou chaque signe si minime soit-il a valeur de révélation »

Ailleurs : « J'ai essayé de retrouver la tradition pythagoricienne de nombres, l'ésotérisme des signes ». Du chaos, par la création, naît l'ordre : le mot cosmos signifie ordre et l'ordre doit devenir harmonie. Il le peut par utilisation des nombres pythagoriciens qui donnent à voir la correspondance existant entre le Macrocosme et le Microcosme, l'eurythmie générale. Ne sait-on pas depuis, que ces nombres se retrouvent dans la morphologie biologique ? Ainsi, dirait Ghyka, la Vie laisse-t-elle dans le monde des formes des traces rythmées de son passage, des souvenirs de sa propre « loi du Nombre » !

Volonté d'ordonner le chaos, de mettre en harmonie pour atteindre le but suprême : la sérénité. La chaos « qui résulte de la vie frénétique que nous menons » et de la difficulté que nous avons à nous accepter Dionysos et Apollon, certes mais qui a sa source, comme l'acte créateur, dans l'inconscient.

Se laisser aller à dessiner sans intervention du conscient et laisser ainsi venir à la surface une part profonde et inconnue de soi-même S'en servir pour définir des structures qui pourront se modifier en cours de route, c'est s'accepter tel qu'on est, son errance en quête de soi-même plutôt que d'affirmer, comme tant d'artistes apparemment proches de Delahaut, sa déité.

« 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 ».

La nouvelle tapisserie au Pays mosan (novembre 1980) , Ramet-Flémalle, "La Châtaigneraie», 24/11 au 14/12/1980.

Le métier à tisser symbolisait l'univers dans les sociétés anciennes : le travail du tissage, un enfantement. Art d'initiés donc qui perdit tout sens ésotérique en Occident dès la fin de l'époque gothique. Qui perdit en même temps son caractère mural par imitation vaine, lente et onéreuse du modelé naturaliste qu'affectionnaient désormais les peintres devenus de chevalet.

Cette lente décadence de l'art autrefois majeur du tissage – décadence que vécurent en même temps le vitrail ou la mosaïque – se prolongera et s'accroîtra jusqu'au début du XX^e siècle.

Le respect du plan du mur, principe premier qui sous-tend l'enseignement de l'école du Bauhaus dans les années 20-30., conduira certains artistes sortis de cette école et quelques autres, à rendre son aspect mural à l'art du tissage. Il amènera également l'auteur d'un projet à réaliser lui-même son travail, loin des manufactures.

A Liège, René Hauben est certes le premier à avoir retrouvé la fonction du tissage. Je crains que l'exposition qu'il fit au Cercle des Beaux-Arts de Liège n'ait pas rencontré le succès qu'elle méritait.

Depuis lors, nombreuses sont les artistes de la région qui accordent à cet art la totalité ou une part importante de leur temps. Plusieurs d'entre elles sont présentées ici. Elles nous montrent que le tissage a retrouvé le mur, voire parfois son caractère ésotérique.

Année 80 crise de l'Art ou crise de la société? dans L'Agenda. n° 12, Liège, mai - juin 1981, pp. 9-10.

Dès 1910, et jusqu'en 1914, Kandinsky réalise, à côté de ses *Impressions*, suggérées par le spectacle de la nature extérieure et de ses *Compositions*, plus réfléchies, des *Improvisations* qui procèdent, selon l'auteur lui-même, « d'expressions, pour une grande part inconscientes et souvent formées soudainement d'événements de caractère intérieur ». Il n'est pas étonnant que ces œuvres d'autant plus lyriques et spontanées qu'elles échappent totalement à la représentation du monde extérieur et à tout schéma plastique contraignant, aient été vues par les surréalistes comme prémonitoires de leurs propres propositions. Encore doit-on ajouter que ces *Improvisations* sont moins éloignées de l'automatisme psychique d'André Masson que des associations irrationnelles d'objets habituellement proposées par les surréalistes. Aussi préfigurent-elles l'« action painting » américaine et l'abstraction lyrique européenne de l'après seconde guerre mondiale.

« Action painting », abstraction lyrique, peinture gestuelle, tachisme, peinture informelle, tels seront les noms donnés à un mouvement qui naît donc dans les années 40. Il s'avère prépondérant, à côté de l'abstraction froide, jusqu'à l'épanouissement, au début des années 60, du pop art, du minimal art et de l'art cinétique. Prépondérant certes, divers aussi dans ses buts car il ne faudrait pas donner le même sens au geste de Wols, de Soulages ou de Bissier. Le drame du premier, l'expression pure du temps chez le second et le point de vue métaphysique du troisième relèvent en effet de comportements bien différents devant la vie qui nous font basculer de l'expressionnisme au réalisme puis, enfin, au classicisme.

Née à Liège en 1921, José Picon réalisa ses premières œuvres après la seconde guerre mondiale. Figuratives, elles donnent le premier rôle à la couleur pure. Ainsi disent-elles la primauté de l'intuition, de l'instinct et des émotions sur la raison. Le dessin s'y révèle accessoire voire nuisible au propos de l'artiste. Il était donc logique qu'elle l'abandonne, ce qu'elle fit en même temps qu'elle supprimait tout repère figuratif. Plutôt que d'une révolution, il s'agissait là d'une évolution normale qui devait l'entraîner, fin des années 50, à participer de l'abstraction lyrique expressive.

Ce qui saute aux yeux, dans ce type d'œuvres, c'est l'importance accordée à la tache. Dora Vallier dira : « Ce que la tache conteste, par sa présence sur la toile, c'est la forme en tant qu'élément pictural existant en dehors de l'instant où il se réalise sur la toile ». On le constate, l'accent est mis sur l'immédiateté du geste. Peinture et instant ne font plus qu'un.

Chez José Picon, l'œuvre est le fruit d'un engagement physique et psychique total. Elle est le lieu où l'auteur se noie et se dissout. C'est que le sujet de l'œuvre est le sujet peignant. Autoportrait donc, constamment renouvelé, où s'écrit, au-delà ou en deçà de la forme, par la touche-matière-couleur spontanément surgie, l'émotion, l'instinct, l'inconscient, la difficulté d'être. Mais aussi l'émerveillement. Mais aussi, dans sa fulgurance, l'apparition de la vie et, si proche, la désintégration dans la mort.

De José Picon, je lis : « Il y a bien entendu, contenu dans la dernière toile, toute l'histoire, la recherche du peintre pour atteindre ce monde obscur et invisible qui est le chant intérieur, l'aspiration à l'infini, autrement dit tenter d'apercevoir le souffle de vie ».

« Témoignage du temps présent fatalement de l'existence »

« Saisir l'insaisissable et en éclabousser la toile. Entendre les chants obscurs et silencieux et les couvrir rapidement, de peur qu'ils ne s'échappent, de couleurs rapides et lumineuses »

« La vie

La mort

Mystère

Devoir assumer sa vie

Peur de sa mort

Pas plus que l'inconnu devant la naissance

Grand vide devant et puis gouffre fantastique ».

« La nuit, le silence se remplit et je pars à l'écoute et à la poursuite d'une couleur inconnue. Tenter l'accord à l'impossible ».

« Voisine de la Vesdre, ma peinture se couvre de ses couleurs glauques, ses gris tendres et ses jaunes salis ».

« Je retrouve les images de mon enfance, ma mère, ma sœur, parmi les herbes et les fleurs mouillées et mes pieds déjà fatigués par les cailloux ».

« Chaque pas meurtrit. Il faut avancer ».

Ailleurs, José Picon nous dit qu'elle n'a ni théories sur sa peinture, ni recettes pour la faire. Il y en a d'autant moins qu'au lieu de développer un connu, la peinture est ici d'apprentissage voire de révélation pour celle qui la réalise. La prise de conscience suit un travail dans lequel l'effet stimulant du « hasard », de l'accident n'est pas exclu. De ce qui est

projeté sur la toile dans l'instant naissent en effet des rapports de matière-couleur-forme qui, par la lecture qui en est faite et qui concerne l'inconscient du créateur, peuvent le conduire plus loin dans l'approfondissement de la connaissance de soi et de sa condition d'homme.

« Mais quel combat » dit José Picon, combat au bout duquel, curieusement, se manifeste un monde évocateur, non seulement de l'émotion, de l'inconscient ou du drame de l'homme mais aussi de la structure cellulaire des organismes et, au-delà, de la structure atomique de la matière.

Notes pour une étude de l'œuvre d'Emile Alexandre, septembre 1985, dans *Rétrospective Emile Alexandre*, Centre wallon d'Art contemporain, La Châtaigneraie", Ramet-Flémalle, 19/10 au 10/11/1985, pp. 11-47.

En décembre 1973, quelques mois après la mort d'Emile Alexandre, on me demandait de préfacier l'hommage que la Société Royale des Beaux-Arts de Liège voulait lui rendre (cf. supra). Cette année-là, il était impossible de le situer par rapport à tel ou tel mouvement « d'avant-garde » des années 60. Il semblait seul avec une œuvre dont le vocabulaire et le sens s'opposent en effet aux courants qui, du pop art à l'art conceptuel, jalonnent les « golden sixties ».

Douze années ont passé. Le monde est resté tout aussi matérialiste mais s'est enfoncé dans une des crises les plus graves de son histoire. Y correspondant, un art nouveau est apparu au début des années 80. Les « Nouveaux Fauves » en Allemagne, « la « Transavantgarde » en Italie, la « New Image » aux U.S.A. et la « Pattern Painting » dominent depuis lors le marché de l'art. Est ainsi réapparue une peinture sensuelle, gestuelle et expressive qui, par ailleurs, n'exclut pas « le retour à l'image et à l'imaginaire les plus subjectifs » (S. Pagé. *Baroques 81*, les débordements d'une avant-garde internationale. Paris, ARC, Musée d'Art moderne de la ville, 1981, p. 7). Cet art a ses précurseurs bien connus. On pense notamment à Baselitz. On pourrait également songer à Emile Alexandre, on aura l'occasion de le constater. D'isolé, il se retrouve ainsi, par le fait de l'histoire, parmi ceux, si rares, qui pressentent et disent le lendemain, plutôt que de suivre la mode.

Enfermer le propos d'Emile Alexandre dans ces seuls mouvements, lui donner même le titre enviable de précurseur serait toutefois trop réducteur. Matisse et Picasso n'appartiennent pas au fauvisme ou au cubisme. Ils créent ces écoles mais en sortent aussitôt. Comme tous les grands artistes.

Profondément spirituel, au fait des religions anciennes et plus récentes qu'il n'opposait pas, passionné par l'alchimie, Emile Alexandre est, au-delà des avant-garde, l'auteur d'un travail hautement ésotérique avant que de devenir profondément tragique. Son étude demanderait et justifierait plusieurs années de travail.

Emile Alexandre est né à Liège le 21 septembre 1935 dans une vieille famille de la bourgeoisie liégeoise. Des hommes de science et des artistes en ont fait partie depuis le XVIII^e siècle. Par son père, ingénieur, il descend d'Henri Forir, physicien et auteur wallon. Quant à sa tante, Marie Alexandre, elle était peintre. Par sa mère, il a dans son lignage Jean-Joseph Hanson, paysagiste de la fin du XVIII^e siècle. De tous ses ancêtres, le plus célèbre est évidemment Robertson, ce Liégeois au nom anglicisé qui promena sa lanterne magique dans toute l'Europe. Auteur de *Mémoires* (E.G. Robertson. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, 2 vol0 Paris, 1933), il fait aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt (Un film sur sa vie est en préparation. On lira aussi Jérôme Prieur, *Séance de lanterne magique*. Paris, 1985). L'arrière-grand-père de la mère d'Emile Alexandre était le neveu de Robertson.

Ses parents étaient âgés lorsqu'ils se marièrent. Ils eurent deux fils. Tout jeune encore, Emile perdit son père et vécut désormais avec sa mère et son frère dans une maison de la rue Forgeur aujourd'hui disparue. Je l'y ai rencontré plusieurs fois. Je me souviendrai toujours de sa demeure. Une maison de maître, comme on les appelle, où il était pratiquement impossible de se mouvoir tant elle était remplie de meubles, de livres et d'antiquités. C'était un véritable musée tel qu'on les concevait au XIX^e siècle : l'horreur du vide y était évidente. Dans la demi-obscurité, on percevait toutefois de beaux meubles liégeois du XVIII^e siècle, des tableaux et dessins de maîtres de toutes nationalités et, souvenir impérissable, une collection prestigieuse de camées et d'intailles dans une grande boîte à cigares ! Aucune œuvre moderne ne figurait aux murs.

Emile vécut là une grande partie de sa vie. Il s'y forma mieux que dans les écoles où il passa successivement.

Ne se disait-il pas autodidacte ? Cela paraît évident quand on sait le peu de rapport qu'il eut avec ses professeurs de l'Académie puis de l'Université. Il vivait sur une autre planète que la nôtre. Il s'y enrichissait, seul ou presque, par de nombreuses lectures -il « avalait » littéralement les livres-, ses études attentives d'œuvres d'art anciennes ou modernes et l'écoute passionnée de la musique. Monteverdi et les Gabrieli -qu'on venait de redécouvrir- le ravissaient aussi bien qu'Erik Satie. A l'Université, en Histoire de l'Art et Archéologie, les cours de licence étaient souvent donnés par les élèves. Lorsque Emile donnait le sien, le professeur le supprimait pour l'examen. Non qu'il fût médiocre, Emile n'a jamais eu de problème pour passer de classe, mais parce que son discours correspondait à une logique personnelle à laquelle nous avons peu accès. De plus, les multiples références qu'il faisait à des tas de choses que nous ignorions ne nous permettaient pas de le suivre.

Il entra à l'Académie des Beaux-Arts de Liège en 1954. Les travaux montrés au jury lui permirent de passer tout de suite au cycle supérieur. C'est le seul grand succès qu'il remporta jamais dans cet établissement.

D'avant 1954, nous montrons un délicieux Autoportrait (Cat. n° 1) réalisé au pastel. Le goût du rêve et de l'ailleurs que révèle ce dessin fin et sensible préfigure pour une part l'œuvre à venir. De la même époque datent de grandes compositions intimistes et intériorisées qui indiquent, à l'instar de l'autoportrait, son penchant pour le symbolisme. En tout cas, un refus du naturalisme et de tous les mouvements attachés de près ou de loin à la reproduction de la réalité passagère.

Ses professeurs, Henri Brasseur pour le dessin, Robert Liard puis Paul Nollet pour la peinture, ne semblent rien lui avoir apporté. Par manque d'affinités. L'enseignement de Brasseur découlait pour une part de celui de Mambour. Dans une critique publiée à l'occasion d'une exposition d'Alexandre aux «Métiers d'art» en mars 1970 (journal et date inconnus), Fernand Brée rappelle une idée chère à Emile «à savoir qu'il faudrait ramener Liège à sa vocation musicale plutôt que, comme l'ont fait certains (sans les accuser) de ramener intrinsèquement la peinture à une sorte de sculpture». Ce point de vue était déjà sien, j'en suis sûr, à l'Académie. Professeur et élève n'avaient donc, on s'en doute, pas grand-chose à se dire. D'autre part, je puis supposer que le prolongement métaphysique, la quête existentielle, qui sous-tendent l'œuvre d'Emile Alexandre dès son départ, ont dû être à la base de conflits divers avec ses professeurs d'atelier. Les centres d'intérêt n'étaient pas les mêmes.

Cela dit, il serait faux de croire que les années passées à l'Académie furent totalement perdues. De 1954 à 1957, moment où il termine ses études artistiques, il manifeste des préoccupations et réalise des peintures non dénuées d'intérêt.

Dès cette époque, passionné par la Renaissance italienne et, au-delà, par l'Antiquité grecque, étrusque et romaine, Emile Alexandre étudie ces grands moments de l'histoire de l'art et des idées. Il s'interrogera surtout sur leur utilisation du Nombre d'or et des Nombres apparentés. Les études très fouillées qu'il entreprendra dans ce sens auront leur importance dans son travail futur puisqu'elles sont à la base non seulement du format mais aussi de la composition de quelques tableaux essentiels. Je me souviens d'une grande œuvre entreprise à l'Académie. Pendant des mois, il traça des lignes, établit des rapports entre des surfaces qui devenaient de plus en plus petites. Finalement, il m'apparaissait impossible d'insérer un objet ou un personnage dans cette structure. Le fit-il à ce moment-là, je ne me le rappelle pas. Ce que je sais, c'est qu'il a utilisé la même découpe du plan de la toile dans sa Procession commencée en 1958. J'y reviendrai plus tard.

En quoi le Nombre d'or pouvait-il intéresser Emile Alexandre ? Employé durant l'Antiquité et le Moyen Age à des fins religieuses, il n'a plus guère servi depuis lors que des fins esthétiques. Chez Emile Alexandre, il reprend son sens premier. Il implique en effet de sa part une attitude philosophique : sa volonté de voir l'art comme émanation de l'esprit religieux d'où, pensait-il par ailleurs à l'instar des anciens, tout devrait découler, aussi bien le politique que l'économique, la morale, l'architecture et l'urbanisme.

L'œuvre d'art ne sera donc pas tant religieuse par le thème traité que par la «simple» utilisation du Nombre qui, dans le monde chrétien était mis en relation avec le Verbe et en Grèce avec le Logos. Autrement dit, avec l'intelligence divine créatrice. Pour Pythagore, le cosmos est né du chaos par la création. Le mot cosmos signifie ordre et celui-ci doit devenir harmonie (dans le sens équilibre, symétrie des forces contraires et complémentaires). Le Nombre d'or, c'est ce qui intéresse Emile Alexandre lui permet donc de dire l'eurythmie générale qu'il ressent au plus profond de son être, intuitivement ; de dire ainsi, par des accords de rapports, les correspondances harmoniques secrètes qui trament l'Univers, ainsi l'accord caché de l'Ame universelle et de l'âme humaine.

A côté de ses travaux sur la section dorée, Emile Alexandre peignit à l'Académie des nus d'après modèle. Ceux exposés montrent que son intérêt pour les Nombres sacrés ne l'empêchait pas de développer dans les ateliers ses qualités de peintre. Elles ne se démentiront jamais. Nous sommes loin, ici, des peintures intimistes et quelque peu «léchées» d'avant 1954. La facture en est franche, spontanée, large, sensuelle et parfois lyrique. Ces Nus (Cat. n° 2, 3, 6) montrent à nouveau Emile Alexandre ennemi du naturalisme -ses études sur le Nombre d'or le prouvaient autrement- et soucieux de dire par la couleur pure la sensation éprouvée au contact de la réalité. Peinture subjective que celle-ci : elle dit sa dette au fauvisme.

En 1957, Emile Alexandre termine ses études à l'Académie. Il est enfin libéré de la peinture sur motif qui l'avaient rapidement ennuyé. Pas de son service militaire qu'il accomplit en 1958 et dont il fera des cauchemars encore plusieurs années après.

De 1958 daterait la mise en chantier d'un grand tableau resté inachevé. Appelé Procession (Cat. n° 7) par son épouse, il dit, par ses dimensions mêmes, proches de celles de la Naissance de Vénus, son amour de Botticelli. Il dit aussi son amour d'Aphrodite élevée par les humanistes au plus haut niveau des symboles de la culture de la Renaissance. Sa naissance ne signifie-t-elle pas l'apparition en ce monde du divin message de la Beauté ?

Au verso d'un dessin j'ai trouvé ce poème :

«Dame aux yeux baignés de nuit inquiète, vertige
fauve, aux épaules lunaires qu'un lourd frisson enveloppe

mords, Aphrodite le fruit d'où tout notre sang s'échappe,
mords la grenade et souris : nous souffrons, ta beauté s'en éclaire
Temples profonds où l'amour se blesse à l'amour, où l'étreinte
rêve d'étranges néants, d'infinis supplices de joie :
faites rouler sur les cimes des pins ces volutes bleuâtres
d'humble encens suppliant vers la fille des vagues changeantes.
Nul ne baisa ta cheville d'argent plus pieux et plus pâle,
nul ne comprit plut tôt l'infini de tes tresses profondes ;
laisse tes doigts si frais passer sur mon front comme un rêve
laisse ton sein crispé peser sur mon âme, ô caresse
lourd comme toutes nos peines, brûlant comme Eros l'avide
laisse tes boucles d'étoiles flotter sur mes yeux qui s'aveuglent »

Revenons à Procession. Les douze personnages peints représenteraient les Heures qui, selon Homère, furent chargées d'élever Vénus. Elles se détachent sur un paysage de rêve qui les situe dans un univers où prime la poésie. L'œuvre exprime l'harmonie du monde par l'utilisation du Nombre d'or dans le rapport de la hauteur à la longueur et parla découpe du tableau. En un premier temps, on le voit encore à certains endroits de la toile, les personnages ont été dessinés en fonction de cette stricte division harmonique de l'espace. Leurs formes ainsi géométrisées furent vite abandonnées au profit d'un dessin plus souple, mieux en rapport avec les qualités de grâce et de finesse qu'il appréciait tant chez Botticelli. Posée en glacis plus qu'en pâte, la couleur met en valeur la composition et le trait. Plusieurs années plus tard, Emile Alexandre reprit cette grande œuvre. Il s'était alors éloigné de la technique de la Renaissance et privilégiait la touche picturale. Ainsi jaillirent, à certains endroits de la toile, des fragments de pure musique.

inachevée, Procession ne m'apparaît pas avoir été retravaillée substantiellement après 1965.

On l'a dit, les moyens plastiques utilisés dans Procession en 1958 restent tributaires de ceux de la Renaissance florentine. Le dessin au trait règne en maître, la peinture est maigre et joue sur les transparences. Par rapport à ce qu'il fera plus tard, l'œuvre est relativement sombre. Ces caractéristiques restent celles de nombreux tableaux réalisés en 1959 et en 1960. Souvent faits à l'œuf, sans que cette technique ait été bien utilisée, ils sont particulièrement fragiles et s'écaillent déjà. Leur disparition est à craindre d'autant que certains, et d'autres œuvres postérieures, ont été malencontreusement recouverts, à la fin de sa vie, d'un vernis au polyester de sa composition qui, à ce jour, n'est pas encore sec! Curieux de tout, il n'a hélas su maîtriser ni les techniques primitives ni les procédés les plus nouveaux. D'autres avant lui, on pense à Vinci, ont fait des expériences fâcheuses dans ce domaine.

Parmi les « compositions » des années 59-60, deux œuvres intéressantes et quelque peu différentes de celles dont nous venons de parler: Théâtre du Musée de l'Art wallon (Cat. n° 9) et Songe I (Cat n° 8), œuvres oniriques plus proches dans la forme de Marc Chagall que des surréalistes. Il n'y a pas ici investigation psychanalytique du moi mais cependant manifestation d'une inquiétude, voire d'une anxiété inconnues du peintre russe. Si bien que dans Songe I, on pense au romantisme. Mais la distance qu'Alexandre prend par rapport à ses fantasmes se dit dans la signature. Il détestait signer. Il décidera ici d'écrire son nom en lettres gothiques en référence au mauvais goût de certains artistes romantiques attachés plus à la lettre qu'à l'esprit du Moyen Age. L'humour, qui lui était cher et qui se retrouve dans de nombreux textes inédits et dans des annotations de catalogues, l'emporte encore sur l'angoisse. Il n'en sera plus ainsi dix ans plus tard.

Si la matière de cette peinture reste maigre, la facture en est plus large, plus spontanée et plus expressive que dans les autres œuvres. Cette façon de peindre se retrouve quelque peu dans les paysages de Liège et d'Italie réalisés au même moment. Le sombre Panorama de Liège de la collection de Jacques Crémers en fait foi (Cat. n° 10). Aussi, un Temple de Vesta dont j'ai gardé souvenir. Est-ce parce que cet édifice en forme de globe que Numa Pompilius fit construire à Rome était censé nous donner à voir l'image de l'univers qu'il apparaît souvent dans l'œuvre d'Alexandre ? C'est fort probable quand on sait l'importance du symbolisme dans son travail.

Je ne puis dater avec certitude de 1961 aucune des peintures retrouvées. Grâce à un article de Victor Moremans, critique à la Gazette de Liège (la date de l'article m'est inconnue), nous savons cependant ce qu'il exposait à la galerie «L'Oiseau d'or » dès le 25 novembre 1961. Onze œuvres qui prouvent qu'en cette année-là, il prolonge les tendances perceptibles entre 1958 et 1960. Amoureux de Botticelli, il l'est tout autant du raffiné XVIII^e siècle. Il exposait Iris et Pitton « sorte de ronde d'un mouvement élégant et gracieux qui pourrait servir de projet de peinture pour un plafond à la manière du XVIII^e siècle ». La référence à ce siècle sera encore perceptible dans Grâces de 1962 (Cat. n° 12). Par ailleurs, le climat qui prévaut dans Théâtre et Songe I semble se retrouver dans des compositions « où le sujet est en somme accessoire et ne sert pratiquement que de tremplin à l'artiste pour bondir dans un monde étrange et quelque peu mystérieux ». « Masques et monstres » se retrouvent, dit Victor Moremans, dans une exposition où la toile Pour une Rose est « tant par l'inspiration que par la facture, la toile la plus attirante et la plus impénétrable, de celles qu'expose M. Emile Alexandre ». Voilà une œuvre que nous aimerions retrouver. Pour son côté « impénétrable » certes mais

aussi pour sa technique. Il s'agit peut-être de la première œuvre en «matière» d'Emile Alexandre. Les autres se caractérisent toujours par «des recherches de valeurs», «un jeu de couleurs en glacis infiniment délicat et subtil» et aussi par leur «transparence».

Il épouse Madeleine Noël le 1^{er} juillet 1961. Il l'avait connue à l'Académie. Elle avait déjà posé pour Procession. Elle deviendra son modèle unique. Elle l'est dans Métamorphose (Cat. n° 13), œuvre énigmatique de 1962 où elle figure quatre fois. Le portrait qui se trouve en bas à droite a été fait «d'après nature», les trois autres sont d'interprétation. Curieusement, ils sont plus représentatifs du modèle que le premier, proche du visage d'Emile Alexandre. Le titre qui, pour une fois est de lui, étonne. J'ai beau savoir qu'il n'accordait aucune importance aux noms de ses tableaux - ils étaient souvent choisis, de son vivant, par son épouse ou par son ami Jacques Crémers - je crois qu'ici il a un sens. Métamorphose : «Changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable» nous apprend le «petit» Robert. La représentant, il se dit; l'imaginant, se projetant, il la dit, nous donnant ainsi à voir, par leur fusion, l'être un, l'androgynie que nous retrouverons comme leitmotiv de tout son œuvre. Pour l'heure, il est en voie de créer ici un type de visage né de la rencontre du sien et de celui de son épouse qui reviendra désormais sans cesse dans ses compositions, au point d'en être souvent le sujet unique.

La réintégration des contraires, du masculin et du féminin doit être vue comme une figure de l'union et de l'interpénétration de tous les principes opposés et notamment du céleste et du terrestre. Cette fusion mystique de la terre et du ciel par la lumière nous la trouvons dans Paysage mosan (Cat. n° 14). L'intérêt de cette œuvre tient aussi au fait qu'elle est, à ma connaissance, l'une des premières à utiliser la touche-matière-couleur comme véhicule de la pensée et de la sensibilité. Toutefois, la touche se fond encore pour une part sans l'atmosphère colorée générale et répond quelque peu au sujet. Ce n'est plus le cas dans Masques (Cat. n° 11) daté sûrement par Jacques Crémers de 1962. Alexandre y dit la fulgurance de l'émotion par des touches de couleur indépendantes de la représentation. Cette peinture est également importante pour ce qu'elle signifie: la force de présence des visages hallucinés annonce les œuvres les plus dramatiques de la fin de sa vie.

On le voit, l'année 1962 est essentielle dans l'évolution d'Emile Alexandre. Elle voit cependant naître des œuvres plus traditionnelles rattachables aux peintres du XVIII^e siècle par l'utilisation de petites touches de couleurs raffinées sur un fond aquarelle. L'étonnant est que l'une d'entre elles, Les grâces (Cat. n° 12) soit non seulement de même format que Masques mais soit également entourée par une marge. Le rapport est dans la présentation, certes pas dans l'esprit. Les grâces peuvent, par contre, être vues comme étant à la source d'autres œuvres plus lyriques et plus empâtées. On pense à Fleurs de la collection J. van Brabant (Cat. n° 22) mais aussi à des toiles plus abstraites comme la Composition circulaire figurant au catalogue sous le n° 17. C'est que, dès 1962, le point de départ d'une œuvre est souvent un rapport de couleurs perçu dans un travail précédent. La peinture est souvent à la source de la peinture. Elle devient un langage en soi, autonome par rapport à l'écrit. On le voit, les problèmes purement plastiques deviennent prédominants. Ils l'entraînent notamment dans les années 1962-1965, à travailler sur des surfaces inusitées (cercle, triangle, losange, en forme de goutte (Cat. n° 15) ou de papillon (Cat. n° 16). Ces figures l'obligeant à envisager la disposition des touches et leurs rapports de façon inhabituelle.

A ce moment de son évolution, le côté formaliste aurait pu l'emporter. En fait, il s'agissait là d'un passage nécessaire. L'étude des moyens de la peinture redevient vite chez Alexandre une quête de son au-delà.

L'emploi fréquent de la section dorée se justifie, dès 1958, par la volonté affichée de l'artiste d'établir des rapports entre les principes contraires et complémentaires.

La création d'un visage archétypal aux yeux grands ouverts sur le monde se justifie, dès 1962, par la volonté de reconquérir l'état initial de l'homme, de redevenir un.

L'utilisation consciente, même si spontanée, de la matière et de la couleur rendue lumineuse doit s'envisager elle aussi dans un sens religieux. Ses peintures sont, à partir de 1962 mais surtout de 1964, enluminées par l'emploi approprié des Couleurs mises en relation avec le Principe considéré sous son aspect lumineux. La Lumière est, dans toutes les traditions, identifiée à l'apparition de l'Esprit médiateur. La Couleur qui en découle prend donc ici sa valeur symbolique de lien avec le divin. Envisagée ainsi, elle ne peut être imitative.

Ce rejet du naturalisme et cette quête de la Réalité sont clairement indiqués dans un texte important d'Emile Alexandre que nous reproduisons plus loin in extenso (« Le Jardin ouvert. Voyage musical dans l'œuvre d'Emile Alexandre). Il écrit : «Je n'observe pas de façon méticuleuse comme celui qui passe à gauche de la nature, à force de la scruter en amateur». Il ajoute : «Celle-ci, la Nature est le reflet, non seulement le reflet, mais le double, -de la suprême réalité. Tout est dans tout». Considéré sous cet angle, la nature ne doit pas être vue comme modifiée sans cesse dans son apparence par le temps qui passe mais bien dans ce qu'elle a d'intemporel, de permanent. Il-dit : «Elle est entr'autres, cette nature, dénuée d'événements». C'est que seule son essence l'intéresse. Tenter de la dire, ce n'est pas copier les multiples aspects d'une réalité changeante ; ce qui fait que tout se voit différent et seul en face de moi qui suis seul. C'est au contraire dire un rapport, vivre dans un instant d'éblouissement, l'Analogie. Si cet instant est suffisamment intense, si ma main se laisse heureusement guider, l'évidence de l'Unité se manifestera.

Elle le sera avec conviction. «Ce qui manque à l'Angélu de Millet, dit Alexandre, c'est que la cloche, sonnait sans

arrêt, ne parvient pas à nous crever le tympan. La conviction manque ». Et d'ajouter : «Qu'on l'appelle emphase ou extase, celle-ci est qualité, elle seule ». On le voit, la perception de l'Etre dans l'objet ne s'envisage pas ici dans le silence, la méditation et la contemplation mais à la façon d'une révélation qui vous renverse tel, jadis, saint Paul. De là à «soutenir la cause de la folie », il y a un pas qu'Alexandre franchit aisément, même si c'est pour parler «de ses nuances de langage et d'expression seul générateur de vie, de fraîcheur et d'invention ». Apparaît ici, dans cette partie de phrase, le double aspect d'Emile Alexandre en ces années 62-66 : l'homme raffiné, sensible, empreint de l'esprit du XVIII^e siècle et, en même temps, l'homme transporté dans l'instant hors soi et du monde sensible, vivant l'extase, communiquant avec l'Etre parfait, infini, Dieu, en rendant compte, le perdant, le recherchant sans cesse à travers la peinture, à travers ces touches de couleurs sur lesquelles il revenait sans cesse, pendant des années. «Tout est dans le Verbe, dit Alexandre. Quel monde à redécouvrir, quelle mine en un mot. Seuls trouillards et fainéants, non contents de s'en détourner, en cachent la source aux autres. Or, un accord de son, de lumière, de couleur, d'odeur n'est pas seulement ce qu'il est mais un appel cosmique ». Plus loin :

«La nuance seule fiancée
le rêve au rêve et la flûte au cor ».

Il ajoute : «Tout est couleur et couleur diverse. Le moindre ion de blanc ou de vert me donne tous les prés d'Ardenne ou toute la neige des Alpes. Tout est dans tout. Le macrocosme se mire dans le microcosme et le reflet (de pure couleur et non de «coloration» - inexistante) est le symbole par excellence, seul porteur de géométrie, -- car il n'y a pas de couleur dénuée de sens ».

La couleur porteuse de sens, mise en relation avec le Principe sous son aspect lumineux, nous la trouvons notamment dans les deux versions de Virginie (Cat. n° 19 et 20), dans Nacres (Cat. n° 28), Apparition (Cat. n°29) et dans ses compositions réalisées entre 1962 et 1966. Elle éclaire encore des parties d'œuvres plus anciennes : certains personnages de sa Procession repeints vers 1965.

Ces peintures claires ne se contentent pas d'énoncer un point de vue personnel ; elles se veulent de transformation radicale de la société et du monde. Elles s'opposent donc à celles du peintre réaliste qui «poursuit l'expression d'un monde désaccordé», «...périmé» espère encore Emile Alexandre. Il ajoute : «il faut être aveugle pour ne pas souhaiter un sursaut de l'esprit, un souffle de liberté, une volonté d'indépendance et d'embellissement du «réel», du milieu,... ». Réintroduire dans le monde la nuance, l'invention, le sacré, c'est «sauver le peu épargné par le monstre socio-bureaucratique babylonien, asexué ».

Peintures, écrits ne suffirent pas : il souffrait trop de vivre dans un univers mercantile et uniformisé. Je me souviens de son désarroi devant la destruction de maisons liégeoises du XVIII^e siècle et devant la construction de tous ces buildings qui allaient radicalement changer la ville en quelque vingt années. Je me souviens de sa réaction quand les plans concernant la place Saint-Lambert furent connus. Nous participâmes tout de suite aux réunions d'un groupe de personnes de formations diverses qui se donnèrent pour but de lutter contre la fameuse dalle qui devait recouvrir la place et contre le plan autoroutier urbain. Toutes ces soirées, toutes ces études se terminèrent par la publication d'un Mémoire sur la plan particulier d'aménagement de la Place Saint-Lambert et de ses abords. Il n'empêcha pas la destruction débile du centre de la ville et de ses alentours.

Emile Alexandre -son épouse me l'a confirmé- ne dormait plus de savoir venir le temps de l'agonie lente de la cité, des cités. Une de ses dernières œuvres le dit : Saint-Jean, paysage de Liège (Cat. n° 69) nous montre la ville «en flamme». A gauche, la noire Cité administrative, aussi grande, je crois, que ne l'étaient les tours de la ci-devant cathédrale Saint-Lambert, dit le triomphe de la bureaucratie, de la mort.

Les villes s'uniformisent, les minorités sont de plus en plus étouffées. Emile Alexandre en souffrait. Il lutta pour que la culture wallonne soit reconnue et écrivit notamment un texte Art et Ethnie publié en 1967 dans la revue Ethnie française (septembre 1967, pp. 21 et 22). Il y constate que l'art de nos régions est repris dans des ouvrages sur l'art flamand et y défend la notion d'«art plastique wallon». Il y accuse les responsables de l'annexion de notre culture. Il écrit justement : «les Van Puyvelde, Haesaerts, Seuphor, V. Denis, etc... ont agi suivant une politique préconçue, appuyés en cela, nous devons le constater, par l'autorité de l'Etat (voir la préface de la peinture moderne en Flandre de Michel Seuphor) ».

S'agirait-il d'un génocide culturel ? Il écrit : «Ce qui est en cause ici, c'est la question de savoir si un Etat a le droit d'imposer l'effacement à l'une de ses ethnies. Car la personnalité wallonne existe et, de même que la langue, c'est une personnalité latine ». Il conclut : «Ne faisons pas comme les flamingants, de l'annexion, mais reconnaissons-nous une patrie spirituelle ».

Si rares sont les artistes dont les préoccupations sont autres que de participation à la mode du temps ou de «réussite sociale » que je me devais d'insister sur cette facette de la personnalité d'Emile Alexandre. D'autant qu'en plus de problèmes personnels, le triomphe de la société de consommation, le massacre de la nature et des villes, l'écrasement des minorités devaient le torturer au point de l'amener à vivre de plus en plus difficilement.

Comment un homme si démuné devant l'agressivité et perdu dans un monde sans transcendance allait-il pouvoir continuer à dire l'harmonie, la Lumière éclairant la matière ?

De fait, son œuvre change quelque peu dès 1967. Pas radicalement. On trouve encore en 1967 et, plus rarement, en 1968, des compositions sereines qui rappellent les années passées. Ses paysages de Liège mais surtout ceux réalisés durant ses vacances heureuses en Italie traduisent encore la lumière et le rapport des choses jusqu'au-delà de 1970. Ce ne sont cependant là que brefs instants de clarté épars dans une production de plus en plus marquée par l'angoisse. «mon beau pont dont l'ombre ingrate s'étale sous lui comme un obscène arc-boutant ; ombre maudite, fuis ! que la lumière soit continue comme l'eau miroitante dans les digues de la ligne. que le noir penser prenne un bateau sans voile gonflée au vent transparent, un bateau sombre comme lui et qu'ils disparaissent à l'horizon. que le bonheur me sourie ouvrez les fenêtres, que l'air du large emplisse les rideaux, soleil te voilà ô soleil» (ce texte se trouve sur le verso d'une enveloppe).

Il y a toujours espoir, espoir que confirme un texte de décembre 1969 (Le vélo dans Amalgame n° 3, décembre 1969, pp.26-28) à propos d'une exposition sur le thème du Vélo que j'avais montée à l'APIAW. Il écrit : «La seule conclusion, la seule logique serait le retour à la véritable base scientifico-religieuse, celle du panthéisme éternel, comportant en plus l'universalité des doctrines et messages actuels ainsi que leur tolérance réciproque. Quel bien ne ferait pas à l'Occidental le Bouddhisme ? (bien compris) quel épanouissement si les bases solaires de Rome venaient au jour ! etc...» (id. p. 27, col. 1).

J'en reviens à 1967. Cette année est marquée par la création d'une œuvre capitale que j'appellerai L'Androgyne (Cat. n° 35) (la date de la création n'est pas certaine). Elle a les dimensions de Procession (approximativement. Ces toiles ayant été réentoilées n'ont plus les dimensions originelles). C'est dire qu'elle rend à nouveau hommage à Botticelli et au Nombre d'or. Œuvre d'harmonie et lyrique, cette peinture remarquable est plus que toute autre énigmatique. Longtemps, j'ai cru ne pas pouvoir en parler.

La quête de l'unité manifestée par Alexandre dès ses vingt ans par utilisation de la section dorée puis par la création d'un visage ambivalent, enfin par l'emploi d'une couleur dont la lumière enclose transcende la forte matière utilisée des 1962 m'entraînent à étudier de plus près le symbolisme de l'androgyne. Ce qui m'amena à découvrir une iconographie dans laquelle il doit être possible de trouver les différents constituants de la peinture d'Emile Alexandre. Le temps qui m'a été donné pour préparer cette rétrospective étant trop court, je ne prétends pas être exhaustif. Loin de là. Je puis cependant voir au centre de la toile une représentation de l'androgyne au centre du cosmos tel qu'il figure, par exemple, sur une gravure du Rosarium philosophorum, publié à Francfort en 1550. Doté d'un seul corps, le personnage est allé et bicéphale. A sa droite, un «personnage» allé recourbé sur lui-même fait songer au cygne androgynal de la même estampe. A l'extrême droite, la figure féminine a pratiquement la même attitude que celle gravée par le Liégeois Jean-Théodore de Bry pour l'ouvrage de l'alchimiste Robert Fludd, Utriusque cosmi... (1617, p. 45). Elle représente l'anima mundi (lunaire), guide des hommes et elle-même conduite par Dieu. Elle sort d'un temple qui pourrait être celui de Vesta considéré, on l'a dit plus haut, comme symbole de l'univers. En haut, à gauche, la corne de la licorne, symbole de la pénétration du divin dans la créature qui est également vue par les alchimistes, comme représentative de l'hermaphrodite.

On le voit, tous les constituants de l'œuvre tiennent un même propos. La «materia prima» dite par la touche picturale est rendue à la lumière par la couleur choisie, les lois de l'harmonie qui ont décidé du format de la toile affirment celles qui régissent le monde. Microcosme et macrocosme, matière et esprit ne font plus qu'un, c'est ce que confirment les éléments figurés.

La perfection humaine ne peut être qu'a l'image de Dieu. Elle est représentée par l'état d'androgyne. L'Adam primordial est devenu Adam et Eve. L'Œuf du Monde est devenu Ciel et Terre. Retrouver son unité est le but de la vie humaine, il implique une réintégration des complémentaires qui, par abolition des antagonismes est un retour à l'état primordial, «mais un retour qui est un progrès dans la conscience de l'unité» (Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt. Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers, 1973, t. I, p. 64). C'est ce que paraît exprimer encore le Mercure d'Emile Alexandre dont la représentation semble découler de celle figurant dans un ouvrage d'un alchimiste français du XVII^e siècle (Mutus liberin quo tamen tota Philosophica hermetica, figuris hieroglyphicis depingitur ... La Rochelle, 1677, p. 11). Mercure, on le sait, est vu par les philosophes hermétiques comme possédant une double nature en laquelle se confrontent les principes contraires et complémentaires. Il est représenté ici dans une toile de format carré, format fréquemment utilisé par Emile Alexandre. Il est significatif de la Mère symbolisant la Nature à l'état primordial, la materia prima des alchimistes. Le «retour à la Mère» traduit une expérience spirituelle puisque, dit Paracelse, le monde doit «entrer dans sa mère» pour acquérir l'éternité (cité par R. D. Gray, Goethe the Alchemist. Cambridge, 1952, p.31).

Oeuvres ésotériques, L'Androgyne et Mercure poursuivent la voie tracée par les peintures précédentes et la rendent, en fin de compte, plus claire. La majorité des autres toiles peintes entre 1968 et 1970 ne parlent plus un même langage. Envahi par ses problèmes personnels, blessé, heure après heure, par le monde contemporain, Emile Alexandre ne sait plus dire l'harmonie. Une Composition double face au sujet sibyllin en fait foi (Cat. n° 41). Projetés à l'avant plan, désarticulés, isolés dans leur drame, les personnages entrent dans notre univers pour nous faire vivre leur angoisse, leur tension intérieure. Rupture des plans, discontinuité de la ligne, dureté de la touche l'emportent désormais sur la

notion de rapport qui avait prévalu dans son œuvre. Il n'est que de regarder Aurore (Cat. n° 40) pour prendre conscience du passage de la lumière à la nuit. Le thème est le même que celui traité dix ans plus tôt dans Procession. Il s'agit de personnages debout les uns à côté des autres. Mais l'univers poétique qui les entourait dans la toile de 1958 a disparu. Serrés, tendus, crayeux, un trait noir les définit en les isolant. Quel est, dans cette œuvre, le rapport au titre qu'Emile Alexandre lui donna ?

Ces peintures, on s'en rend compte, peuvent être, sans problème, mises en relation avec le nouvel expressionnisme qui triomphe en ces temps de crise, de désillusion et d'angoisse. Elles deviennent particulièrement tragiques à partir de 1970.

Je pense à une Composition (Cat. n° 60) peinte entre 1970 et 1972 sur une peinture réalisée au début des années 60. De cette époque, il ne reste que la tête centrale, rouge, poétique. Le reste, repeint, est désarticulé et dur. Est-ce Emile, créature de rêve, d'harmonie et de pureté désormais encerclé, presque oblitéré déjà par le monde extérieur ?

Le lent calvaire commence: les personnages, les visages dessinés ou peints se défont, la couleur noire envahit de plus en plus la toile, elle recouvrira même totalement le châssis et le dos d'une œuvre de cette époque.

«Pourquoi s'obstiner à vivre dans un monde idiot ? » écrit-il sur une feuille de papier, à côté d'un dessin.

Des pans noirs recouvrent enfin une partie du paysage, une partie du monde (Cat. n° 65 et 66). A sa mort, on retrouvera sur son chevalet une «copie» d'une œuvre liégeoise du XVII^e siècle représentant le Christ tombé sous le poids de la croix (Cat. n° 70).

«Jouez sans moi les amis

la comédie

dorénavant m'agace

finir en statue de sel

victime de son passé

ne me dit rien qui vaille

adieu j'en ai soupé

je retourne dans mon anneau de cuivre » (le cuivre correspond à la planète Vénus).

Gravement malade dès septembre 1972, Emile Alexandre meurt le 3 février 1973. Durant ce long calvaire, se présenta une troisième fois au Prix quinquennal de peinture de la Ville de Liège avec cinq nouvelles toiles. Une troisième fois, il échoua.

Dan Van Severen, Etsen. Introduction, Gand, éd. Foncke, 1985.

Texte sur l'invitation de l'exposition : Émile Alexandre, Marcel Caron, Jean Donnay, Armand Silvestre, Liège, Galerie L'A (26/9-16/10/1986)

Le lien, je crois, entre ces quatre artistes : le fait qu'ils ont cherché ou cherchent à vivre et à nous montrer l'harmonie.

Elle se dit naturellement chez Jean Donnay.

Elle découle du rapport dynamique entre ligne et matière chez Marcel Caron.

Elle se cherche chez Armand Silvestre et Emile Alexandre.

Texte sur l'invitation de l'exposition : Georges Bianchini, Liège, galerie L'A, 16/05-03/06/1987 dans *Galerie L'A*, avril 1987, n. p., [p. 21, 1 ill. [p. 3].

Il mangeait les fleurs des champs

Il était curieux de tout

Il aimait le beau

Il aimait le laid, l'anal et le mental

Il aimait le foot

Il était sculpteur

Il détestait les gens qui se prennent au sérieux

Il faisait sérieusement son travail

Il avait 32 ans

Il aimait les chemises kitsch

Il cirait la semelle de ses chaussures
 Il aimait l'opéra
 Il aimait Corto Maltèse
 Il aimait rire
 Il voyait tout
 Il aimait l'Italie
 Il aimait Marcel Duchamp
 Il adorait sortir avec les copains
 Il détestait les chapelles
 Il se souciait peu de l'oeuvre terminée
 Il aimait les trois couleurs primaires
 Il était gentil
 Il connaissait tout ce qui concerne le Nombre d'or
 Il détestait le snobisme
 Il aimait les colonnes
 Il aimait bien boire et bien manger
 Il était sentimental
 Il était honnête
 Il était tendre
 Il aimait les sculptures de Mambour et de Marcel Caron
 Il était à l'écoute de l'autre
 Il était secret

Henri-Jean Closon. Liège 1888 - Paris 1975, janvier 1989. Liège, Salle Saint - Georges, 04/03 au 16/04/1989, pp. 7-15.

Le 29 février 1888, Henri-Jean Closon naît à Liège, dans un milieu passionné de musique et de peinture. Alors qu'il n'a qu'une dizaine d'années son père lui fait donner un enseignement artistique dans le Limbourg hollandais. Il le poursuit à Liège, mais aussi à Aix-la-Chapelle et à Düsseldorf. Qu'on ne s'étonne pas du choix de ces lieux. Géographiquement parlant et par son histoire, Liège est proche de Maastricht et d'Aix-la-Chapelle. Quant à Düsseldorf, il était fréquent pour les artistes liégeois du XIX^e siècle d'aller y parfaire leur formation. C'est dans cette dernière ville qu'âgé de seize ans, Closon rencontre August Macke d'un an son aîné. Ensemble, ils étudient les théories sur la couleur de Goethe et de Chevreul. L'importance de la loi du contraste simultané fut comprise d'instinct par les impressionnistes. Pour Macke et Closon, c'est la prise de conscience des propriétés et de l'interdépendance des couleurs. L'une près de l'autre, deux couleurs pures nous donnent l'impression de lisser vers leurs complémentaires. Elles s'influencent l'une l'autre, rien n'est isolé. Ainsi a déjà pu s'imposer dans l'esprit de Closon la notion de rapport, au-delà de la couleur vue pour elle-même, dans sa plus forte luminosité. D'ailleurs, écrit Goethe dans son *Traité des couleurs* : «Une couleur isolée excite dans l'œil, par son impression spécifique, l'aspiration à l'universalité. Autrement dit, fermant les yeux après avoir regardé une couleur et voyant sa complémentaire tenter de s'y substituer implique que nous ressentons de façon innée le besoin de voir... et de vivre l'harmonie : l'unité découle du rapport juste des couleurs contraires et complémentaires. Si la couleur le concerne dès son plus jeune âge, il en va de même des cadences et des rythmes dont l'étude nous rappelle qu'Henri-Jean Closon pratiquait la musique à l'instar de son père et de son frère Louis. Cette importance donnée à la structure et au mouvement apparaît déjà dans deux de ses premiers dessins : les *Musiciens* et le *Marin du Watershut*. Datés de 1904 et de 1905, ils préfigurent le cubisme par une déstructuration des apparences au profit du rythme. Les formes sont discontinues, les plans se confrontent, le «fond» et «l'objet» ne font plus qu'un, remplissent et créent en même temps l'espace du dessin. Ces œuvres prouvent que ses conversations avec Macke à Düsseldorf puis avec ce dernier et Le Fauconnier à Liège, lors de l'Exposition universelle de 1905, ne furent pas vaines. Couleur, cadence et rythme, les ingrédients prioritaires de l'œuvre de la maturité sont, on le voit, pris en compte par Closon avant ses vingt ans. Prolongeant et confirmant cet intérêt :

- sa passion jamais démentie pour Delacroix - un *Hommage* daté de 1941 en atteste - dont le journal devient pour lui, des 1908, un livre de chevet ;
- son amour pour l'impressionnisme qui transmue l'éclairage en lumière, rend vivantes les choses mortes, dit que tout est toujours nouveau et «que l'aspect des choses fait partie des choses» (Entretien avec Closon. Sur l'art, l'homme et la vie, propos recueillis par Jacques Billot. Paris, Société française de presse, 1964, p.31), donne enfin à l'instant changeant une valeur d'éternité;

- son admiration pour Cézanne « l'incomparable » (idem, p 133), pour Gauguin mais aussi pour Van Gogh dont la couleur irradie.

En 1964, âgé de 77 ans, Closon dira sa fidélité à ses admirations dans un chapitre des Entretiens intitulé : la Marche vers la Lumière (!dem pp133-137)

Entre 1903, année où il peint les Pommes, et son installation en France en 1921, Henri-Jean Closon réalise des peintures figuratives qui indiquent des points de vue différents. Un certain nombre manifestent son intérêt pour la couleur en soi en tant que véhicule de l'expression (Fille et maison close, 1905; Souvenir mosan, 1915-18 d'autres, plus structurées, sont, comme de nombreux dessins, les héritières de Cézanne (Etude d'arbres, 1905 ; l'Aveugle de guerre, 1918 d'autres enfin, moins belles me semble-t-il, sont plus empâtées, lourdes, grises et brouillonnes (la Terre dans le ciel, 1904; la Mer, 1919, ...

Ces œuvres, qu'on ne peut regrouper dans le temps, font état des recherches constamment reprises puis abandonnées d'un artiste qui n'est pas encore arrivé, si on se réfère aux toiles de la maturité, à relier couleur, construction et rythme. Enfin, quelques peintures disent déjà, par la thématique, ses préoccupations religieuses (Tête de Christ, 1912-1914 ; Femme qu'y a-t-il de commun entre toi et moi ?, 1919) et, sur un autre plan, son intérêt pour une non figuration que révèlent d'ailleurs aussi de nombreux dessins réalisés dès 1905 (les Dictateurs, 1916). Parmi les œuvres significatives de son époque liégeoise, je citerai, à l'instar de Max-Pol Fouchet (in Cat. Rétrospective d'H. J. Closon. Liège, 1979, pp. 7-8), les Pommes (1903), Portrait de ma mère (1905-1910) et Tête de Christ.

Dans la première, Closon, âgé de seize ans seulement, dit déjà son aversion pour le trompe-l'œil, pour la reproduction des apparences. Surtout, par les obliques rythmées qui écrivent l'espace, il attire notre attention sur des fruits qui sont déjà de lumière signifiée.

La seconde, aux ombres bleutées, à la chair nacrée, évoque les nabis par son intériorité.

Dans la troisième, à présent au Musée du Vatican, la couleur-lumière devient, de façon prémonitoire et exceptionnelle à l'époque, forme rythmée d'autant plus expressive qu'elle se développe dans tout l'espace de la toile. Apparaissent aussi les notions d'intensité et d'énergie chères au Closon de la maturité, notions découlant de l'utilisation d'une écriture contrepoincée.

Le peintre liégeois se fixe en France en 1921. Il a 34 ans et, durant plusieurs années encore, poursuit ses recherches dans les différentes voies ouvertes à Liège.

Ainsi trouve-t-on, à côté des toiles empâtées et lourdes (la Tempête dans la main, 1924; Mon atelier à Antibes, 1929), des peintures expressives hautes en couleurs (les Blés, 1925; Ma sœur, 1926) ou d'autres aussi belles mais plus composées (Un mariage, 1925 ; les Bateaux, 1926). Toutefois, de plus en plus d'œuvres, parmi lesquelles Architecture, 1925, annoncent son prochain passage à la non figuration.

De 1926 date Sainte Pauvreté, autrement dit la Clocharde. Sur le plan de la peinture, cette œuvre, qui reste figurative, donne à voir les moyens plastiques que Closon utilisera bientôt, moyens mis en œuvre pour la première fois, on l'a vu, dans Tête de Christ. La couleur irradie et dit par le geste la rencontre équilibrée et nécessaire du mouvement et de la permanence. Pour Closon, cette œuvre n'est pas seulement importante au niveau plastique mais aussi parce qu'elle lui fait prendre conscience du rôle thérapeutique que peut avoir la peinture.

Il écrit (Entretiens pp.143-147) : «Eh bien la Clocharde lorsque je l'ai commencée, c'était en 1926, j'étais fatigué, j'avais eu beaucoup d'ennuis, de difficultés, j'étais sceptique, et sûrement un peu aigri. C'était le malheur du monde et mon doute qu'inconsciemment je peignais en elle. Et puis, la couleur, vous voyez, c'est merveilleux, quand on l'aime on doit pour la servir chercher la justesse, et en la cherchant on marche forcément vers elle.

«Alors en peignant ma Clocharde j'ai sûrement changé et elle me changeait et elle changeait aussi, elle a irradié de plénitude, c'était la Sainteté, et sainte, elle m'a guéri».

Plus loin, Closon ajoute : «Guérisseur du doute par le «croire », c'est cela le saint, et c'est cela la voie de la plénitude. J'ai commencé la Clocharde en doutant, je la peignais douteuse, affligée. Mais rythmant, cadencant la couleur à la recherche de la justesse, et ne pouvant trouver la justesse dans le doute, la couleur m'a ramené à la lumière en même temps qu'elle faisait de la Clocharde ma Sainte Pauvreté, et c'est une leçon que je ne suis pas prêt d'oublier ».

De fait, Closon n'oubliera pas ce que la Clocharde lui avait enseigné. Désormais, par ses thèmes autant que par la peinture son œuvre devient sacrée, d'enseignement et thérapeutique. Du moins l'est-elle à partir de 1929, moment où, âgé de 42 ans, Closon opte définitivement pour la peinture non figurative. Ce faisant, il passe «de la peinture des réalités matérielles transfigurées aux réalités spirituelles concrétisées» (Du figuratif au non figuratif à la lumière. Paris, Société française de presse. Collection Le Langage de l'art, 1959).

Ce passage de la figuration à la non figuration n'implique pas de sa part, comme chez tant d'autres, une position dogmatique. Dans les Entretiens (Entretiens p. 17), il dit explicitement : «Il n'y a pas un art abstrait et un art figuratif. Il y a l'art tout court ». Plus loin, il ajoute que le critère de l'œuvre d'art est «la signification ». «Et c'est là que s'anéantit la distinction toute formelle entre l'œuvre figurative et l'œuvre non figurative...

Combien d'œuvres abstraites, certes, ne signifient rien, mais combien d'œuvres figuratives aussi ne sont que la représentation d'une image affadie de la réalité, incapable de fixer l'instant dans sa valeur d'éternité, mais seulement

dans sa valeur d'instant » (Entretiens, pp. 21-25).

Son passage à la non figuration est confirmé par sa participation active au groupe Abstraction-Création (1931-1936) puis au Salon des Réalités Nouvelles. Elle s'affirme avec le tableau Re-Création exposé à la Société des Beaux-Arts d'Antibes, en 1929; elle se développera et s'approfondira dans le Dauphiné, à Bourg, sur la route de Voiron. Il y a acheté en 1933 une maison de campagne, où il s'installe deux ans plus tard. Pendant près de vingt ans - il ne s'établit définitivement à Paris qu'en 1954 - il y mène une vie d'ascète, puisant «directement dans la nature dont il épousa le rythme vital, les lois et les règles qui devaient le conduire à l'aboutissement de son art» (G. Kueny in Exposition H. J. Closon. Grenoble, 1961, p. 11).

Lors de la conférence donnée aux élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Liège en mai 1969, Closon fit remarquer l'existence de trois types de peinture. La mauvaise - il montra une œuvre d'un artiste local dont je tairai le nom -; la bonne - il présenta une toile du peintre liégeois Léon Philippet (1843-1906); celle qui enseigne.

Pourquoi l'art peut-il instruire?

Jacques Billot nous le dit (Jacques Billot in Rétrospective Closon, Liège, 1969 p. 5) : «Pour Closon, l'Art était avant la Création. Ce qui signifie, pour lui, que l'Art est inhérent au Verbe, qu'à ce titre il est langage vivifiant et créateur... ». De fait, Closon dira dans le beau film tourné par Jean Antoine que l'Art est «le prénom de Dieu ». Ailleurs (H. J. Closon in Art d'aujourd'hui, juillet 1961, p. 41, col. 1), écrira : « l'art est langage »... Le décrypter, c'est se vivre dans son rapport au monde, c'est se voir relié, c'est vivre l'Unité ».

Mais commençons par le commencement. Dans un premier temps, il y a, par l'art, la possibilité d'émerveiller, pense Closon. D'ailleurs la simple jouissance des multiples couleurs comme belles et bonnes marque déjà l'excellence de la Création dit Jean-Claude Cuin dans son introduction au livre de Portal sur les couleurs symboliques (Frédéric Portal. Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Modernes, éd. de la Maisnie, 1975, p. 6).

Dans un second temps, l'art éveille et instruit l'homme en lui apprenant à voir et donc à comprendre. En premier lieu, celui qui le conçoit. L'œuvre est en effet une «confession » qui l'enseigne puisque, pour le peintre liégeois, «chaque œuvre de l'homme contient un moment de l'homme» (Entretiens, p. 11). Peindre un moment de soi, c'est se dire «tout nu », disait Bissière, sans que, pour cela, il y ait simple projection, comme c'est le cas dans l'expressionnisme. C'est en effet d'un rapport vécu dans l'instant avec quoi que ce soit, puis de notre dialogue avec la peinture se faisant que naîtra, on le verra plus loin, notre mise à nu. Voir ce qui est écrit dans l'œuvre, prendre conscience de ses erreurs, c'est progresser dans l'œuvre suivante, c'est travailler pour sa plénitude. Envisager l'art de cette façon impose, on s'en doute, le refus de tout esthétisme, que ce soit dans la figuration ou la non figuration. N'empêche-t-il pas «depuis des siècles de considérer l'art pour ce qu'il est vraiment : langage, dialogue, réflexion au vrai sens du terme, c'est-à-dire acte de celui qui renvoie, qui réfléchit à sa manière ce qu'il a reçu : en vérité, un enseignement» (Entretiens, p. 17).

Pour s'instruire et instruire, l'artiste, cela va sans dire, doit créer ; pour le faire, il lui faut d'abord «...savoir traire, c'est-à-dire tirer : tirer de tout ce que l'on voit, de tout ce qu'on reçoit, de tout ce qu'on absorbe » (Entretiens, p. 17). Il doit aussi être capable de discerner «les différences ». Les établir, c'est comprendre la nécessité de la relation, du rapport, c'est vivre l'interdépendance et donc la nécessité de tout. C'est l'acceptation de l'autre en nous, de l'autre tout court. C'est la paix vécue et proposée.

Mais vivre vraiment de relation ce qu'on croyait opposé passe par la réalisation de l'œuvre. Encore faut-il savoir être à l'écoute de ce qui se fait, car l'important «ce n'est pas seulement ce que je fais, mais c'est aussi au même instant ce qui se fait quand je fais» (Entretiens p. 63). Être à l'écoute impose que je ne sois pas divisé par la pensée ou l'affect; que je vive ma globalité ou qu'en peignant j'apprenne à la retrouver comme ce fut le cas, on l'a vu, avec la Clocharde ».

Ainsi seulement, étant vide, quiet et entier, ma peinture en train de se faire me parlera, me dira ce que je dois faire, me rendra capable d'éterniser dans l'instant la relation conscient-inconscient. Alors seulement l'œuvre est d'enseignement, est ce miroir dont je pourrai me servir pour progresser.

On le voit, ce qui est difficile n'est pas tant de faire que de se mettre en état de faire. C'est ce que pensaient Matisse, Brancusi et, sans doute, Cézanne avant eux. Quant à Closon il écrit que l'artiste doit «se mettre en état de jouer juste» (Entretiens p.65) en refusant de privilégier, on l'a dit, le mental ou le sensible. Closon d'ajouter (Entretiens p.93) «Je vais par le mental vers l'imaginatif par où l'homme se perd dans le vide de la vanité et se détruit lui-même dans une recherche insensée de la puissance; ou bien je vais par le sensible vers l'instinct déifié par où l'homme pense se retrouver plus originel et plus pur alors qu'il cesse tout simplement de se penser homme ».

Quand l'œuvre me dit-elle que j'ai joué juste ?

Quand les constituants non seulement se respectent mais se valorisent les uns les autres, montrant leur interdépendance, leur nécessité. Dans une œuvre juste, on s'en doute, il n'y a pas de détail, il n'y a pas de plus ou de moins, il n'y a pas de droite, de gauche, d'en bas et d'en haut. Tout est d'équité, de paix. Ne nous dit-elle pas que nous sommes reliés «sans lien autre que ce que nous appelons la grâce, et qui est peut-être dans ses rapports avec la liberté, du même ordre que ce que j'appelle par l'enseignement de la couleur : «ce qui se fait quand je fais» (Entretiens p. 73). Quels sont les moyens donnés au peintre pour arriver à ses fins ? Les couleurs dans lesquelles, selon Closon, «nous baignons ». Les rythmes et cadences qui, dit-il, «scandent notre marche tourmentée ». « Couleurs, rythmes et cadences

qui sont la vie de l'Univers et qui, dans leur perfection, s'appellent pour nous Lumière» (Entretiens pp.97-99). La couleur, « qui est la vie des choses » (Entretiens p. 129), nous apprend d'abord la «relativité généralisée ». On ne voit en effet une couleur que «par rapport », que ce soit au blanc de la toile, aux autres couleurs ou aux couleurs de la pièce où est la toile. On s'en rend compte, les couleurs nous sont données sous forme d'oppositions que nous avons pour mission de marier en sachant qu'elles se modifient les unes les autres. Comme nous, les couleurs reçoivent et donnent. «Recevoir, donner, c'est la respiration de l'homme dans le milieu où il vit» (Entretiens p. 63). Si nous vivons l'équité, nous poserons les couleurs avec justesse et nous obtiendrons «l'irradiation de la matière, l'accomplissement, le resplendissement » (Entretiens, p. 41). Nous utiliserons pour cela la science du contrepoint qui est, à l'opposé du clair-obscur, et par juxtaposition de couleurs opposées, le moyen le plus apte à les unir en les valorisant ; ce qui veut dire, pour Closos, en leur donnant un maximum d'intensité, en les signifiant en tant qu'énergie.

Pourquoi ce refus du clair-obscur? Parce qu'il découle de l'éclairage, qui tue la couleur en soi. D'autre part, l'éclairage met en valeur une chose et rejette les autres. Autrement dit, créant une dominante claire, il engendre les ténèbres. Si je vis tout ce qui me constitue et qui fait l'univers comme égal et nécessaire, je préfère logiquement jouer sur la lumière que chaque couleur a en elle pour faire «venir au jour les valeurs cachées de l'obscur» (Entretiens p. 59). Rendre lumineuse toute chose, c'est atteindre l'au-delà du bien et du mal, du beau et du laid, du plus et du moins. C'est supprimer la relation conflictuelle dominateur-dominé que d'ailleurs, on l'a vu, Closos supprime déjà dans sa façon d'envisager son rapport à l'objet qu'est sa peinture. Se rendant compte que c'est la couleur qui lui apprend à jouer juste, il dit : «j'ai cessé de jouer avec la couleur, de me servir de la couleur, pour servir alors la couleur, et faire qu'en faisant elle se fasse irradiation» (Entretiens p.109).

La couleur développée dans l'espace crée une forme... qui la modifie. Son dessin préoccupa forcément Closos. Contrairement à Mondrian qui considère que la courbe, féminine, déséquilibre l'univers, Closos la juge indispensable à son équilibre (Entretiens p. 109). Il écrit : «Par la courbe, on ajoute à la tension de la droite, on la valorise, tout comme le féminin valorise le masculin» (Entretiens p. 109). Ailleurs, il dit : «La droite la plus droite, la plus tendue, c'est la ligne qui naît du redressement maximum de la courbe, prête à se recourber» Et cette tension de la ligne est indispensable pour qu'elle ait sa plénitude. «Il en est de même de l'homme, fléchi, réfléchi, puis tendu » (Entretiens p. 15) pour trouver sa totalité. On le voit, la courbe est, pour Closos, le contrepoint nécessaire de la droite. Ni plus importante, ni moins importante «pas plus que la femme n'a plus de valeur que l'homme ou l'homme plus que la femme» (Entretiens p. 115).

Associés, courbes et droites donnent naissance «au global. Ce global qui est le point de vue de l'art dans sa tension vers la plénitude, et qui contient sans l'enfermer l'infiniment grand et l'infiniment petit» (Entretiens p. 107).

Le déploiement de la couleur qui constitue la forme passe par le geste qui construit et qui rythme.

Les arts primitifs, dit Closos, portent en eux «la puissance originelle du rythme » (Entretiens p. 25). La découverte de ces arts se fait au moment où nous prenons conscience que « c'est ce rythme qui anime l'atome et les particules infinitésimales qui le composent » (Entretiens p. 25). Les plasticiens du début du siècle éprouveront le besoin d'en rendre compte et parfois même d'en faire le sujet du tableau alors qu'apparaît une «autre musique», le jazz, dans laquelle, on le sait, le rythme joue un rôle essentiel.

De toute façon, dit Closos : « Dans la nature, qu'il s'agisse de la terre ou du ciel, dans l'ensemble cosmique où nous vivons et que nous sommes, dans l'homme donc, tout est rythme et cadence » (Entretiens p. 33). De même, il n'y a pas d'art sans la cadence immuable qui soutient l'œuvre en la construisant et sans le rythme qui, respiration du temps et de l'espace, donne sa vie au tableau. Structure et dynamisme ne s'opposent pas, mieux, se renforcent. Comme l'écrit Max-Pol Fouchet : «Savoir que tout se meut, mais qu'il y a une permanence, c'est la sagesse» (M. P. Fouchet in cat. Rétrospective Closos, Liège, 1969, p. 9).

Si pendant la réalisation, l'objet qu'est la peinture et l'artiste ne font plus qu'un disant, en fin de compte, que le rapport est le propos de l'œuvre, encore faut-il que par sa présentation la toile se voie et se vive non en opposition au mur d'accrochage, mais de relation au monde qu'elle a pour mission de « convertir ». C'est ce qu'implique le principe souvent répété de son encadrement fait d'une superposition de planches de bois peint qui, au lieu de limiter l'œuvre, de l'enfermer, la prolonge par des harmoniques conçues chacune en fonction de la toile jusqu'à supprimer les valeurs d'opposition au mur (Colette Bouillon. Interview in La Croix, 7 avril 1969).

On le voit, Closos fait partie de cette famille d'artistes qui, depuis Cézanne, insistent sur la notion de relation plutôt que de privilégier le sujet ou l'objet. Religieux - dans le sens «religare» du terme - son art se donne pour mission de construire et d'instruire en même temps. Il se souhaite de mise en évidence du « merveilleux, le mervoyeux, c'est-à-dire, ce qui réveille la faculté de voir » (Entretiens p. 75).

Sommes-nous les «basanés» de la Communauté française de Belgique ?, 7 mars 1989 dans ± 0, Bruxelles, n° 52 bis, avril 1989, pp. 1-2.

Voici quelques semaines, les relations entre la ville de Liège et son autorité de tutelle, la Communauté française de Belgique, en la personne de son président M. Valmy Féaux, tournait au vinaigre concernant la vente éventuelle d'un tableau de Picasso.

Voici une série d'articles sur ce sujet. La première place revient à un liégeois, Guy Vandeloise.

Historien d'art, professeur à l'académie des Beaux-Arts de Liège, plasticien, Guy Vandeloise contribue depuis longtemps à la vie culturelle liégeoise. Co-fondateur de la galerie l'A, son dernier travail en date concerne le catalogue de l'exposition rétrospective du peintre Henri-Jean Closon.

Les jours passent. Les communiqués se succèdent. Les problèmes qu'ils mettent en évidence restent les mêmes. La mauvaise gestion de la Ville de Liège durant plusieurs décennies, la régression économique de la région, le déclin généralisé des métropoles au profit des agglomérations et le manque de revenus qui en découle, l'absence d'intervention de l'Etat lors de la fusion des hausses successives des taux d'intérêt bancaire et, comme le souligne Michel Hubin dans Le Soir du 16 février 1989, de la part de l'Etat, une politique délibérée d'endettement de la Ville, tout cela aura eu raison de l'autonomie communale. Exsangue et sous tutelle. Enfin ! sous tutelle, muselée, pensent ceux qui, de Bruxelles ou d'ailleurs, n'ont jamais supporté la façon de vivre, de penser et de faire des anciens principautaires, en bref notre culture.

L'Etat s'étant fédéralisé depuis peu, l'autonomie régionale est devenue, elle, une réalité. Autrement dit, la Région wallonne existe. Mais, en ce qui concerne la culture, nous sommes restés dépendants de la Communauté française de Belgique. Nous sommes entre francophones. Entre nous ? Certes non. Le seul mot de Wallon ne fait-il pas blêmir bien des Bruxellois ! Quant au mot de Liégeois...

C'est dans ce cadre que naquit le Xème plan de redressement des finances de la ville de Liège. On y apprenait notamment que la ville ne pouvait plus mettre un franc pour la gestion des quatre musées suivants :

- 1) Le Musée de la Vie Wallonne qui, comme son nom l'indique, est un musée ethnographique et, à ce titre, un véritable conservatoire des témoins de notre culture populaire ;
- 2) Le Musée du Fer et du Charbon qui atteste d'un passé industriel glorieux dont découle une part de nos traditions ;
- 3) Le Musée de l'Art Wallon où se voient les sculptures et peintures des artistes de nos régions du XVI^e siècle à nos jours ;
- 4) Le Musée d'Art moderne, riche, on commence à le savoir, de plusieurs œuvres majeures des XIX^e et XX^e siècles. J'ajouterai que s'il n'est pas fait allusion au Musée d'Art ancien dans la liste des musées que la ville ne peut plus entretenir, c'est sans doute parce qu'il est en réserve depuis plus de dix ans.

Les problèmes financiers ne datent pas d'aujourd'hui.

Est-ce concerté ? Force est de constater que Monsieur Valmy Féaux, président de la Communauté française de Belgique ayant la culture dans ses attributions, tend ainsi à nous couper de nos racines les plus profondes et à nous empêcher de participer à notre temps. En effet, au-delà du problème de la conservation des œuvres, se trouve remise en question l'organisation par ces musées de manifestations ponctuelles indispensables à la vie culturelle de Liège et de sa région.

Coupés de notre passé, empêché : de vivre le présent, nous sommes bons pour le hara-kiri ou pour l'exode. Nous sommes les basanés de la Communauté française de Belgique. D'ailleurs, nous n'avons pas d'identité. Nous l'avons dit, la région est wallonne, pas la culture. Ainsi nous n'existons plus que pour subsidier - d'ailleurs très mal - ce qui se fait à Bruxelles. Qu'à cela ne tienne, nous n'avons qu'à nous déplacer pour être informés d'une culture qui, aussi estimable soit-elle,... n'est pas la nôtre et qui l'ignore systématiquement. Il suffit d'aller au Musée d'Art moderne de Bruxelles pour s'en rendre compte.

Non seulement la ville ne peut plus intervenir dans le fonctionnement des Musées cités, elle doit vendre, Monsieur Valmy Féaux le demandait expressément au mois de janvier, une œuvre majeure d'un Musée (on sait qu'il s'agit de La Famille Soler de Picasso), de manière à permettre une reprise en charge progressive par la Communauté française (c'est moi qui souligne) du soutien à la culture vivante, indispensable au développement de la Ville et de la Région. Ainsi apprenons-nous que l'argent découlant de la vente d'un tableau appartenant à la Ville serait géré par la Communauté. Non seulement nous sommes sous tutelle avec les conséquences que l'on sait au niveau des musées, mais encore ne pouvons-nous récolter les fruits de la vente de notre patrimoine ! Il est vrai que Monsieur Valmy Féaux s'inquiète lui-même de notre patrimoine, en bon père de famille, nous trouvera un mécène pour nous donner les 25 millions qu'il juge suffisants au bon fonctionnement des Musées d'Art Wallon et d'Art moderne.

Les mois ont passé, les média sont intervenus et, en ce début de mars, Monsieur Valmy Féaux déclare que sa proposition de vendre des œuvres importantes avait valeur d'électrochoc sans conséquence autre que de mettre en évidence la nécessité et l'urgence d'établir un plan d'ensemble pour les différentes institutions liégeoises (La Meuse, 2 mars 1989). On prend acte, mais on n'est pas dupe.

Quoi qu'il en soit, et sans préjuger de la suite des événements, nous tenons à dire que l'idée même de la vente d'une œuvre faisant partie du patrimoine liégeois est inacceptable. De plus, pourquoi l'avoir seulement demandé à la ville de Liège alors que Bruxelles, Anvers, et l'Etat sont également endettés ? Non seulement l'idée est inadmissible mais elle

est dangereuse. Si on commence à vendre, tout peut suivre. Souvenons-nous qu'il y a peu, un parlementaire flamand a proposé au Ministre de l'intérieur de vendre tout le patrimoine artistique de la ville de Liège pour apurer une dette découlant, en grande partie, rappelons-le, de la politique de l'Etat. En outre, nous pouvons le craindre, certains politiciens liégeois peu soucieux de culture pourraient être tentés d'en profiter. D'aucuns ne souhaitent-ils pas déjà occuper les locaux de certains musées à problème ? En outre, comment pourrions-nous désormais convaincre des donateurs potentiels d'offrir encore à la ville leur collection personnelle ?

Cela dit, rien n'est résolu et, ainsi que l'indique à présent Monsieur Valmy Féaux, communes et Communauté française doivent prendre leurs responsabilités. Certes, mais en n'ignorant pas que, contrairement à ce que déclare le ministre-président, les raisons de la dette sont à chercher côté ville mais aussi côté Etat.

D'autre part, nous voudrions plus de transparence (le mot est à la mode mais que ce ne soit pas qu'à l'Est !) dans la répartition des subsides - de toute façon dérisoires - dévolus aux musées et aux centres de documentation ou de promotion des arts plastiques, entre Bruxelles et la Wallonie.

En outre, nous sommes choqués quand nous lisons : «La Communauté française consentira donc des efforts en proportion de la volonté de la ville de Liège à assurer sa vocation culturelle. La question est posée du maintien d'un théâtre, de l'Opéra et de l'orchestre, comme du fonctionnement des musée » (La Meuse, 2 mars 1989). Monsieur Valmy Féaux doit pourtant bien savoir que le Ministre de tutelle a réduit de façon indécente les subsides que la ville pouvait accorder à la culture.

Si la solution à apporter aux problèmes posés passe logiquement par le Ministère de la Culture, elle dépend aussi en partie du Ministère de l'Intérieur. On l'a dit, les métropoles déclinent au profit des agglomérations. Si les villes perdent ainsi en revenus, elles continuent de rendre les mêmes services qu'auparavant pour des entités plus vastes. La logique voudrait qu'une part des rentrées fiscales de l'arrondissement serve au fonctionnement des institutions culturelles et autres fixées dans la ville, mais dont le rayonnement dépasse sensiblement les limites de son territoire. N'en va-t-il pas ainsi déjà pour Bruxelles ?

Cela dit, nous ne pouvons ignorer le fait qu'il serait urgent de mettre au point une politique culturelle cohérente, dynamique et moins laxiste à Liège. On souhaiterait que l'ensemble du Conseil communal et du Collège échevinal soit concerné par le problème et soit par ailleurs conscient des incidences de la culture sur la vie économique de la ville. Plusieurs centaines de milliers de personnes n'ont-elles pas visité les expositions qui, en Colombie, à Tokyo et à Lausanne, ont montré les chefs-d'œuvre des seuls Musées d'Art moderne et de l'Art Wallon.

Enfin, sachons que les problèmes posés - ils ne concernent rien moins que la survie d'une culture bien spécifique - surgissent alors que vient de s'ouvrir la Décennie mondiale du développement culturel (1988-1997), proclamée par l'Assemblée générale des Nations Unies et placée sous les auspices conjoints de l'ONU et de l'UNESCO. L'objectif essentiel de cette Décennie étant, je cite le Directeur général de l'UNESCO, Monsieur Fédérico Mayor Zaragoza, de rendre aux valeurs culturelles et humaines une place centrale dans le développement technique et économique.

L'objectif étant aussi de faire connaître les multiples facettes de la création humaine et... on devrait y réfléchir en Communauté française de Belgique, de susciter entre les cultures un dialogue fondé sur le respect mutuel et la liberté d'expression.

Les statues-colonnes de Chartres et Giacometti, avril 1991 dans Alberto Giacometti, Liège, Salle Saint - Georges, 11/05 au 23/05/1991, pp. 49-50.

Giacometti nous raconte que dès son enfance il fit de nombreuses copies des reproductions d'œuvres qui l'intéressaient. Parmi elles, un dessin des statues-colonnes du porche royal de la cathédrale de Chartres.

Le sculpteur qui les a réalisées adapte la représentation de l'homme ou de la femme au gabarit et aux proportions des colonnes qui leur serviront à la fois de base et d'appui. Si bien que devenues colonnes elles-mêmes, elles se présentent à nous de façon frontale, figées dans leur éternelle immobilité ; le geste qui serre contre le corps le livre, le phylactère ou le vêtement étant hiératique. Le modelé synthétique que n'interroge pas la vie rapproche encore plus les personnages du support cylindrique. Quant aux plis du tissu, ils ne semblent avoir pour but que d'accentuer la verticalité du personnage - sa minceur arbitraire - et de nous conduire à la paix du visage.

Ignorant l'individualisme, suivant à la lettre les principes posés par les Pères de l'Eglise catholique et travaillant en étroite collaboration avec l'architecte, le sculpteur rend compte d'un savoir collectif, représente un monde absolu et permanent éloigné de la vie. Ainsi ses personnages sont-ils décorporalisés. Plus exactement leur corps ne leur appartient plus. Par le biais de la colonne, avec laquelle ils ne font plus qu'un, ils participent du «corps de l'Eglise». De cette façon est signifiée l'union spirituelle de tous les chrétiens devant leur foi en Jésus-Christ. C'est ce qui explique, sans nul doute, qu'au-dessus de ce corps rigide et transcédé par sa participation même, fleurisse un sourire qui enlumine tout le visage.

Mais bientôt les sculptures se détacheront de leur colonne. L'homme et la femme sortent du «corps de l'Eglise» en

découvrant leur individualité. En même temps, ils perdent leur rapport avec l'Univers divin. Désormais ils vont souvent se vivre seuls et duels: chair et esprit confrontés plutôt qu'intégrés.

Le dessin réalisé par Giacometti d'après la statue-colonne de Chartres s'attache essentiellement à la représentation du visage. Mais l'harmonie des traits née de la sérénité cède la place à un dessin discontinu et à un regard exorbité dont la force de présence fascine, interroge... oblitère un corps dont l'allongement seul pouvait le concerner. Non le pourquoi de cet étirement.

En effet, si l'homme modelé par Giacometti, de 1945 à sa mort, comme celui sculpté au XII^{ème} siècle se situent tous deux en dehors de leur corps charnel normalement proportionné et en dehors des notions de temps et d'espace « réels », ce n'est pas pour la même raison. Le corps de l'homme du XII^{ème} siècle, nous l'avons dit, participe d'une entité qui le transcende, ne lui appartient pas ; celui de Giacometti se vit martyrisé, étiré entre deux forces inconscientes qui le dépassent et le rongent.

L'une l'englué dans la matière même d'un pied ou d'un socle disproportionnés – voire d'un corps devenu socle; l'autre le tire d'autant plus haut que la matière l'aspire vers le bas. Les deux le fixent, en le décomposant, dans une tragique et fragile verticalité que termine une tête, ou plutôt un regard, fruit de tout son effort.

Ainsi le modèle ou l'objet, Giacometti le verra-t-il « comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... » se trouvant « bel et bien toujours entre l'être

et le non-être ». (Propos de Giacometti repris dans André Kuenzi, Alberto Giacometti. Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1986, p. 187)

Née du conflit entre «tête» et «socle» - être et non-être -, sa tension même pour voir la « réalité », comme il l'appelle, l'en empêche. A force de rechercher le signifié, il perd le signifiant qui le contient, il perd son corps, dramatiquement.

D'Argenteuil à Rouen, dans Claude Monet, décembre 1991. Liège, Salle Saint - Georges, 1992, pp. 37-41.

De la Renaissance à l'impressionnisme, les artistes ne regardent pas la réalité ; ils la pensent ou lui donnent la forme oie leur émotion. Ils nous la dérobent. Peints sur le plan alu support, clans l'espace fictif déterminé par l'emploi de la perspective à point de vue unique, les personnages et constituants du monde sont soit installés clans leur permanence illusoire par l'utilisation de dessin continu, d'un ton local inventé et d'un modelé que met en évidence un éclairage recréé; soit utilisés comme «dictionnaire de signes» apte à traduire leurs états d'âme.

1863 est l'année de l'exposition du Déjeuner sur l'herbe ou Manet, pour la première fois dans l'histoire de l'art, fait de la peinture en conservant néanmoins leur identité aux personnages et objets représentés. Leur morcellement est cependant déjà prévisible quand, la même année, Monet entraîne ses camarades travailler en plein air loin de l'atelier sécurisant, loin des conventions rarement «vécues » qu'on y transmettait de génération en génération depuis la Renaissance.

Toutefois, ce n'est qu'avec La Grenouillère de 1869 mais surtout à partir de 1872 que Monet, mais aussi ses amis, mettent un terme à la conception humaniste en donnant la priorité aux données immédiates de la sensation. L'œil, enfin, est pris en compte et sera vu, un Temps, comme suffisant. On connaît le très célèbre et réducteur : Monet «un œil... mais, bon Dieu, quel œil » de Cézanne. Ce propos est celui qui convient cependant pour la période impressionniste de Monet qui culmine à Argenteuil entre 1872 et 1878.

Ayant quitté l'atelier, Monet, nous apprend Mirbeau, choisit le motif et l'instant du motif et jette «sur la toile sa première impression ». Attentif à ce qu'il voit, il découvre une tout autre réalité que celle apprise. Nous la montrant, il transforme radicalement l'art, notre façon de voir le monde si ce n'est notre façon de vivre. Au regard conditionné par la pensée ou embué par l'émotion, il a substitué l'œil nu.

Ainsi, regardant «naïvement » sans à priori, le paysage, il se rend compte que l'air, la lumière toujours différente, les phénomènes atmosphériques (soleil, pluie, brouillard, vent, neige et givre) mois aussi les reflets modifient la nature «connue », lui donnent sa profondeur son mouvement, la colorent et font perdre de son importance du monde concret. Plus précisément, il perçoit que l'espace se dit par les valeurs colorées, non par les règles pensées de la perspective classique ; que le ton local, celui de l'objet en soi, est indéfinissable objectivement puisque toujours changé par la lumière ambiante ; que les contrastes d'ombres et de lumières dans lesquels blanc, noir et gris auraient la primauté sont de pure convention, tout dons la nature étant coloré ; que les reflets doivent être pris en compte et enrichissent la palette; que les contours des objets étant constamment modifiés par les données de l'éphémère, le dessin continu est une abstraction, non une réalité ; que, ce faisant, tout participe ; contenant spatial et contenu ne sont pas distincts : l'univers est homogène.

En conséquence, Monet voit bien qu'il n'est pas possible de donner une représentation valable d'un moment de nature en divisant les opérations : en dessinant dons un espace préalablement conçu des formes séparées qu'enfin il pourrait peindre. Le monde ne peut être appréhendé terme après terme. Lo vue délestée est globale.

Pour se dire dans l'instant, elle impose la touche colorée comme élément réunificateur de l'œuvre. La touche permet en

effet de substituer aux mondes clos et solitaires précédents, un univers à la fois morcelé, ouvert, inséré dans le temps et de participation dans lequel la vie, la joie dans la liberté retrouvée se disent simplement. C'est que, par la qualité même de son attentive attention, Monet s'est retrouvé débarrassé de tout idéisme comme de toute dépendance émotive: de l'opposition classique - baroque; s'est retrouvé participant du corps même d'une nature qu'il peignait, solidaire. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pouvait nous montrer la réalité dans le Temps qui la transforme. Pour d'aucuns, les « séries » réalisées par Monet sur un même thème à partir de 1890 n'ont pas la qualité des œuvres faites spontanément sur le motif. Ce qui est certain, c'est qu'elles mettent un terme à l'impressionnisme. Mais elles donnent naissance, comme celles réalisées bien différemment par Cézanne à la même époque, à un art de la « communion ».

Dès 1877, Monet retravaille déjà sa première série de La Gare Saint-Lazare. En 1883, il dit à Durand-Ruel, son marchand, ses « difficultés à faire ce qu'il faisait avant si facilement ».

Sa lenteur, désormais, le désespérera. Par ailleurs, il confie en 1892 au peintre américain Robinson que certes « ses œuvres n'ont plus le charme de la jeunesse », encore espère-t-il « qu'elles ont des qualités plus sérieuses permettant d'aimer vivre longtemps avec l'un de ses Tableaux » (Monneret Sophie. L'impressionnisme et son époque. Paris, t. 2, p. 74, 2^e col.). C'est qu'il ne voit plus sa sensation mise en place spontanément comme suffisante ; elle restera cependant le point de départ d'un tableau qu'enrichit ce qu'il ressent. N'écrit-il pas à Geffroy le 7 octobre 1890: « Je suis de plus en plus enragé du besoin d'en rendre ce que j'éprouve » et ce qu'il éprouve est de l'ordre de la découverte, de la vision, sans qu'il y ait en cela d'origine surnaturelle car elle découle du regard, de sa qualité. Rien moins qu'un instant de communion avec le monde : objet et sujet réconciliés. Ainsi Monet, ayant constaté qu'à certains moments privilégiés il ne fail plus qu'un avec la nature, éprouve-t-il le besoin d'en rendre compte en revivant ce moment par le biais d'une œuvre devenue à son tour l'objet de son attention et de son désir réunis.

Inaugurée en Occident par les impressionnistes, la notion de « série » est déjà en soi indicative de ce que Téboul, parlant de Cézanne, voit comme étant « la forme artistique d'une vie, d'une œuvre : la recherche insatisfaite et obstinée jusqu'au malaise d'une figure de la coïncidence » (Téboul Jacques. Les victoires de Cézanne. Paris, 1988, p. 57). De la coïncidence entre l'artiste et le monde. De la coïncidence entre lui et l'autre en lui projeté sur le monde. Pour le dire, à l'intérieur de l'œuvre, le plus de rapports possibles seront nécessaires.

On pourrait penser que la reprise d'un même motif l'abolit ; que seul le jeu de formes et de couleurs sans cesse modifié par les variations atmosphériques et lumineuses intéresse l'artiste. Je ne puis croire, quant à moi, que Les Meules, dont Monet dit aimer la forme, n'aient pas été choisies pour faire se rencontrer permanence et mobilité. Je ne puis croire qu'il n'ait vu dans Les Peupliers sur l'Epte une façon de mesurer et de rythmer l'espace. Je ne puis croire que les « séries » faites à Londres ou à Venise n'aient pas été pour Monet, le moyen privilégié de dire la transfiguration du monde. Je ne puis croire qu'il n'ait vu dans Les Nymphéas le sujet idéal pour exprimer la fusion des éléments constitutifs de l'univers. Je ne puis croire que la Cathédrale de Rouen n'ait été choisie pour faire se marier les données de l'instant et de l'éternité. Il suffit de regarder attentivement la réalité, sans idées préconçues et sans dépendances, pour y trouver sa transcendance. Le religieux est inscrit dans le corps même des choses. Il est rendu ici plus sensible par la verticalité gothique.

C'est de février à la mi-avril 1892 et 1893 que Monet a peint sur place le portail de la Cathédrale de Rouen à partir de trois emplacements légèrement différents. N'étant pas content du résultat, « ...plus je vois, plus j'a de mal à rendre ce que je sens... », Monet les retravaillera à l'atelier et ne les expose qu'en 1895. Malgré son souhait, bien compréhensible !, de les voir achetées par une même personne, elles sont aujourd'hui dispersées.

Partant du thème de la transformation de la forme massive de la Cathédrale par la lumière en fonction des heures, Monet nous donne à voir des moments de « confondement » avec des instants d'architecture. Ces différentes « figures de la coïncidence » sont autant de facettes de l'identité d'un artiste qui, par l'ensemble de la série - mais l'une de ses parts ne peut-elle déjà suffire ? - espère dire sa totalité... La Totalité puisqu'un centre signifié est l'Unité dite.

Pour les réaliser, Monet insistait sur la nécessité d'interrompre le travail sur une toile dès que la lumière changeait afin de le poursuivre sur une autre et ce, de l'aube au crépuscule. C'est qu'il avait à retrouver la seconde même de sa relation : la Totalité est dans le fragment et l'instant est un fragment de nature.

Le résultat ? L'objet certes présent... vu comme ensemble momentané de particules de matière en mouvement diversement colorées par leur rencontre amoureuse avec la lumière. Corps et esprit réunis, installés dans la durée, rendus permanents dans leur relation par la densité d'une pâte constamment rechargée sur place puis à l'atelier ; modifiée dans sa couleur de base par des reflets facteurs de rapports entre les constituants du monde. Tout s'interpénètre et tout joue sur tout. La solitude n'existe pas pour celui qui a réappris à voir et se sent désormais participant, hors de l'opposition sujet-objet ; moi - autre en moi. L'harmonie est là, à l'intérieur de la liberté retrouvée, l'amour.

A la fin de sa vie, Monet écrit à Clémenceau : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité, ou tout au moins de

ce que nous en pouvons connaître [...]. Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers, pour en rendre témoignage par mon pinceau. N'est-ce donc rien? Voire fautive est de vouloir réduire le monde à votre mesure, tandis que, croissant voire connaissance des choses, accrue se trouvera voire connaissance de vous-mêmes... Aidons-nous les uns les autres à mieux regarder ».

C'est en effet par la qualité de son regard, de son attention que le silence s'est fait en lui, sa rencontre avec lui-même et le monde. Mais cette rencontre débouche sur une attitude bien différente selon qu'elle est vécue par Monet ou les peintres moines zen auxquels on l'a parfois comparé. Si l'artiste zen désigne dans l'instant son union avec la nature, Monet prend le temps d'en trouver l'équivalent plastique en travaillant plus ou moins longtemps le corps même d'une peinture dans lequel il l'insère ou l'y retrouve, c'est tout comme. Toute son importance est rendue à la réalité corporelle qu'exclut le peintre zen.

Mais le travail est lent, incertain, contraignant. «Je suis l'esclave du travail, écrit Monet en 1918, cherchant toujours l'impossible (...), je n'ai plus longtemps à vivre et il me faut consacrer tout mon temps à la peinture, avec l'espoir d'arriver enfin à faire quelque chose de bien, à me satisfaire si possible ».

C'est que Monet vit souvent dans le doute.

Le 7 juin 1912, il écrivait à Gustave Geffroy :

«Non je ne suis pas un grand peintre, grand poète, je ne sais... Je sais seulement que je fais ce que je pense pour exprimer ce que j'éprouve devant la nature, et que le plus souvent, pour arriver à rendre ce que je ressens, j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois. Bref, je laisse apparaître bien des fautes, pour fixer les sensations. Il en sera toujours ainsi, et c'est cela qui me désespère».

Ses «fautes» par rapport aux « règles les plus élémentaires de la peinture » sont ce qui donne son importance à une œuvre sans laquelle Monet, comme Cézanne, a été naturellement obligé de rejeter les préceptes collectifs anciens... pour permettre à chaque homme d'être sa mesure et celle du monde.

+ D'Argenteuil à Rouen (ou de la vue à la vision) », CONFÉRENCE donnée à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, le 7 mai 1992.

Guy Vandeloise, février 1993. Emile Alexandre, ??????????. Repris in
<http://fondationartprovincedeliege.be/artistes/emile-alexandre/>

Qui aurait pu dire, en voyant ses premières œuvres, qu'Émile Alexandre deviendrait l'un des plus importants précurseurs du Nouvel Expressionnisme ?

Épris de grâce et de beauté, proche de Botticelli qu'il vénérât, Émile Alexandre ne pensait alors qu'à dire l'harmonie universelle, qu'à retrouver l'Unité.

C'est ce qui l'entraîna à utiliser la section dorée, à créer un type de tête ambivalent, à employer une couleur de plus en plus dense dont la luminosité transcende la forte matière. C'est ce qui l'amena enfin à peindre des œuvres importantes sur le thème de l'Androgyne.

Dès 1967, cependant, son œuvre de lumière et de couleurs devint progressivement plus inquiète. C'est que le triomphe de la société de consommation, le vide spirituel, le massacre de la nature et des villes, l'écrasement des minorités – et notamment de la culture wallonne par l'État belge – allaient le conduire à la pire dépression.

Violent ou tendu, de plus en plus sombre, son travail préfigure alors ce Nouvel Expressionnisme qui triomphe après sa mort survenue le 3 février 1973.

*Jouez sans moi les amis
la comédie*

*dorénavant m'agace
finir en statue de sel
victime de son passé
ne me dit rien qui vaille
adieu j'en ai soupé*

je retourne dans mon anneau de cuivre

Désignant ainsi la planète Vénus, Émile Alexandre disait clairement son souhait de retrouver enfin cette déesse dont la naissance signifiait pour les Renaissants l'apparition en ce monde du divin message beauté.

L'histoire de la peinture, de la sculpture et de la gravure à Liège ne peut s'écrire en dehors de celle de l'Académie des beaux-arts : organiser une exposition de l'art liégeois de Guillaume Evrard et Léonard Defrance à nos jours, c'est surtout présenter les œuvres des directeurs, professeurs et anciens élèves qui s'y sont succédé depuis 1775.

C'est aussi montrer qu'en dépit de la vie agitée qu'a connue cet établissement- surtout en ses débuts -les points de vue et la pratique qui y ont été développés sont toujours de relation aux grands mouvements internationaux contemporains ; particularisés cependant par l'esprit du lieu.

D'entrée de jeu, Guillaume Evrard et Léonard Defrance donnent le ton. Le premier se dit le contemporain des sculpteurs rococo en rendant plus élégant et fiévreux le métier hérité de Del Cour. Le second utilise, dans des scènes de genre bien représentatives du XXVIII^e siècle, une technique proche de celle d'artistes néo-classiques dont il partage par ailleurs l'idéal révolutionnaire.

Plusieurs sculpteurs liégeois, parmi lesquels François-Joseph Dewandre et Lambert Salaie, participeront en temps opportun du néo-classicisme . Son représentant le plus célèbre au plan international est certes Henri-Joseph Rutxhiel. Élève, à ses débuts, de ce qu'on appelait alors l'École centrale du département de l'Ourthe, il sera l'un des sculpteurs célèbres de son temps et recevra de Napoléon le titre de « Sculpteur des Enfants de France ».

Nombreux sont, à travers l'Europe, les artistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e qui tentent une fusion des données néo-classiques et préromantiques ou qui participent tour à tour de l'un ou l'autre mouvement.

C'est le cas de Joseph Dreppe, auteur de remarquables lavis baroques et rococo puis d'œuvres néo-classiques surréelles et de compositions romantiques par le thème (Le Martyrs de saint Lambert, Les Tombes profanées) et par la répartition passionnée des masses d'ombres et de lumières.

Quant à Philippe-Auguste Hennequin, artiste français formé par David et qui dirigea et enseigna à l'Athénée des arts, il reste classique dans la réalisation de ses compositions et annonce le romantisme, voire le réalisme, dans ses excellents portraits faits à Liège et ailleurs. Son élève liégeois le plus connu est Gilles-François Closson. Ses beaux paysages peints et dessinés en Italie se situent par le style entre ceux d'Ingres et de Corot. Du premier, il a le goût de la permanence ; du second, celui du rendu de l'atmosphère, de l'air et des jeux de lumière significatifs d'un moment de la journée.

Jean-Joseph Halleux est le seul sculpteur véritablement romantique qui se soit formé dans les murs de l'institution liégeoise. Son Caïn dit avec force son sentiment dramatique de la vie. Eugène Simonis, qui le précède dans le temps, participe tour à tour du néo-classicisme, du romantisme avec son Godefroid de Bouillon de la Place Royale à Bruxelles et du réalisme qu'il préfigure puissamment avec son André Dumont de la place du Vingt-Août à Liège. Ces œuvres n'ont pas d'équivalent dans la sculpture du temps en Belgique.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Adolphe Fassin, Antoine Sopers puis Alphonse de Tombay trouveront leurs sujets dans la rue et seront des observateurs subtils de la nature. Le délicat Acquajuolo napolitain de Fassin, le Jeune Napolitain jouant à la roglia de Sopers et L'Improvisateur napolitain réalisé par de Tombay sont des sculptures particulièrement significatives du réalisme en Belgique.

En peinture, Jean-Mathieu Nisen sera le portraitiste attiré de la bourgeoisie liégeoise. Sa volonté de mettre en évidence la vérité psychologique du modèle sera tempérée par son souci de style découlant naturellement de la conscience qu'il avait de peindre la haute société du temps.

C'est en 1835 que les édiles liégeois décidaient de réorganiser l'École de dessin du régime hollandais. Elle portera le nom d'Académie des beaux-arts mais ce n'est qu'en 1844 que le cours de peinture y sera créé et donné par Barthélemy Vieillevoye. Liège, qui n'avait pratiquement enfanté que des sculpteurs durant les décennies précédentes, allait pouvoir s'ouvrir à la peinture.

Pour inaugurer cette renaissance, on ne peut omettre Léon Philippet que James Ensor verra logiquement comme l'un des créateurs de la peinture moderne en Belgique. De fait, il rendra compte avec verve de la vie populaire romaine en chacun de ses instants au moyen d'une peinture par touches proche de celle des impressionnistes. Un peu plus tard, Adrien de Witte allait confier à cette touche le soin de dire sa tendre sensualité. S'il participe au renouveau de la peinture à Liège, il rend aussi ses lettres de noblesse à la gravure liégeoise si brillamment représentée du XVI^e au XVIII^e siècle par Suavius, de Bry, Varin, Natalis, Duvivier et Demarteau notamment. Son enseignement avait repris à Liège en 1843.

Contemporain de Léon Philippet et d'Adrien de Witte, Léon Mignon a donné à l'école liégeoise de la sculpture au XIX^e siècle et à l'histoire de la sculpture universelle en général une série d'œuvres remarquables. Réaliste épique, il met en évidence avec force la part instinctuelle de l'être dans ses nombreuses représentations d'animaux. Son Dompteur de taureau des Terrasses est à Liège aussi célèbre que le Perron.

Quant à Joseph Rulot, il est fatalement méconnu. Sculpteur symboliste jusqu'au bout des ongles, sa recherche de l'ineffable en fera, disait Auguste Donnay, « le démolisseur de son œuvre ». Mais doit-on s'étonner que, parfois, le

symbolisme n'arrive à se concrétiser qu'en de frêles ébauches ?

L'œuvre d'Auguste Donnay découle pour une part de ce mouvement et notamment de Puvis de Chavannes. Plus précisément, il s'avère le strict contemporain des peintres Nabis tant par ses goûts artistiques que par son métier et les moyens plastiques utilisés. Il n'avait cependant pas eu l'occasion de les connaître au départ de leur rassemblement. Pour Auguste Donnay, le religieux est partout: dans l'arbre au printemps, dans la colline qui s'arrondit au loin. Dès lors, ne nous étonnons pas qu'il ait peint avec ferveur des épisodes du Nouveau Testament dans l'intimité de son pays de Méry.

Le questionnement quant à la vie, quant à la mort, quant au pourquoi du tout n'est pas forcément le fait des seuls symbolistes ou des peintres Nabis à vocation religieuse. Il se dit peut-être avec d'autant plus de force qu'il s'inscrit dans la représentation du monde dit réel: dans la transcription d'un arbre ou d'un coin de ville par exemple. Grâce à l'acuité et l'intensité de son écriture et à l'utilisation de forts contrastes d'ombres et de lumières, François Maréchal en fait la preuve dans des gravures dont la force de présence débouche souvent sur la surréalité.

Dès le dernier quart du XIX^e siècle, de nombreux artistes ont senti le besoin de changer notre cadre de vie. De passer du pastiche des styles anciens à la création d'affiches, d'objets, de vitraux, de mosaïques, de peintures et de sculptures décoratives de relation à leur temps. C'est ainsi qu'aux côtés d'Armand Rassenfosse qui, en tant qu'autodidacte, ne peut être abordé dans le cadre de ce travail, Auguste Donnay, Émile et Oscar Berchmans se consacreront en partie à la réalisation d'œuvres significatives de l'Art nouveau. Ils y seront amenés par l'imprimeur Bénard et par Serrurier-Bovy, Jaspard, Rogister et autres architectes représentatifs de leur époque.

Héritier de l'impressionnisme par l'importance accordée à un instant de nature, Richard Heintz participe de l'évolution des créateurs de ce mouvement en conférant au sentiment éprouvé le soin de transformer les données de base de la réalité. Ainsi de ses remarquables paysages réalisés en Italie ; ainsi de ses tableaux peints dans sa chère Ardenne. Peinture « sèveuse » et d'amour, l'œuvre de Richard Heintz a sa place parmi celles des grands artistes de son temps. Son contemporain Ernest Marneff est le peintre de la sensualité, de la perversité et de l'ambiguïté. Sa vision de la femme l'apparente ainsi à de nombreux artistes de la fin du XIX^e siècle.

Albert Lemaître et Adrien Dupagne sont, par leur naissance, mais aussi par leur tendance, les héritiers directs du fauvisme. Dans les paysages réalisés au départ de sa vie à Venise, à Grenade, à Rotterdam et ailleurs, Albert Lemaître confère une telle présence aux taches d'ombre et de lumière et aux multiples reflets que le monde « solide » en est bouleversé. Mais ce qui nous comble tout d'abord, c'est ce goût sensuel de la peinture qu'il nous fait partager. Par comparaison l'œuvre d'Adrien Dupagne est plus acide. Elle n'en est pas moins, dans les meilleurs cas, celle d'un grand peintre totalement soumis aux données de l'instinct. Par ses œuvres « ardennaises », Robert Crommelynck prolongera cette peinture de « saveurs » héritée de Richard Heintz.

La génération qui commence à se manifester après la Première Guerre mondiale est souvent soucieuse de reconstruction. Elle se montre ainsi influencée à des titres divers par l'univers cubiste. Il en est ainsi de Gustave Paredis, de Joseph Bonvoisin dans sa première et belle période et même de ce délicieux Emmanuel Meuris. Ne parvient-il pas à concilier rigueur et liberté dans des œuvres « goûteuses » aux plans rabattus !

Si l'œuvre d'Auguste Mambour s'alimente au cubisme pour inscrire plastiquement dans la toile les rapports existant entre l'homme et le monde qui l'a vu naître, elle n'en reste pas moins nourrie par ce qu'on appelle habituellement la tradition « classique ». Proche dans l'esprit de celle de Gauguin, sa peinture nous rappelle par des œuvres puissamment équilibrées, traitées en clair-obscur dans des couleurs de terre, les bonheurs essentiels et... premiers ; nous rend notre nature primitive et libre. Ses trop rares sculptures recèlent la même force, le même message. Elles ne sont pas sans avoir impressionné, avec celles de Marcel Caron, certains sculpteurs de la nouvelle génération. L'œuvre peinte et dessinée de ce dernier, très diversifiée, se dit de liberté totale. Mais que le langage utilisé soit plus expressif, plus classique, post-cubiste ou abstrait, il est toujours de tendresse et d'harmonie recouvrée. Cette harmonie, on la retrouve chez Edgar Scauflaire dont l'œuvre s'inscrit fondamentalement dans le cubisme « assoupli » de l'entre-deux-guerres. C'est comme s'il lui paraissait important de dire à la fois l'objet dans sa différence et dans sa relation. Dans sa différence, je puis le nommer. Dans sa relation : tout participe de tout. Et même parfois l'étrange, l'angoissé, le surréel que, dans certains tableaux, Scauflaire tente d'intégrer à l'équité universelle.

Conquis par les découvertes scientifiques et la révolution technologique de leur époque, les peintres futuristes voulaient montrer le tourbillon de la vie moderne bousculant nos modes de vie antérieurs, notre ancienne perception du monde. Fernand Steven voulut réconcilier le tout : je continue de voir le monde comme un homme de la Renaissance mais je le sais le lieu d'étranges alchimies qui me font participant de l'univers tout entier.

Le souci de construction et de synthèse qui caractérise les artistes précédents se retrouve chez des peintres plus traditionnels comme Yvan Cerf mais aussi chez les plasticiens dont l'œuvre se développe à l'ombre de l'Art déco. Ainsi de Robert Crommelynck dans ses peintures décoratives, ainsi des sculpteurs Adelin Salle, Robert Massart, Marceau Gillard et Louis Dupont dont Le Dogme échappe cependant heureusement à tout « style ». Ils sont, pour une part, les héritiers d'Oscar et Jules Berchmans et de Georges Petit dans leurs sculptures monumentales. Quant à Ernest Stroobants, il s'est heureusement fait connaître grâce à des portraits sculptés qui concilient le sens de l'humain et le

goût de la géométrie. Si l'entre-deux-guerres voit la reprise fréquente de certains donnés du cubisme et du futurisme, elle voit aussi l'internationalisation de la peinture non figurative. Deux des cinq artistes wallons à y avoir participé sont passés par l'Académie de Liège. Marcel Lempereur-Haut fonde son œuvre sur des rapports mathématiques. Quant à Henri-Jean Closon, l'un des meilleurs peintres abstraits de la seconde génération, il fait partie de ces artistes - que j'appelle de la communion - qui, depuis Cézanne et Monet, insistent sur la notion de relation. Religieux - dans le sens religieux du terme - son art se donne pour mission de construire et d'instruire en même temps. Il se souhaite de mise en évidence du « merveilleux, le merveilleux, c'est-à-dire, écrivait Closon, ce qui réveille la faculté de voir ».

La personnalité de Jean Donnay marque la gravure liégeoise du temps. Autant l'œuvre de François Maréchal jouait sur les fortes oppositions de valeurs, autant celle de Jean Donnay est « blonde », du moins après son époque « rembrandtienne ». Ce qu'il nous montre alors avec quelle finesse ! quelle liberté ! - c'est le merveilleux d'un champ, d'un verger, de l'espace qui l'habite, de la lumière qui le crée dans sa forme et son esprit.

Jean Donnay eut de nombreux élèves parmi lesquels Georges Comhaire, artiste précis, pudique et essentiellement soucieux d'harmonie ; Jean Dols qui rendra compte avec verve et humour du théâtre de la Vie et Roger Thomas au style rigoureux, poétique et quelque peu maniéré.

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, Jo Delahaut se dit avec force le continuateur aventureux de l'art construit. Les espaces colorés sont définis par des formes géométriques strictes qui cachent bien une source inconsciente. Moins « voulues », ses dernières œuvres concilient heureusement concept et sentiment. L'excellent sculpteur Freddy Wybaux appartient à la même génération que Jo Delahaut. Son art, certes construit, trouve sa source dans la Vie la plus intime de son auteur. Il se la révèle lors de sa patiente conversation avec le matériau choisi. Le résultat: une œuvre énigmatique, sobre, silencieuse, de questionnement des profondeurs de l'être. Sculpteur, Paul Renotte réalisa de nombreuses œuvres abstraites en tôle qui incorporent l'espace. Il est surtout connu pour ses peintures gestuelles significatives des moindres vibrations de l'inconscient. Elles sont le prolongement naturel de ses œuvres surréalistes de l'entre-deux-guerres.

Ces trois artistes eurent de nombreux compagnons d'aventure. C'est que, dans les années 1940-1960, l'abstraction paraissait être à beaucoup la seule façon de s'écrire. Encore prit-elle des visages différents en fonction de la manière dont l'artiste envisageait le monde. Jeux de formes strictes et de couleurs révélateurs d'une adhésion au monde matérialiste qui se mettait alors de plus en plus précisément en place ; essai de dire sa relation à la nature ; projection de l'insaisissable : quête infatigable de l'Être ou matiérisme pur, toutes ces façons de voir et de vivre eurent leurs représentants.

Ces artistes ne doivent cependant pas nous faire oublier les adeptes de la « Réalité poétique », les continuateurs du surréalisme, de l'expressionnisme, du mouvement Cobra ou encore Henri Brasseur et Charles Fourneau qui, en plein triomphe de l'abstraction, ouvraient audacieusement la voie au Pop Art.

La génération qui commence à se manifester dès le début des années soixante sera confrontée à des choix multiples. Philosophiques 1 qu'impliquent pour moi les golden sixties ? Plastiques : les formes traditionnelles de l'art doivent-elles s'ouvrir ou non à d'autres disciplines au point, parfois, de disparaître corps et biens ? Les réponses, on s'en doute, seront diversifiées. Les pionniers liégeois du Pop Art n'auront pas de successeurs à leurs propos d'après-guerre décidément optimistes et volontairement dépersonnalisés. Par contre, l'abstraction trouvera ses continuateurs convaincus, mais peu sensibles à son prolongement minimaliste ou cinétique.

La Nouvelle Figuration se distancie souvent du Pop Art. Certains parmi ses représentants liégeois verront comme essentiel de politiser l'art, de regarder la réalité contemporaine d'un œil critique ; d'autres n'auront de cesse de renouer avec leur enfance, de devenir les investigateurs de leur passé. Cette voie est de prolongement, en des formes neuves, du surréalisme. Il en va de même de « Mythologies personnelles » », dont les adeptes emploient parfois des procédés autres que picturaux pour énoncer plus précisément ce qui les fit.

Cet élargissement des moyens de l'art est également le fait de protagonistes liégeois de Fluxus. Leur aventure se poursuivra souvent à l'intérieur d'autres mouvements. Ainsi les arts du comportement et l'Art sociologique trouveront-ils leurs défenseurs patentés clans un lieu où persisteront, comme partout, les formes plus traditionnelles de représentation du monde. Ces formes aboutissant par ailleurs, par transgression, à l'œuvre - si brève ! - annonciatrice du Nouvel Expressionnisme d'Émile Alexandre.

La nouvelle génération des années quatre-vingt s'est déjà suffisamment manifestée pour qu'on puisse affirmer l'importance de plusieurs de ses représentants. Pour qu'on puisse dire aussi à quel point leur aventure, certes rattachable à une grande famille, s'est individualisée. Et je m'en réjouis dans la mesure où la redécouverte et l'acceptation d'autrui passe obligatoirement par la mise au jour de notre identité.

De la préhistoire au XX^{ème} siècle en Europe occidentale ou de l'art religieux à l'art de la communion in Le provincialisme hier, aujourd'hui et demain. Editions Les rencontres de Wégimont, 1996, p. 17-20.

Face aux questions posées par les organisateurs de ces Rencontres de Wégimont, il m'apparaît nécessaire de remonter le temps jusqu'à ce jour où, pour la première fois, des hommes réalisèrent des dessins, des peintures ou des sculptures qui, plus tard, prendront le statut d'œuvres d'art.

De 30.000 ans avant J.-C. jusqu'à la fin de l'époque gothique (env. 1400 ap. J.-C.) pour l'Europe occidentale et pratiquement jusqu'à nos jours pour la plupart des autres régions du monde, l'art est obligatoirement religieux puisque s'inscrivant dans des sociétés qui n'envisagent les différents aspects de l'existence (le politique, l'économique, le social, l'alimentaire) qu'à ce seul niveau. Quand je mange, je ne nourris pas que mon corps.

C'est dire que les créations plastiques ou autres ne relèvent pas tant de l'art dans le sens où nous l'entendons que de la science. Elles sont totalement soumises à une série de codes correspondant à une symbolique que module l'appartenance à telle ou telle région du monde, à telle ou telle croyance. Elles sont le fruit d'un savoir imposé et accepté. Je dis, je chante, je joue, je dessine, je peins et je sculpte ce qu'il m'est dit de dire, de chanter... Ceci valant certes au niveau du thème, mais aussi à celui des moyens utilisés, propres à l'art que je pratique. J'accepte donc le point de vue des forces qui me dirigent et je trouve ma justification sociale dans sa mise en forme, en couleurs et en volumes, puisqu'ainsi je le rends plus accessible. Ainsi, pendant près de 31.400 ans pour l'Europe occidentale, «l'artiste» apparaît non seulement comme utile, mais comme indispensable en pratiquant le métier pour lequel il est fait. De là à dire, qu'outre son caractère didactique, l'œuvre est toujours envisagée par la collectivité pour ses qualités esthétiques spécifiques, j'en doute. On sait cependant que seule la justesse dit l'adéquation.

Précisons notre propos en notant l'évolution de l'art en Europe occidentale du XII^{ème} à la Renaissance. Le sculpteur qui a réalisé les statues du Porche royal de Chartres soumet les représentations de l'homme ou de la femme au gabarit des colonnes qui leur serviront à la fois de base et d'appui. Du coup, elles deviennent colonnes elles-mêmes et se présentent à nous de façon frontale, figées dans leur éternelle immobilité, les gestes étant hiératiques. Quant au modelé, il confirme le rapport au support cylindrique plutôt que de dire la vie. Le sculpteur du XII^{ème}, on le voit, ignore toute forme d'individualisme et se contente, par ailleurs, avec génie dans ce cas, de rendre compte à la lettre des principes posés par les Pères de l'Eglise catholique et ce, en collaboration étroite avec l'architecte.

Qu'entend-il notamment dire en décorporealisant ses personnages ?

Que leur corps ne leur appartient pas. Par le biais de la colonne, avec laquelle ils ne font qu'un, ils participent du «corps de l'Eglise». De cette façon est signifiée l'union spirituelle de tous les chrétiens. C'est ce qui explique, sans nul doute, qu'au-dessus du corps rigide et transcendé par sa participation même, fleurisse un sourire qui enlumine tout le visage. La sérénité certes -- tant souhaitée!- mais que rend plus aisée le laissé-pour-compte de la réalité ordinaire. Dès la fin de l'époque gothique, les sculptures se détachent de plus en plus de leurs colonnes. L'homme et la femme «sortent» du «corps de l'Eglise» en découvrant le leur propre, leur individualité, la réalité matérielle. Et ce faisant, l'autre qui est différent. La complexité. En même temps, et c'est évident à partir du XV^{ème} siècle, les artistes perdent pour la plupart leur rapport avec l'Univers divin.

Un mot encore : les phénomènes de mode n'existent pas dans les époques collectivement religieuses. On est toujours de son temps, puisqu'on est hors temps. Par contre, être de son temps deviendra important à partir de la Renaissance. Trouvant son origine en Italie, elle fait de ce pays le centre de l'art par excellence jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle. On le sait, la Renaissance est une époque de rupture ou, si l'on veut, de renouveau. Dans tous les cas, de changements profonds. En effet, à un point de vue religieux, synthétique, collectif, succède un point de vue scientifique, analytique, matérialiste, individualiste, qui perdure encore.

En art, on retrouve un corps réel qu'on installe dans un lieu précis à un moment déterminé. Cela impliquera l'étude de l'anatomie, l'invention de la perspective à point de vue unique pour créer l'espace illusionniste, l'utilisation progressive de la peinture à l'huile mieux apte à rendre couleur, matière et volume des objets représentés. On assiste alors à la disparition graduelle des couleurs utilisées dans leur plus forte luminosité (symboliques) au profit des valeurs colorées aptes à rendre compte de l'éclairage.

Si l'art se veut plus réaliste dès la Renaissance, il se veut aussi le reflet d'une personnalité, d'un homme, qui, tout à la joie de sa reconnaissance propre, va de plus en plus se vivre comme unique et... dominant. Ainsi, la réalité observée sera-t-elle soumise à l'idée que l'artiste se fait du monde. Elle sera recomposée. Cette tendance est à la base du classicisme comme de l'art baroque. Elle triomphe à l'époque qui va de la Renaissance à Manet. Elle ne peut cependant nous faire oublier l'apparition d'un art autre, fruit de l'inquiétude née de la sortie «du sein de notre mère l'Eglise». Angoissés par leur solitude, par le pourquoi de la vie et de la mort, dominés par leurs émotions, quelques artistes créent l'expressionnisme et déforment la réalité pour traduire leur désarroi.

Par ailleurs, l'art qui se devait précédemment d'être soumis aux proportions d'un édifice signifiant pour la collectivité le rapport entre Dieu et les hommes va devenir autonome. Plutôt que de s'inscrire dans le mur, la sculpture se met sur socle et la peinture devient "de chevalet".

Ainsi l'art. quitte-t-il la scène publique pour devenir le bien d'une personne. S'individualisant, signant son œuvre, l'artiste ne travaille plus que pour les détenteurs du pouvoir. La fracture est opérée avec la collectivité et l'artiste dépend désormais de ces quelques personnes privilégiées qui font de lui un héros ou un raté. De toute façon un être

exceptionnel, c'est-à-dire un exclu qu'à la fois on envie et on méprise. Un Tzigane.

L'étude du réel par les scientifiques va aller s'affinant au cours des siècles au point d'accorder de plus en plus d'importance au donné impalpable. Dès la fin du XIX^{ème}, l'artiste rompt progressivement avec le monde des apparences que le grand public voit toujours en cette fin du XX^{ème} siècle comme la seule réalité. Dorénavant la rupture sera et restera totale entre «initiés» et «non-initiés».

Reprenons à Manet, vu logiquement comme le père de l'art. du XX^{ème} siècle. Avant lui, on l'a dit, la réalité était organisée et représentée en fonction d'une idée ou utilisée pour projeter son émotion. Manet, quant à lui, s'en sert pour donner à voir les constituants du métier qu'il pratique. Désormais, la matière même de la peinture est vue comme suffisante pour réaliser une œuvre d'importance. Il crée ainsi, à sa manière, le réalisme.

Quant aux impressionnistes, ils découvrent la vie : ils nous montrent les êtres et les objets transformés instant après instant dans leur forme, leur matière et leur couleur par le monde éphémère. Par cette attentive attention, ils disent l'importance de l'œil vierge. Pour eux, la sensation prime la pensée. «Je sens donc je suis » apparaît comme suffisant. Comme suffisant ? Mais aussi comme indispensable pour que naisse l'art que j'appelle de la communion et dont Monet et Cézanne à la fin de leur vie seront les pères. Car enfin, à force de regarder attentivement la réalité extérieure, à force de n'être plus qu'un regard débarrassé de toute idée préconçue et de toute projection, ils vont redécouvrir leur corps dans son poids et, ce faisant cet état de bien-être qu'implique la détente. Sensation et sentiment se complémentarisant désormais, leur unité ainsi retrouvée, ne serait-ce qu'un bref instant, ils découvriront dans cet instant même qu'ils ne font qu'un avec l'objet observé. Ainsi donc tout s'interpénètre et tout joue sur tout. La solitude n'existe pas pour celui qui a réappris à regarder et qui se sent dorénavant participant, hors de l'opposition sujet-objet, moi autre en moi. L'harmonie est là, à l'intérieur de la liberté retrouvée, et ce faisant, l'amour, la disponibilité.

L'art du XX^{ème} siècle sera-t-il donc exclusivement «de communion» comme il aurait pu l'être après Monet et Cézanne ?

Certes non, car ce serait oublier que le matérialisme prédomine au XX^{ème} siècle. Ainsi, seront nombreux les artistes qui s'attacheront à la découverte des équivalents plastiques des nouvelles réalités révélées (je pense notamment aux fauves, aux cubistes, aux futuristes, aux constructivistes...).

Seront nombreux aussi ceux qui, prolongeant les démarches mentales ou expressives issues de la Renaissance, plieront ces équivalentes plastiques à une idée préalable ou les soumettront à leur émotion. Je pense, entre autre, Mondrian, à Newman, aux minimalistes et aux artistes conceptuels dans le premier cas; à Munch, Kirchner, Wols ou Rothko dans le second cas.

Rares, par contre, seront ceux qui envisageront l'art comme un moyen pouvant les conduire progressivement à la découverte de leur identité et de leur rapport au monde par la mise en formes et couleurs imprévisible du moment de communion vécu un bref instant avec telle ou telle chose.

J'ajouterai que leur œuvre sera rarement perçue comme elle doit l'être. Je pense à Brancusi, présenté récemment à Beaubourg par un étalagiste pour marchand de chaussures de luxe. Je pense à Matisse, vu souvent comme manquant de profondeur.

Enfin, le travail de ces artistes de la communion ne pourra devenir créateur de mode puisqu'il est le résultat d'une recherche de soi et que chaque être est unique. C'est dire que leur quête, certes essentielle pour redéfinir un nouveau rapport entre les hommes entre eux et avec l'univers, risque de les entraîner à la solitude.

Mais, je veux le croire, une solitude confiante.

* Note : Une conférence (même intitulé) sera donnée au Temple protestant du quai Marcellis dans le cadre d'un cycle de conférences sur *L'art et le religieux*, 1999.

Des images et des mots. Forum. Académie du Soir, Liège, 18-19 mai 1996 (participation)

Bernard Herbecq - Guy Vandeloise. Conversation, 17 mars 1996, Foyer culturel de Marchin

Georges Bianchini, 19.10.1996 in Flux news n° 11. Liège, novembre 1996, p. 8.

Il était né à Berloz (province de Liège) de parents italiens le 21 mai 1954. Il mourut tragiquement dans l'incendie de son atelier de décoration le 22 janvier 1987.

- C'est de sa vie et de sa famille qu'il nous parla tout d'abord alors qu'il était toujours étudiant à l'atelier de sculpture de l'Académie de Liège. Avec bonhomie, avec humour aussi lorsqu'il se présenta presque nu, chauve et bedonnant mais digne, confortablement assis dans un vieux fauteuil.

- Dès 1978, alors qu'il terminait ses études, il commença une "autobiographie allégorique", comme il l'appela, qui comprend deux volets.

- On se souvient des choux roses ou verts moulés en grand nombre, déposés sur les marches de l'escalier qui mène au

premier étage de l'Académie et qui disaient littéralement sa naissance et, par l'art, sa renaissance. Entre ces deux "états", qui, sculpturalement, ne faisaient qu'un, figuraient d'autres pièces (vieilles chaussures, vieux vêtements), témoins désormais rejetés d'une époque révolue. Ils nous renvoyaient aux costumes et livrées du "Grand Verre" de Marcel Duchamp.

- Le second volet se présentait sous la forme d'un happening pétrifié qui nous invitait à participer à sa rencontre amoureuse avec celle qui devait devenir sa femme.

- Il réalisa encore une installation hautement symbolique en 1981. Il nous demandait de nous laisser imprégner par l'atmosphère d'un environnement dans lequel, disait-il, peinture, musique, sculpture étaient placés sur un même pied. "le tout sous l'emprise du temps". Les différents constituants de l'œuvre nous mettaient en présence de notre androgynie même. Nous la révélait.

- Mais dès 1980 il se posait déjà le problème du réel et de sa reproduction dans un travail présentant un singe assis, sculpté, regardant d'un œil interrogatif de faux palmiers, à côté de noix de coco bien réelles, dans le cadre, tout aussi réel, du parc de la Châtaigneraie. Ce questionnement devait le conduire bientôt au rejet des apparences et, de ce fait, à la suppression "d'histoires", fussent-elles symboliques. C'est par le langage spécifique de l'art pratiqué que se dirait désormais son point de vue sur le monde.

- C'est ainsi qu'en 1982 il réalisait neuf projets de sculpture en petit granit qui restent. pour le sens, dépendants de sa quête de l'androgynie. C'est comme si deux parallélépipèdes s'étaient soudés dans la pierre, la rainure qui les délimite encore n'ayant pour but que d'affirmer l'unité de ce qu'elle divise. Sept blocs inscrivaient dans l'entaille même les couleurs de l'arc-en-ciel. Les deux derniers, le noir et le blanc, sont le mélange des couleurs du spectre solaire dans la matière ou dans la lumière. Ces projets lui servirent pour la création, la même année, à la galerie L`A, d'une exposition intitulée "Regarder. Ecouter, Toucher". S'y conciliaient la peinture, la sculpture et la musique composée par son ami saxophoniste Pierre Vaiana.

- Ils furent aussi le point de départ d'un travail réalisé lors du symposium de Carrare durant l'été 1983. Il est constitué de huit parallélépipèdes de base identique et de hauteurs différentes sculptés dans le marbre "idéal". Disait Georges, : "le blanc qui est pur, sans veines". Les blocs sont juxtaposés après que chaque face ait été taillée. De leur rencontre approximative découle la fissure - la rainure des pièces faites à Liège - de laquelle semble naître la couleur pure, noces d'alliance de la matière et de la lumière, noces d'amour.

- Mais dès la fin 1982 s'ouvraient d'autres voies. Ses "Traces", ardoises finement rainurées où la couleur déborde largement la ligne gravée indiquent, par l'importance accordée au geste en soi, son intérêt pour l'inscription du temps... et de la liberté dans l'œuvre. Par ailleurs, il établit dès 1983 un dialogue entre des matériaux différents en introduisant du plomb coulé dans un bloc de petit granit. Ainsi accordait-il à la fonction sensation un rôle essentiel en mettant en rapport des gris de valeurs différentes, le mou et le dur, le lisse et le rugueux.

- Désormais, l'importance accordée aux relations entre des matériaux de nature différente, entre ceux-ci et les couleurs pures ou mélangées ira s'affirmant alors que le vocabulaire plastique s'étoffe. Il met en relation des volumes stricts et aléatoires dont les surfaces sont polies ou taillées. Suspendus ou posés, ces travaux réalisés au terme de sa vie montraient la très grande liberté acquise et l'ampleur de son talent.

- Il ne nous faut cependant pas oublier sa dernière exposition particulière montée au Cirque Divers en 1985. Il s'agissait d'un environnement au titre sibyllin : « Vraies ombres faussement (re)portées. Fausses ombres vraiment portées ? En tout cas vraies sculptures. ». Au sol, disséminées dans l'espace de la galerie, sept fausses pierres en plâtre peintes avec de la couleur gris foncé et cirées. Dressés, sept hauts cylindres aux couleurs du spectre recouverts en partie de giclées de plâtre leur donnant l'apparence de "bordons" kitsch. Au mur, partant du sol, autant de feuilles de papier qu'il y avait de "vraies sculptures" sur lesquelles étaient "vraiment portées" ou "faussement (re)portées" de "fausses" ou de "vraies ombres" en plans noirs sur fond blanc. Allez savoir ! En fait, ne s'agissait-il pas plutôt de fausses ombres projetées dont la fonction était de faire passer les objets de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité ? Perdant leur poids, leur volume, leur couleur et leur matière spécifiques, ils passaient ainsi de l'univers gravitationnel et particularisant à un champ plus mental où tout se vit en relation.

- Dès le départ de son trop bref cheminement, Georges Bianchini voulut se situer en dehors de l'opposition beau-laid, kitsch-bon goût. C'est que l'art en tant que produit bourgeois ne l'intéressait pas. Il lui paraissait plus important de se révéler et par là même de nous révéler dans la "chair" même de la sculpture la nécessité de la réconciliation.

Interview de Guy Vandeloise in Flux News 97

Georges Bianchini, catalogue de la rétrospective au MAMAC de Liège, déc. 97-janv. 98 (texte écrit en 1994) (coordinateur) Projet d'école, Académie royale des Beaux-Arts de Liège, avril 1999

Cycle "Un certain regard..." (TABLES RONDES aux Brasseurs), 1999.

* (04/02) CONFERENCE. L'art occidental de la Préhistoire à nos jours (en rapport aux différents types d'appréhension du monde)

* (25/02) CONFERENCE. Le 20^e siècle (Le 20^e siècle. Quelques cas de figures représentatifs des différentes manières d'écrire notre siècle)

Projet d'école, Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, avril 1999 (coordinateur).

L'image du corps, CONFÉRENCE organisée par l'Association des amis du Musée de Verviers, Académie de Verviers, 6 mai 1999.

Initiation à l'art du XX^e siècle » (CYCLE DE CONFÉRENCES), Académie de Liège

29/11/1999, « De l'impressionnisme au nabisme ou de la découverte des moyens spécifiques de l'art »

20/12/1999, « Du fauvisme au cubisme »

17/01/2000, « De l'abstraction au dadaïsme »

21/02/2000, « Le surréalisme et les développements de l'abstraction »

20/03/2000, « De l'abstraction gestuelle au paysagisme abstrait »

03/04/2000, « Du pop art à l'art conceptuel »

Henri Brasseur, « Trois Témoignages », dans *Wégimont Culture*, septembre 2000, n°157, p 10.

« Les Brasseurs 1993-2000. Conclusions provisoires », catalogue Liège, MAMAC, sept.-oct. 2000, p 21.

La vision.

Cézanne dit : « L'art est une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation ».

Aperception : « Acte d'apercevoir, prise de conscience réfléchi de l'objet de la perception » (Dictionnaire Robert)

Apercevoir : « Voir, en un acte de vision généralement bref (quelque chose apparaît), qu'il y ait attention ou non (Dictionnaire Robert)

et voir dans ce contexte, c'est avoir une révélation par l'expérience, par la sensation : c'est vivre un moment de communication avec le monde ... c'est aimer.

Mot proposé : l'avant-garde.

Juliette Rousseff, « Elle marche, elle cherche le sombre noyau lumineux », Les Brasseurs, octobre-novembre 2001, catalogue, pp 6-7.

Guy Vandeloise, Sylvie Canonne : la mise à nu. (nov.2001) in Flux n° 27, déc. 01 - fév. 02, p. 16.

Sylvie Canonne aurait pu dire : alors que la vie me blesse journellement, me contraint, m'empêche de respirer, de marcher, de me redresser, de vivre, je puis très bien, en ces moments privilégiés où je me sens autorisée à peindre, à être, retrouver en moi une zone proprement spirituelle, où forme, couleur et matière s'épousent dans l'harmonie. Mais quelle fragilité néanmoins dans ces "Rouges" et "Icônes" et plus encore dans ces "Filets" qui précèdent les "Liens" : la mise à nu.

Au cours d'une recherche sur le thème de l'autoportrait, elle entreprend, sans le savoir au départ, un périple vers les abysses de son identité. Après quelques représentations traditionnelles de son propre visage, elle glisse petit à petit vers d'autres profondeurs. Elle n'est pas seulement "elle maintenant", fermée sur elle-même elle est aussi sa relation à l'autre, au monde et à ce qu'elle fut depuis sa naissance. Alors, sans souci d'esthétisme ou... d'inesthétisme, elle entreprend de représenter son paysage intérieur. "Je suis dans l'oser" dira-t-elle. Dououreux mais libérateur. Des fleuves, des îles apparaissent, traversant sa forêt. Des fleuves intérieurs qui deviendront par la suite des fluides passant vers l'Autre. L'Autre extérieur? L'Autre en elle-même? Les deux sans doute. Et commence ce combat amoureux avec cet Autre, trop grand, trop lointain, trop silencieux. Le paysage devient double : en elle apparaît la forme foetale de sa propre force future d'où part une pulsion vitale vers l'extérieur, vers l'espace qui lui fait face. Le fleuve tente de circuler en boucle, mais il y a les frontières entre l'Un et l'Autre, qui s'ouvrent, se referment, se rouvrent.

Mais parfois, enfin, un bref instant certes, apaisée, nageant dans l'espace, son corps où ovaires et coeur se relient, se termine en mains. "J'ai enfin des mains" dira Sylvie. Des mains pour délier les liens qui l'empêchent de vivre: d'être et de faire.

A présent, elle regarde une tulipe qui se fane. Elle y retrouve sa difficulté à agir, elle y voit comme "un bras intérieur qui essaye de se lever et qui est lourd et retombe toujours". Et pourtant, il y a le pistil bien rigide, ovaires et utérus dressés ou phallus renversé. La pulsion de vie est là, "la vie dans la mort", dans la fleur qui se fane.

La série se poursuit comme une succession d'états. Parfois la lassitude l'emporte, parfois la force active, florale. Parfois encore, la vie naît de sa fin, naturellement, à moins que ce ne soit l'inverse.

C'est en ces moments privilégiés d'équité retrouvée, tous antagonismes disparus, que Sylvie Cannonne voit en ce bégonia qu'elle a devant elle, cet arc d'amour et de tendresse, qui est de réconciliation.

«Michel Barzin, (Noirs) et (Couleurs), gravures, sérigraphies, dessins installations », Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège, décembre 2001-février 2002.Catalogue p.8

Paul Franck, dans Wégimont culture, n°177, septembre 2002, p 4.

Initiation à l'art du XXème siècle, CYCLE DE 7 CONFÉRENCES pour l'Alga (Association liégeoise de guides animateurs), 4 mars-29 avril 2002.

Les voies de l'art, CYCLE DE 4 CONFÉRENCES, Les Chiroux, Liège, 2003.

Les voies de l'art ; Regard sur l'art à Liège du Moyen-Age à 1960 », dans le cadre du 8ème forum des Aînés. « L'artiste dans la société », Palais des Congrès de Liège, 2003.

CONFÉRENCE sur « La couleur dans l'art » pour le Foyer culturel de Saint-Georges, mars 2003.

CYCLE DE 12 CONFÉRENCES : « Le sens et la fonction de l'art » pour les Ateliers d'art contemporain, Académie de Liège, juillet 2003.

« Y a pas d'lézards » : Rencontres autour de l'art contemporain à Chênée, Saint-Georges, Soumagne, Engis, Marchin (centres culturels), 2003.

CYCLE DE 30 CONFÉRENCES sur « L'art de la quatrième voie », du 6 octobre 2003 au 7 juin 2004, Académie des Beaux-arts puis le CAL (centre d'action laïque).

CYCLE DE 4 CONFÉRENCES : « Les voies de l'art » au Centre culturel de Marchin, 2004.

* (18/03) C'est aux alentours de 40.000 ans avant notre ère que, pour la première fois, des hommes et des femmes ?) réalisèrent ce que nous voyons à présent comme des œuvres d'art. Celles-ci étaient obligatoirement religieuses en Europe occidentale, jusqu'à la fin de l'époque gothique puisque s'inscrivant dans des sociétés qui n'envisageaient les différents aspects de l'existence qu'à ce seul niveau.

* (25/03) A la Renaissance, on assiste à la disparition de la société religieuse, empirique, synthétique et collective et à son remplacement par une autre vision, scientifique, analytique et matérialiste. Dès ce moment, l'art est la mise en évidence de personnalités qui s'engagent dans des voies différentes. Certains soumettent le monde à l'idée qu'ils s'en font. Ils participent de l'idéisme.

* (29/04) L'expressionnisme et les réalismes seront envisagés. Certains, plus angoissés, projettent leurs émotions et font l'expressionnisme alors que d'autres, plus objectifs, créent le réalisme. Il vaudrait mieux dire les réalismes car les réalités abordées seront différentes et se multiplieront à l'infini à partir de Manet et de l'impressionnisme.

* (19/04) Enfin nous nous attacherons à l'étude de l'art de la quatrième voie, l'art de la communion, que créent Cézanne et Monet dans leur maturité. En relation avec les données de la psychologie et de la science contemporaine, cet art accorde la priorité à la notion de rapport. Le rapport entre l'artiste et l'un des constituants du monde dont il y a lieu de retrouver l'équivalent plastique. La lecture de ce qui se révèle de l'artiste le conduit à une connaissance de plus en plus fine de son identité et, ce faisant, du monde.

Entretien Guy Vandeloise – Sylvie Canonne, « À propos de Maurice Pirenne », 8 mars 2005. à l’occasion de l’exposition des œuvres de Maurice Pirenne à Marchin.

De l’intériorité, texte écrit pour les trois expositions Maurice Pirenne, Christine Hamoir et Alain Janssens montées au Centre culturel de Marchin en 2005.

Montage de l’exposition Georges Bianchini et entretien avec un journaliste Le Jour (Huy Waremme), juin 2007.

L’art contemporain, dans Divercités, n°17, octobre 2007, p. 7.

Lettre envoyée à Roger Dehaybe et à l’échevin Hupkens concernant le « Centre International d’art et de culture », octobre 2008.

Présentation de Graziella Vruna à l’Espace Jeunes artistes au MAMAC, juin 2009.

L’art pour quoi faire, Académie de Liège 14, 28 octobre et 18 novembre 2009.

Notes préparatoires à une interview concernant le travail de Marianne Ponlot, novembre 2009.

Entretien avec Guy Vandeloise à propos de son travail par Lino Polegato (enregistrement vidéo), Liège, Galerie Flux, 29 janvier 2010.

Yves Barla, Présentation de l’exposition, vernissage le 6 mai 2010 – Arte Belgique le 7 juin 2010, MAW.

Yves Barla, Catalogue de l’exposition MAW, p. 4-9, 2010.

Les voies de l’art (CINQ CONFÉRENCES) :

- . « L’ère religieuse », 19 avril 2010
- . « L’idéisme », 26 avril 2010
- . « L’expressionnisme », 3 mai 2010
- . « Le réalisme », 10 mai 2010
- . « Le réalisme symbolique », le 17 mai 2010, Liège, Académie

L’Académie, pourquoi ? dans Catalogue des travaux d’élèves 2009/2010, p 3-5. Académie Royale des Beaux-Arts de Liège (enseignement Section art.).

Cycle et métamorphose, texte d’introduction de mes œuvres dans le catalogue de l’exposition au MAMAC, juin 2010.

Man Ray, CONFÉRENCE à l’occasion de la rentrée académique de l’Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, oct. 2010 (DVD).

Présentation de Sophie Legros à l’Espace Jeunes artistes (MAW), nov. 2010.

De l’aube au crépuscule, Province de Liège 2011, p 15-19.

Espace Jeunes artistes, Ville de Liège, 2011, p. 4.

Les voies de l’art de la préhistoire à Dada (avec production de DVD) :

- . « L’ère religieuse », 27 février 2012
- . « L’idéisme », 5 mars 2012
- . « L’expressionnisme », 12 mars 2012
- . « Le réalisme », 19 mars 2012
- . « Le réalisme symbolique », 26 mars 2012
- . « Marcel Duchamp », 21 avril 2012, Académie de Liège
<https://www.youtube.com/watch?v=TYKVeIH9A40>

Présentation de Sofie Vangor à l’Espace Jeunes artistes (BAL, avril 2012).

Qu'est-ce que ça me fait la couleur ?, CONFÉRENCE donnée à l'Institut Lambert Lombard à Liège, avril 2012.

Texte de présentation de Naïma Berriah à l'Espace Jeunes artistes (BAL, octobre 2012).

Sonia Delaunay : Nous irons jusqu'au Soleil, CONFÉRENCE à l'occasion de la rentrée académique de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, octobre 2012 (dvd).

Centre International d'Art et de Culture ?, dans Flux News, octobre-décembre 2012, n° 59, p.3.

Entre mien et tien, la navigation. La correspondance de Tania Lorandi et Guy Vandeloise présentée par Attilio Fortini, éd. Temperino Rosso, 2012.

Hommage à José Picon, Wégimont Culture, Soumagne, 2013, p 12-14.

Reprise du texte de l'exposition José Picon à la galerie Jean Baudoux à Liège, 1967 [cf. supra]

Thierry Génicot, "Le monde invisible. Guy Vandeloise-José Picon". Interview RTBF 1, octobre 2013.

- Guy Vandeloise in catalogue L'art dégénéré selon Hitler (expo. à la Cité-Miroir). La vente de Lucerne. Edité par Jean-Patrick Duchesne, Collections artistiques de l'Université de Liège, 2014, p.96-97.

Note : La deuxième partie de l'interview concerne l'Affaire Picasso » : projet de vente du tableau de Picasso La Famille Soler pour renflouer les finances de la ville [cf. biographie / 1989]

- Quel regard portez-vous sur les achats liégeois faits dans le cadre de la vente de Lucerne ?

- Pour moi, il s'agit d'un acte remarquable. J'aurais d'ailleurs souhaité que cela se poursuive. La somme d'argent investie pour faire ces acquisitions a été conséquente et, si l'on avait continué en ce sens après 1945, il est évident que les collections muséales liégeoises seraient bien plus riches qu'elles ne le sont à l'heure présente. Ce qui me paraît aussi important à relever, c'est qu'en 1939, les villes de francophonie n'étaient guère ouvertes à l'art moderne. Même à Paris, il faudra attendre l'après-guerre pour qu'un tableau de Picasso figure dans un musée. Si ma mère est bonne, c'est le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris qui détiendra le premier Picasso, et non par achat, mais par donation. Ainsi le désir d'acheter, à la fin des années 1930, des œuvres d'art moderne constitue selon moi un acte héroïque, surtout lorsque l'on sait que l'Europe de l'Entre-deux-guerres était alors marquée par le fameux Retour à l'ordre.

- Il ne s'agit toutefois pas d'une vente anodine. Celle-ci fut organisée au seul profit du Troisième Reich et est née d'une campagne de purge dans les collections publiques allemandes. Ne pourrait-on dès lors pas accuser les acheteurs liégeois d'avoir profité de la barbarie nazie pour enrichir, à moindre prix, leurs collections muséales ?

- C'est compliqué, de fait. Je m'imagine dans ce type de contexte et je ne sais franchement pas comment j'aurais réagi. Donner de l'argent à Hitler et à ses « copains », c'est évidemment extrêmement condamnable. En ce sens, on pourrait même voir ces achats comme un acte de « collaboration ». Mais en réalité, je pense qu'il n'existait pas de bonne solution. Car participer à la vente de Lucerne, c'était surtout une façon de sauver des œuvres qui, considérées comme « dégénérées » par les nazis, auraient pu être détruites si personne ne s'y était intéressé.

- N'avez-vous jamais songé à une éventuelle restitution aux musées allemands ?

- C'est bizarre, mais non, je n'y ai jamais pensé. Cela vient peut-être du fait que je suis un enfant de la guerre. Il n'est nul besoin de rappeler que ce fut une période épouvantable. J'ai été caché dans les caves, j'ai vu des monuments historiques de ma ville détruits et puis, bien sûr, j'ai eu peur pour ma vie. Tout cela fait que la question que vous me posez, je n'y ai jamais songé. Vous savez, le regard sur l'histoire se modifie en fonction des générations et des lieux.

- Avez-vous connu Jules Bosmant, l'initiateur principal de ces achats ?

Je ne l'ai pas connu personnellement, mais je sais que c'était un homme qui défendait l'art moderne et, surtout, qui plaidait pour un art contemporain de qualité à Liège. Pour moi, c'est là son grand mérite, car un tel soutien apporté aux artistes ne se manifeste plus aujourd'hui. Dans l'un de ses ouvrages, Bosmant avait écrit que l'une des particularités des artistes liégeois était de travailler en « tirailleurs isolés ». Il avait là parfaitement raison. C'est d'ailleurs encore très perceptible à l'heure actuelle.

- Et Jacques Ochs, l'avez-vous connu ?

Non, à cette époque, il était directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Liège. C'était un caricaturiste réputé, mais un

peintre relativement conventionnel. À ma connaissance, il n'était pas particulièrement un défenseur de l'art moderne et j'ai d'ailleurs été étonné d'apprendre qu'il avait été mêlé aux achats faits à Lucerne.

Présentation de Benjamin Seel à l'Espace Jeunes Artistes, 10 décembre 2014.

Présentation de la rétrospective de l'Espace Jeunes Artistes (2009-2014) à la Salle Saint-Georges.

Présentation de Marianne Henry à l'Espace Jeunes Artistes, mars 2015.

Jury de Peinture à l'Académie de Liège, juin 2015.

Cultuurcentrum Hasselt, seizoen 2015-2016, p.105

Portrait d'Armand Silvestre, " Armand Silvestre aquarelles, dessins, peintures". Liège, éd. Brigitte Closset, 2016.
Texte de février 2015.

Il était vrai, impétueux et n'avait de quête que spirituelle. Chrétien fervent -je n'ai pas dit catholique -il adhéra au bouddhisme zen dans les années 50.

Pour lui, désormais, sujet et objet -le peintre et son motif f étaient à la fois « séparés l'un de l'autre et fondus l'un dans l'autre, la séparation et la fusion étant un seul et même acte du Quelque Chose originellement indivis » écrit Toshihiko Izutsu dans « Le Kôan Zen ». Dans ce cadre, il ne pouvait supporter que j'emploie le mot « métaphysique » pour nommer cette quête spirituelle. Il est vrai qu'on l'emploie habituellement pour parler d'une « recherche rationnelle de la connaissance des choses en elles-mêmes, au-delà de leur apparence sensible et des connaissances que l'on en a grâce aux sciences positives » (Dictionnaire Hachette). Je l'entendais dans le sens où Bergson le conçoit qui écrit dans « La pensée et le mouvant » : « S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement (comme fait la science), de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse,... la métaphysique est cela même ».

Ainsi donc, recherchant l'au-delà de la réalité sensible et du moi, il réalisa des aquarelles, des dessins et des peintures qui relèvent de ce qu'on appelait l'abstraction zen. Je me souviens avec émotion d'une exposition de ces peintures à l'APIAW en 1958 . Ce n'était que du bonheur. Sensuelle et spirituelle à la fois ~ mais l'un ne va pas sans l'autre ! - son œuvre était celle d'un grand poète. Il le confirma dans les aquarelles et les encres qu'il fit par après.

Armand révéla également l'au-delà et l'en deçà du monde apparent - c'est la même chose ~ dans les admirables gouaches qu'il fit à partir des monuments de Paris. Un travail de grande précision qu'il avait entrepris dans l'espoir d'améliorer son « ordinaire » en les faisant transformer en cartes postales. Hélas, leur force de présence surréelle fit qu'elles n'intéressèrent aucun éditeur. Donner sens se paye.

S'il lui arrivait d'atteindre à l'illumination intérieure propre aux adeptes du Zen, l'être déchiré qu'était Armand Silvestre n'évita pas toujours les pièges du moi. L'émotion le submergeant, il réalisait alors des œuvres intenses et fines à la fois ou s'écrivaient dans l'instant ses tensions, son désarroi.

François Jacqmin appréciait beaucoup l'œuvre d'Armand. Si bien qu'ils réalisèrent en commun l'un ou l'autre livre, dans lesquels mots et touches prennent sens, rendent à la poésie et au dessin leur raison d'être. Quelle perte que leur disparition !

Perpétuellement inquiet et hésitant quant aux moyens à utiliser pour rendre compte au mieux de sa philosophie, dégouté par le matérialisme ambiant et par les formes d'art qui en rendent compte dans les années 60, peu soutenu et profondément marqué par la mort de Marcel Caron (1961) avec qui il aimait parler, Armand arrêta très vite de peindre. Quand je le rencontrais, il manifestait toujours la même passion et me disait qu'il allait reprendre les pinceaux. Il ne le fit jamais.

Dans ses derniers moments, la vie lui sourit à nouveau, mais il était trop tard. Du moins vécut-il alors plus heureux.

Présentation de Sheila De La Cal Perez à l'Espace Jeunes Artistes de la Boverie, 2017.

Présentation de Dick et VLE à l' Espace Jeunes Artistes de la Boverie, mars 2017 (Mélissa Pena Espartero et Simon Médard).

Le langage de la couleur, CONFÉRENCE donnée à l'ESAL en janvier 2018.

Les Voies de l'art, Les Editions de la Province de Liège, 2018.

- Préambule, p. 7-8.
- L'ère religieuse, p.9-39.
- De la Renaissance à Manet, p.41-89.
 - L'Idéisme, p. 44.
 - L'Expressionnisme, p. 55.
 - Le Réalisme, p. 70.
 - Le Réalisme symbolique, p. 81.
- La nouvelle Renaissance (1860-1920), p. 91-276.
 - Le Réalisme, p. 93.
 - L'Expressionnisme, p. 115.
 - L'Idéisme, p. 137.
 - Le Réalisme symbolique, p. 153.
- En guise de conclusion ...p. 277.
- Reproductions, p. 278-286.



(26/04/2018) La librairie Pax a le plaisir de vous inviter à une rencontre avec Guy Vandeloise à l'occasion de la sortie de son livre « Les Voies de l'Art » (éditions de la Province de Liège)

- [Texte de présentation sur le site de la Librairie Pax.](#)

Que nous apprennent les œuvres d'art sur les artistes qui les ont créées? Comment celles-ci rendent-elles compte de l'évolution de l'homme à l'époque qui a vu naître ces mêmes œuvres? Quel est le regard de l'artiste – cet être humain doué de créativité – sur l'œuvre qu'il a enfantée? Traditionnellement, les livres sur l'histoire de l'art négligent cet aspect de la création artistique et se contentent d'analyser l'objet « œuvre d'art ».

À travers cet ouvrage, Guy Vandeloise relate les événements historico-artistiques présentés dans leur globalité, en évitant les classifications traditionnelles (par époque, localisation ou courant artistique), et ce afin de mieux reporter notre attention sur le créateur et le lien qui l'unit de manière indéfectible à son chef d'œuvre.