1950
Chronologie art belge

Décès

Artistes

[Dekeyser] Adrien (1914 – 1950)
Apol Armand (Bruxelles / BE, 1879 - Bruxelles / BE, 1950)
Berchmans Oscar (Liège / BE, 1869 - Spa / BE, 1950)
Bernier Charles-Théodore (Angre / BE, 1871 - Angre / BE, 1950)
Brasseur Georges (Charleroi / BE, 1880 – 1950)
Canon-Legrand Laure (Mons / BE, 1863 - Mons / BE, 1950)
Centner Berthe (Verviers / BE, 1867 – 1950)
De Coene Joseph François (Courtrai / BE, 1875 - Courtrai / BE, 1950)
De Porre Clément (Gand / BE, 1874 - Ledeberg / BE, 1950)
De Weert Anne-Virginie-Caroline (Gand / BE, 1867 - Afsnee / BE, 1950)
Delchevalerie Charles (Couillet / BE, 09/01/1872 – 1950)
Frézin Julia (Lessines / BE, 1870 - Bruxelles / BE, 1950)
Gaspar Charles (photographe) (Arlon, 31/01/1871-Arlon, 30/04/1950)
Greuze Louis (Mons / BE, 1863 - Mons / BE, 1950)
Lebacq Georges Emile (Jemappes / BE, 26/09/1876 - Bruges, 04/08/1950)
Madyol Jacques (Bruxelles / BE, 1871 - Bruxelles / BE, 1950)
Marin Jacques (Bruxelles / BE, 1877 - Bruxelles / BE, 1950)
Martin Alfred (Liège / BE, 03/10/1888 - Stavelot / BE, 1950)
Masson Edouard (Yvoz-Ramet / BE, 1881 - Liège / BE, 1950)
Schippers Joseph (Anvers / BE, 1868 - Anvers / BE, 1950)
Theunis Pierre (Anvers / BE, 01/05/1883 - Schaerbeek / BE, 24/04/1950)
Van De Giessen Arie (Gand, 1896 - Grimbergen, 1950)
Van De Vijvere Edmond (Audenarde / BE, 1880 - Audenarde / BE, 1950)
Vandevijvere Edmond (Audenarde / BE, 1880 - Audenarde / BE, 1950)
Voets Victor (Bruxelles / 1882 - Anderlecht / BE, 1950)

Personnalités

Evénements marquants

(18/08/1950) Assassinat de Julien Lahaut.
Qui a assassiné l'antifasciste Julien Lahaut ?
Après la guerre 40-45, la Belgique traversa sa plus grave crise politique. La Question royale divisa le pays entre partisans et opposants du retour du Roi sur le trône. La passivité et la complaisance de Léopold III pour l'Occupant nazi étaient au cœur de cette question. Nous étions à deux doigts de la guerre civile. C'est à ce moment-là, que Julien Lahaut, le président du Parti communiste, fut lâchement assassiné par des tueurs. Qui étaient-ils ? Pour le compte de qui ont-ils tiré ? L'extrême droite ? Les royalistes ultras? Une organisation internationale anticommuniste ? Ou les trois à la fois ? Cinquante ans après son assassinat, un appel est lancé pour qu'une commission d'enquête parlementaire soit créée. Et que la vérité soit enfin faite sur cet assassinat politique.
Rappel des faits.
Guerre civile

Le vendredi 18 août 1950, Julien Lahaut était assassiné à Seraing, près de Liège, par un commando terroriste constitué de professionnels. Depuis un bon bout de temps, le dirigeant des communistes belges et militant antifasciste de longue date, ainsi que de nombreux autres politiciens de gauche, recevait des lettres anonymes le menaçant. Le lendemain du meurtre, une bonne partie de la population s'indigna. A travers tout le pays, en signe de protestation, des grèves furent organisées. Le premier ministre de l'époque Joseph Pholien, inquiet de la situation, tenta de calmer les ouvriers par des paroles lénifiantes. Le gouvernement pensait alors que cet attentat pouvait susciter une révolte auprès de l'opposition politique et syndicale (socialiste et communistes). Révolte qui représenterait un risque majeur pour la survie du pouvoir. Nous étions à ce moment précis en pleine Question royale. Les adversaires, de part et d'autre, avaient depuis belle lurette cessé de se regarder en chien de faïence : le pays se préparait à la guerre civile ! Pourquoi ?

Pour les auteurs du livre « La Guerre froide en Belgique » [Hans Depraetere et Jenny Dierickx, éditions EPO-Dossier, Anvers, 1986] le meurtre de Julien Lahaut avait une signification politique tant nationale qu'internationale. Le président du PCB personnifiait la tradition de lutte ouvrière dans ce qu'elle avait de plus dur et de plus révolutionnaire. Les années de lutte, de prison et de torture, subies pendant la guerre de 14-18 et pendant sa déportation dans les camps nazis au cours de la Deuxième guerre mondiale n'avaient entamé ni sa force physique ni son moral. Pour lui, la vie n'avait de signification que dans la lutte : que ce soit dans les prisons ou dans les camps hitlériens, sur les tribunes politiques ou sur les barricades, dans les manifestations de masse ou dans l'enceinte parlementaire.

« C'est ce symbole de la lutte communiste et antifasciste que l'on assassina le 18 août 1950. Les assassins de Julien Lahaut savaient très bien où ils frappaient. En l'abattant, c'est toute la population des travailleurs que l'on attaquait « .

Qui sont les assassins ?

Diverses pistes furent suivies par la justice. Sans réel succès. La gauche belge évoqua, à plusieurs reprises, un lien possible avec l'organisation anticommuniste « Paix & Liberté ». Appartenant à cette même mouvance, les Léopoldistes d'extrême droite (favorables au roi Léopold III avec la droite nationale chrétienne) furent soupçonnés d'avoir organisé ou commandité l'assassinat du président communiste. Le 31 mai 1958, « Le Peuple » titrait : « L'assassinat de Julien Lahaut serait l'oeuvre de tueurs d'extrême droite ». Le quotidien socialiste se référait aux « révélations » faites durant un « simple procès » pour détournement de fonds. Le principal prévenu, Emile Delcourt, prétendit au cours de ce procès devant le tribunal correctionnel de Bruxelles détenir certains renseignements à propos de l'élimination de Julien Lahaut. Ce drôle de personnage se revendiquait comme étant un ami du « chasseur de sorcières » américain Mc. Carthy. Depuis de nombreuses années, Delcourt participait activement à la lutte anticommuniste, soutenue et impulsée par le gouvernement des Etats-Unis. Il dirigeait le journal de propagande « L'Unité Belge ». Dans le cadre de ses activités politiques, il collaborait avec les services de renseignements de l'armée ainsi que d'autres organismes secrets occidentaux. Afin de financer son combat, Delcourt prit contact avec Paul Calmeyn, un curé bruxellois chargé par le cardinal Van Roey de l'administration du Fonds Cardinal Mercier. Lors de son procès, en 1958, Delcourt, déclara que le meurtre de Lahaut avait été financé avec l'argent de ce fonds, dont le but était la lutte contre le communisme. Pour l'exécution, l'agent de propagande recruta deux tueurs à gages corses. Il servit d'intermédiaire entre l' »antibolchévique » Calmeyn et ces deux Corses. Il désigna également Jean-Robert Debbaudt, un ancien volontaire belge parti sur le Front de l'Est avec la Légion SS Wallonie de Léon Degrelle, comme étant le conducteur de l'auto du commando qui liquida Lahaut.

« Le Drapeau Rouge », le quotidien du PCB, estima, après les divulgations de Delcourt qu'il n'y avait que deux possibilités : d'une part, la cour pouvait déclarer que Delcourt était irresponsable et on l'internait aussitôt ou alors, il n'était pas fou et il fallait le faire passer aux Assises au plus vite pour sa participation à l'assassinat de Lahaut. La justice décida tout autrement : il fut condamné à cinq ans de prison pour détournement de fonds et jamais inquiété pour les révélations qu'il avait faites sur le meurtre de Lahaut. Jean-Robert Debbaudt, après avoir été arrêté dans le cadre de cet assassinat politique, fut relâché. Quant au prêtre catholique Paul Calmeyn, il fut à jamais oublié par les enquêteurs.

Perquisition

Deux ans plus tard, une perquisition eut encore lieu dans les locaux anversois des « Koningsgezinde Beweging Leopold III ». Quelques activistes de ce mouvement royaliste furent interrogés par les enquêteurs. Sans résultat. Cette piste fut ensuite abandonnée. Elle fut aussi la dernière. Pour « faute de preuves », le dossier Lahaut fut par la suite refermé.
Pour terminer, il faut aussi savoir qu'au moment de l'élimination de Julien Lahaut, à l'étranger d'autres attentats eurent lieux contre des leaders de la gauche socialiste et communiste (contre l'Italien Togliatti et le Français Duclos, par exemple). A cette occasion, certains, signalèrent les activités subversives de différentes organisations occidentales qui jouèrent un rôle de premier plan durant la Guerre froide contre le Bloc de l'Est, mais également contre l'opposition de gauche en Europe de l'Ouest. Selon les auteurs de « La Guerre froide en Belgique », « ces mêmes organisations auraient très bien pu fournir les auteurs du meurtre ou avoir donné leur appui logistique. L'enquête judiciaire aurait pu être plus fructueuse si on avait regardé de ce côté… » Cinquante ans après le lâche assassinat de Julien Lahaut, les tueurs et les commanditaires n'ont toujours pas été retrouvés. Un mystère de plus dans les annales judiciaires de notre petit pays. Un mystère protégé par une chape de plomb que l'on retrouvera plus tard, lors des années de plomb qui secouèrent la Belgique entre 1982 et 1985.

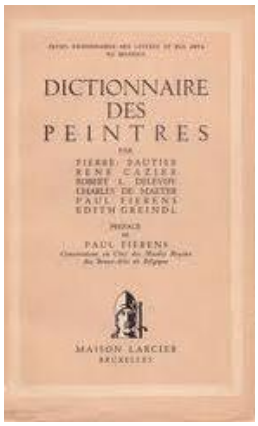
Généralités

ETAT

8/6/50 - 16/8/50. Jean Duvieusart (cath.)
* Instruction publique : Pierre Harmel (cath.)

16/8/50 - 15/1/52. Joseph Pholien (cath.)
* Instruction publique : Pierre Harmel (cath.)

- Divers collaborateurs (Bautier, Cazier, Delevoy, de Maeyer, Fierens et Greindl), "*Dictionnaire des peintres*", Bruxelles, éd. Larcier, 1950



René Mels reçoit une bourse de l'Etat pour un séjour en France.

Musées royaux des Beaux-Arts / MRBA

(14/03- /04/1950) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. **Exposition des *Jeunes* de Francisco de Goya appartenant au Musée de Lille**.

(05/05-18/05/1949) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. **Trente portraits du Musée de Dijon**.
* Catalogue.

(/07- /09/1949) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. **Jordaens Jacques. Dessins appartenant à la collection De Grez**.
* Catalogue.

Bruxelles, Musée Moderne

Le musée d'Art moderne de Bruxelles acquiert le "Printemps bleu" de Jean Milo.
* Serait-ce la 1e oeuvre abstraite [?] acquise par le musée ???????

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts / PBA

(07/01-18/01/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Schellekens Jozef**.

(07/01-22/01/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Salon de Printemps. Types et paysages de Belgique**.

(21/01-01/02/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Meerbergen Rudolf.**

(21/01-01/02/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Vaerten Jan**.

(28/01-23/02/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Art italien contemporain.**
* e. a. Severini Gino.

(04-14/02/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Lalmand Georges**.

(18/02-01/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Van Lint Louis**.
- Christian Dotremont. « Louis Van Lint » in *Les Beaux-Arts n° 482*, Bruxelles, février 1950

(19/02/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Congrès international du film sur l'art**.
Il est organisé par le Séminaire des Arts pour la Fédération internationale du film sur l'art qui est présidée par Fernand Léger. Le film Rubens de P. Haesaerts et H. Storck a été classé hors concours. Le grand prix a été attribué à "La Naissance de l'Art roman" d'Antonio Marchi, celui pour la meilleure interprétation du sujet au "Paradis perdu" de Luciano Emmer et Enrico Gras et à "Jeu de porcelaine" de Carl Lamb ; celui de la meilleure bande sonore à "L'expérience du Cubisme", musique de Luigi Dallapiccola. Tous ces films viennent d'être projetés en grande salle, de telle sorte que le public à pu apprécier le jugement du congrès.

(01/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Affiches Mouvement Européen.**

(04/03-15/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Picard Olivier, Rabus Carl**.

(04/03-19/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Peintres de la mer.**
* Paerels Willem

(04/03-26/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Un siècle de peinture norvégienne.**

(18/03-29/03/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **[Sans titre]**
* Salkin Emile, Vandervoodt Roger, Perin Yvonne.

(01/04-12/04/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Affiches polonaises.**

(15/04-26/04/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Daxhelet Paul, Delfosse Lucien.**

(29/04-10/05/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Konig Rita**.

(29/04-10/05/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Lamury Georges, Pry Charles.**

(06/05-04/06/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **De Smet Gustave.**
* 97 œuvres (83 peintures, 14 dessins).
** Catalogue (10 ill. ; éd. De la Connaissance) : Introduction d'Emile Langui.
Quatorze ans se sont écoulés - déjà ! - depuis la dernière rétrospective de Gustave De Smet en ce même PBA qui abrite à nouveau la quintessence de son art. Cette fois-ci, l'artiste ne sera pas là pour nous accueillir avec son sourire doucement inquiet de grand timide. Depuis 1943, l'ami Gust repose au pied du petit clocher de Deurle qu'il a célébré dans tant de paysages. (début de l'introduction au catalogue par E. Langui)

(13/05-24/05/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Carlier Maurice.**

(07/06-16/06/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Mécanographie.**

(22/06-02/07/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Patrimoine artistique de l'assistance publique.**

(23/06-09/07/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Affiches Suisses ; Delvaux Paul, Maas Paul**.
Ce dont nous pouvons, dès l'abord, nous tenir pour assurés, c'est qu'il n'y a pas chez Paul Maas, de méprise, ni de confusion. Il sait ce qu'il fait et pourquoi. Son attitude est aussi cohérente que ne peut l(être aucune : s'il le faut, jusqu'au défi. Sa contenance est exemplaire. Il ne s'est pas quitté d'un pas. (extrait de la préface au catalogue par Camille Goemans)

(09/09-18/09/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Radio**.
Le Salon de la radio vient de se tenir au PBA. On a pu assister à une expérience dont les conclusions sont déterminantes pour la qualité de notre télévision. Il s'agit en effet de choisir entre les définitions à 625 ou à 819 lignes.

(27/09-03/01/1951) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Chefs-d'œuvre des Musées de Berlin**.
C'est presque un miracle, si nous avons pu admirer au PBA tous ces chefs-d'œuvre, de Van Eyck à Goya, de Rembrandt à Cranach et dont l'exposition se termine aujourd'hui. En fait l'essentiel de ce qui reste après les pertes irréparables subies par les musées de Berlin.
L'odyssée des tableaux commença avec la seconde guerre mondiale. En septembre 1939, les œuvres furent enfermées dans des caisses et entreposées dans des caves et dans un abri bétonné construit en grande profondeur à côté de l'Hôtel des Monnaies à Berlin. Quand les attaques s'intensifièrent sur la capitale allemande, on jugea prudent de transporter les précieuses caisses dans des tours blindées munies de batteries anti-aériennes et dont les locaux étaient climatisés. Heureusement car l'abri sauta avec une bombe à retardement. Mais les tours elles-mêmes ne furent plus considérées comme un lieu sûr et les caisses furent transportées dans les mines de sel de la Werra, sauf les œuvres les plus grandes qui n'avaient pu être mises en caisses et n'auraient pu entrer dans l'ascenseur donnant accès aux mines. Heureusement encore, car toutes les tours furent pillées et incendiées. Toutefois, certaines œuvres, mal emballées, souffrirent des émanations des cristaux de sel et elles durent être restaurées.
Au total furent détruites 298 peintures parmi lesquelles des Cranach, Jordaens, Rubens, Tintoret, Titien, Reynolds, Goya, Botticelli, Crivelli… Furent aussi détruites environ 500 sculptures allemandes et italiennes du Moyen-Age et de la Renaissance, toutes les tapisseries, la collection d'art mexicain ancien, les collections de verres grecques, romaines et coptes, les tissus coptes et une partie de la collection islamique.

(07/10-18/10/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Ciry Michel**.

(07/10-18/10/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Steyaert Elsa**.

(21/10-01/11/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Lauréats du Prix Jeune Peinture Belge** (cf. infra)

(21/10-01/11/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Reliures d'Art Beenkens**.

(04/11-15/11/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Hoffman Charles, van Gucht José**.

(12/11-15/11/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Exposition de poupées**.

(20/11-29/11/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Scénographie italienne**.

(02/12-20/12/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Hiroshige**.

(02/12-25/12/1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **La peinture sous le signe d'Apollinaire.**
* Participants : ?
** Les poètes sont les plus compréhensifs compagnons des peintres , leurs meilleurs témoins, leur écho sonore. Nul n'a mieux parlé de la peinture de son temps, de Delacroix, de Daumier, de Constantin Guys, de tous que Baudelaire ; nul mieux du Cubisme et de toutes les audaces plastiques de ce début de siècle que Guillaume Apollinaire. C'est que l'esprit d'analyse des poètes les porte à sentir et à étudier comment, dans n domaine voisin, se produit l'opération créatrice ; ils transposent dans le chant plastique les raisons, les méthodes et les voies du poème. Rien ne saurait les intéresser autant qu'un tableau en train de se faire, et, plus généralement, un style à son commencement, une école naissante, l'aurore d'une révolution esthétique.

(22/12-07/01/1951) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Tamayo Rufino.**

La Petite Galerie du Séminaire des Arts :

(/ - / /1950) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts / La petite galerie du Séminaire des Arts. **Graphies / Ensemble de gravures d'artistes français et suisses**.
* e. a. Flocon, Christine Boumeester, Chastel, Fautrier, Signovert, Vieillard, Zao Wou Ki, Goetz, Ubac, Jacques Villon, Prébandier, etc.
- Christian Dotremont « A la Petite Galerie du Séminaire » in *Les Beaux-Arts n° 489*. Bruxelles, 7 avril 1950.

[RÉGION BRUXELLOISE]

BRUXELLES

(29/04-14/05/1950) Bruxelles, . **Foire internationale**.

Brussel, De Vlaamse Club

(09/01-27/01/1950) Brussel, De Vlaamse Club. **Spilliaert Léon. De Vlaamse Club herdenkt kunstschilder Léon Spillaert en stelt enkelen zijner schilderijen ten toon**.
* 21 œuvres.

DIVERS (Bruxelles)

Bruxelles, OCA. (182 rue de la Loi)

(28/03-10/04/1950) Bruxelles, OCA. **Franck Paul, Leduc Paul**.

(03-18/06/1950) Bruxelles, Porte de Namur .« **Logis 50 ».**
Organisée par ML Baugniet qui y participe, e.a.
Catalogue.
- M.L. Baugniet écrit le texte d'introduction du catalogue : « Le but de cette exposition est de montrer au public des objets de qualité, réalisés par des artistes, des artisans et des industriels belges, pouvant se distribuer à des prix raisonnables (...)
Le principe qui a présidé à notre exposition *(...)* est le principe de la forme. Nous n'excluons pas le décor à condition qu'il ne soit pas gratuit ni immédiat.
La première condition d'un objet utilitaire est d'être utile et de répondre à sa fonction. Ceci paraît une lapalissade mais échappe malheureusement à une quantité de gens, au demeurant bien intentionnés : une tasse doit avant tout servir à boire, une théière à verser, un fauteuil à recevoir un corps humain, un bureau à écrire.
Leur fabrication doit tenir compte des inventions techniques les plus modernes, des matériaux nouveaux et de leur emploi logique, c.à.d. que nous refusons la contrefaçon d'une matière par une autre matière : imitation de bois sur du métal, ou du marbre sur du plâtre, pour atteindre un faux aspect de la richesse. Nous réclamons l'honnêteté du travail et de la matière.
D'autres pays se sont inquiétés de ces problèmes et de leur retentissement social : la Suède, la Suisse, le Danemark, la Russie, les Pays-Bas, les Etats-Unis, l'Italie, la France. De nombreuses expositions y ont eu lieu : à Zurich en octobre 1949, à Amsterdam au début de. 1949, à Paris en janvier 1950. lI importe que la Belgique ne reste pas à l'écart de ce mouvement et fasse une tentative pour s'y associer. (...)»

ECOLES de Bruxelles

La Cambre

L'architecte Léon Stynen succède à Herman Teirlinck comme directeur jusqu'en 1964.
* C'est Robert-Louis Delvoye qui en reprend la direction.

ASSOCIATIONS de Bruxelles

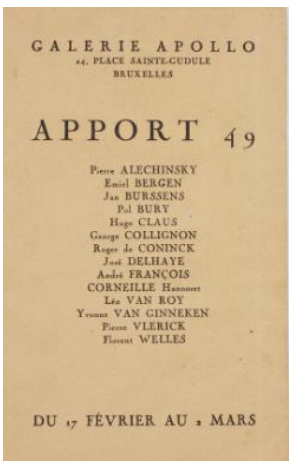
Cercle Gaulois

(/ - / /1950) Bruxelles, Cercle Gaulois, **Concours d'affiches par la Plan Marshall**.
* e. a. Ghobert Bernard

GALERIES de Bruxelles

Apollo

(17/02-02/03/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Apport '49**.
Exposition à forte connotation Cobra.
* Alechinsky Pierre(5 œuvres), Bergen Emiel (4), Burssens Jan (2), Bury Pol

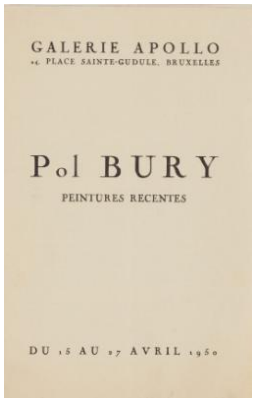


(4), Claus Hugo (5), Collignon Georges (5), Corneille (1), De Coninck Roger(4), François André (4), Van Ginneken Y.(4), Vlerick Pierre (1), Welles Florent (4).
Jan Burssens y présente ses premières toiles abstraites.
*** Catalogue (3 feuillets in-12 repliés) : Préface de Christian Dotremont.
- Préface de Christian Dotremont, Cordialement.
Il fait si gris, si médiocre, si vieux dans le monde qui nous est proposé qu'un trait d'encre nous touche au cœur commue une flèche, qu'une tache de couleur fait mouche sur lui, et joyeusement fait boule de neige dans l'immense parc solitaire et glacé. C'est que le trait d'encre, la tache de couleur ont tout ensemble les empreintes de l'homme et le prestige de la matière, tandis que le monde qui nous est proposé efface nos empreintes (il préfère les traces de la radio-activité) et n'accorde plus à la matière que le prestige de nous menacer.
Dans le parc solitaire et glacé les ombres qui passent font encore des chinoiseries : Eh quoi, nous disent-elles, eh quoi vous jouez ! Parfaitement, Ombres, nous jouons, nous nous amusons, Alechinskv s'amuse (qui va au cœur de la matière avec le sien). Van Roy s'amuse (qui se fait architecte des mirages de Derrière l'Œil). Bury s'amuse (qui en a eu marre de lécher les Saint-Honoré du trompe-l'œil), Collignon s'amuse (qui peint les champs où la couleur est son propre engrais), Welles s'amuse (qui le jour fait de la menuiserie). Corneille. François et Claus s'amusent, et Burssens et Vlerick et Bergen et de Coninck s'amusent, et Yvonne Van Ginneken s'amuse, et s'amusent coutre vous. Nous ne pensons pas que pour être de son temps il faille s'embêter : nous pensons que derrière le temps de chien qui nous est fait, le temps du plaisir attend, et déjà c'est le nôtre. Plus loin que vos tristes parades, derrière les maisons, après la banlieue, derrière le terrain vague où vous jetez vos vieilles idées (dont d'autres font de nouvelles cravates), s'étend la grande plaine de jeux de la peinture expérimentale, de la jeune peinture, de la peinture qui refuse d'être l'ombre des Ombres ! Nous jouons avec le soleil, avec la mer, avec les cheveux de Gradiva, avec les cailloux, avec la pâte, avec le bois comme des enfants : nous désapprenons vos leçons de morte morale, de nature morte, de mort générale. La récréation bat son plein et la recréation aussi en jouant avec le soleil nous lui ajoutons des rayons, nous lui découvrons une autre chaleur, en jouant avec le bois nous ajoutons aux formes dont il est plein, les formes qui débordent de nous. Nous avons quitté l'école aux murs sales où les choses s'apprennent par leur nom, par leur masque par leur prix. Nous sommes partis dans la campagne, nous regardons les choses de très près, de l'intérieur même, nous nous laissons faire, elles aussi.
Evidemment, du point de vue strictement scolaire, vous avez raison de dire que nous allons jusqu'à ne plus donner l'illusion de la réalité, mais quoi, la réalité n'est pas vide, il est illusoire qu'elle soit vide, il n'y a pas que les atomes qui passent dedans, et nous en faisons partie de la réalité, et elle est faite pour que nous la développions comme une photographie, pour que nous la déployions comme uni drapeau, elle est faite aussi bien des grandes villes, des grands villages, des grands jardins que nous avons dans le cœur, ou que notre œil voit sans regarder.
Ombres, vous êtes bien peureusement réalistes, vous avez de la réalité, la conception qu'un villageois a de son village, vous croyez que plus loin il n'y a rien ; ou la conception qu'un masseur a de l'homme ; vous croyez que la seule forme humaine est extérieure
Mais surtout, ne vous plaignez pas, ne protestez pas que nous avons beau jeu de jouer loin. Nous sommes venus à vous, au cœur de Bruxelles, Delevoy en tête, et nous avons apporté de nos voyages, de nos plongées, de nos jeux de 1949 quelques aperçus particulièrement significatifs. À vous de les recevoir et ne nous recevez pas comme des étrangers : nous sommes davantage, nous sommes vos ennemis. D'étranges ennemis qui ne gardent pas pour eux leur butin. Le printemps se lève. ii faut tenter de voir.

(04/03-16/03/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Dominguez**.

(08/04-15/04/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Exposition à l'occasion de la parution du Cobra n° 6 organisée par «M. Cobra» (Christian Dotremont)**.
* Gouaches, lithographies, tableaux, dessins, photos, bois, de Hugo Claus (Il apparaît pour la première fois dans Cobra 6 avec un poème en flamand. C'est aussi un dessinateur), Corneille, Oesterlin, Götz et Jorn ainsi que des documents Cobra.

(15/04-27/04/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Bury Pol**. Peintures récentes, gouaches et dessins.
* Catalogue : Préface de Ch. Dotremont.
- Christian Dotremont. Exposition Pol Bury in Les Beaux-Arts n° 491. Bruxelles, 21/04/1950



(17/10-03/11/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Picabia Francis**. Oeuvres d'hier et d'aujourd'hui.
Dossier Picabia et de l'Association « Les Amis de l'Art ».Archives Delevoy vendues aux enchères par la librairie Simonson, le 24 mars 1990. Ensemble 9 pièces.
*Catalogue de l'expo personnelle « *œuvres d'hier et d'aujourd'hui* » de Francis Picabia à la Galerie Apollo [du 18 oct. au 3 nov. 1950, vernissage le 17 oct.], double f. in-8 sur verge avec un texte de 2 pages du critique d'art et artiste Michel Tapié : « où il s'agit d'un corsaire de la peinture », dressant un historique depuis l'époque dadaïste(notons que Michel Tapié, s'il est connu comme critique, responsable de l'expression « art informel », est, ce qui est moins connu, l'extraordinaire graveur sur lino du plus beau livre ill. de Michaux « Poésie pour Pouvoir » paru en 1949 à seulement 46 ex.). Exemplaire annoté par Delevoy à l'encre bleue avec les prix en FB des 18 œuvres exposées.
On joint :
- le carton d'invitation imprimé en noir et vert, donnant les dates d'expo.
- La rare affiche en jaune orange pour ladite expo (couleur peu fréquente à Apollo).
* Lettre de Picabia, 25/ 9/ 50, 1/2 page. petit in-4, où il lui signale son accord pour l'expo, mais souhaite ravoir les peintures pour le 10 nov. Il accompagne sa lettre de la liste des 18 tableaux avec les prix pour lui en FF, liste de la main d'Olga Picabia. Elle est en double ex., ne variant que pour les prix! * Lettre d'Olga Picabia (un petit feuillet in-4), datée du 15 / IX [pour X]/ 1950 qui le remercie pour les cartons, mais Picabia est trop malade pour aller à Bruxelles, aussi souhaite-t-elle avoir des informations pendant l'expo.
* Lettre de M. Tapie, 1 p. petit in-4 écrite en largeur, signalant l'envoi de sa préface. Il confirme qu'il est vendeur de « Carnaval » et « Barcelone », les 2 premiers numéros du catalogue et les plus anciennes œuvres de celui-ci. Elles figurent bien sur les listes d'Olga comme appartenant à Tapie et sur le catalogue. annote avec les prix élevés de 32.000 et 18.000 FB, Tapie confirmant sa vente dans la lettre aux prix nets de 140.000 et 70.000 FF, mais il ne souhaite pas que les Picabia sachent qu'ils sont à vendre à l'expo.
Une 2e lettre dactylographiée et signée du 26/10/ 50 (1 petit feuillet in-4). Il attend les réactions de la presse, « imprévues » avec un « indépendant » comme Picabia. Langui lui a demandé « Carnaval » pour une expo Apollinaire.

(19-31/10/1950) Bruxelles, Galerie Apollo. **Mohar R.**

La Toison d'Or

(/ - / /1950) Bruxelles Galerie de la Toison d'Or, **Salon des Humoristes (18e)**
* e. a. Ghobert Bernard.

Le Cheval de Verre

(29/04-10/05/1950) Bruxelles, Galerie Au Cheval de Verre. **Ghobert Bernard.**

(26/09- 04/10/1950) Bruxelles, Galerie Au cheval de verre : **M.L. Baugniet**, 24 numéros (oeuvres figuratives).

Le Diable par la Queue. (Geert Van Bruaene)

(janvier) Bruxelles, Galerie Le Diable par la Queue. **[Sans titre].**
* Alechinsky Pierre, Cox Jan, Delahaut Jo, Mendelson Marc.

(04/02-12/02/1950) Bruxelles, Galerie Le Diable par la Queue. **Cossé Raymond. Exposition-souvenir**.
* Organisation : Alechinsky Pierre, Creuz Serge.

(18/02-01/03/1950) Bruxelles, Galerie Le Diable par la Queue. **Ray Gilles**.

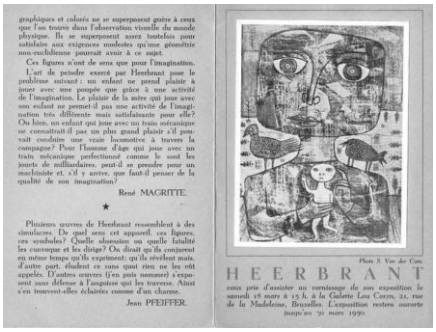
(/ - / /1950) Bruxelles, Galerie Le Diable par la Queue. **Delahaut Jo**.

Lou Cosyn

(04/02-16/02/1950) Bruxelles, Galerie Lou Cosyn. **Graverol Jane**.
* Catalogue : textes de Marcel Lecomte, René Magritte, Marcel Mariën, Paul Nougé, Louis Scutenaire.

(18/02-02/03/1950) Bruxelles, Galerie Lou Cosyn. **Kali-Gordzialkowska Hanna / PL**

(18/03-30/03/1950) Bruxelles, Galerie Lou Cosyn. **Heerbrant Henri.**


graphiques et colorés ne se superposent guère à ceux que l'on trouve dans l'observation visuelle du monde physique. Ils se superposent assez toutefois pour satisfaire aux exigences modestes qu'une géométrie non-euclidienne pourrait avoir à ce sujet.

Ces figures n'ont de sens que pour l'imagination.

L'art de peindre exercé par Heerbrant pose le problème suivant : un enfant ne prend plaisir à jouer avec une poupée que grâce à une activité de l'imagination. Le plaisir de la mère qui joue avec son enfant ne permet-il pas une activité de l'imagination très différente mais satisfaisante pour elle? Ou bien, un enfant qui joue avec un train mécanique ne connaîtrait il pas un plus grand plaisir s'il pouvait conduire une vraie locomotive à travers la campagne? Pour l'homme d'âge qui joue avec un train mécanique perfectionné comme le sont les jouets de milliardaires, peut-il se prendre pour un machiniste et, s'il y arrive, que fait-il penser de la qualité de son imagination?

René MAGRITTE.

★

Plusieurs œuvres de Heerbrant ressemblent à des simulacres. De quel sens cet appareil, ces figures, ces symboles? Quelle obsession ou quelle fatalité les convoque et les dirige? On dirait qu'ils conjurent en même temps qu'ils expérimentent; qu'ils révèlent mais, d'autre part, éludent ce sans quoi rien ne les eût appelés. D'autres œuvres (j'en puis nommer) s'exposent sans défense à l'angoisse qui les traverse. Ainsi s'en trouvent-elles éclairées comme d'un charme.

Jean PFEIFFER.

Photo S. Van der Cam.

HEERBRANT

sera prie d'assister au vernissage de son exposition le samedi 18 mars à 15 h. à la Galerie Lou Cosyn, 21, rue de la Madeleine, Bruxelles. L'exposition restera ouverte jusque'au 30 mars 1950.

(29/04-11/05/1950) Bruxelles, Galerie Lou Cosyn. **Delahaut Jo.** Peintures, gouaches, papiers collés.

(17/06-29/06/1950) Bruxelles, Galerie Lou Cosyn. **Comhaire André.**

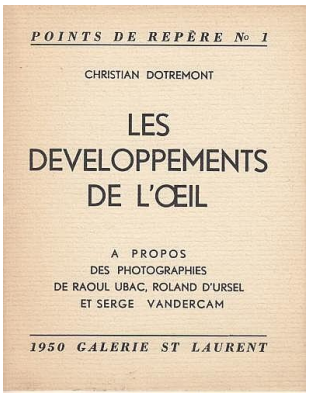
Louis Manteau

(01/04-13/04/1950) Bruxelles, Galerie Louis Manteau. **Poucette**.



Saint-Laurent

(30/09-15/10/1950) Bruxelles, Galerie Saint-Laurent. **Les développements de l'œil**.
* Photos d'Ubac, de d'Ursel et de Vandercam.+ Marcel-G. Lefrancq.
** Catalogue :
- Préface de Christian Dotremont.



« L'œil, forêt organique, entre dans la forêt des formes de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, dans la forêt des microbes qui croient à la réalité et de ceux qui n'y croient pas, les veines, le sang, les cristaux, les buissons de la forêt vierge qui naît du papier vierge.
Depuis que Corot a peint ses paysages, l'œil découvre beaucoup plus de paysages de Corot dans la nature, et quand il n'y en a pas, il en fait. Corot, lui aussi, a participé aux développements de l'œil.
Depuis que la photographie existe, à son insu l'œil a toujours quelque chose de l'objectif. L'œil se détourne de ce que la photographie a trop pris. Elle l'a pris, elle l'a mis *hors réalité* » ((extrait repris in Jean-Clarence Lambert, *Cobra, un art libre*. Paris, éd. Galilée 2008 (1e éd. éd. du Chêne / Fonds Mercator 1983), p. 48.)

« La photographie, comme la peinture (Corot), la poésie (Ponge), la philosophie (Bachelard), participe aux développements de l'œil, elle ' a pour mobile de dénuder l'œil' » (noté par Guy Dotremont).

Cette longue réflexion sur la photographie a été reproduite notamment dans :
- « *Les mystères de la Chambre noire* » d'Edouard Jaguer. Paris, Flammarion, 1981.
- « Le photographe et ses modèles » de Jacques Meuris dans la *Revue de l'Université Libre de Bruxelles n° 3-4*. Bruxelles, 1983.

- Aliénor Debrocq (Aspirante du F.R.S.-FNRS – Université libre de Bruxelles) « Les développements de l'œil ». De la photographie surréaliste à la photographie Cobra :
COLLOQUE L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme
* Org. : Association de recherche sur l'image photographique / ARIP et de l'équipe d'accueil « Histoire culturelle sociale de l'art » / HiCSA - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
** Lieu : Institut nationale d'histoire de l'art / INHA. ; le 11/12/2009.

Les développements de l'œil. Un titre mystérieux pour une exposition méconnue, qui s'est tenue du 30 septembre au 15 octobre 1950 à la galerie Saint-Laurent, à Bruxelles. Mise sur pied par le poète belge Christian Dotremont (1922-1979), cette exposition réunissait des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel, Marcel Lefrancq et Serge Vandercam, ainsi que quelques daguerréotypes. Une plaquette non illustrée accompagnait la manifestation, mais sans fournir la liste des œuvres exposées. C'est dans cette plaquette que Dotremont publia son texte inédit, Les développements de l'œil, qui donna son titre à l'exposition. (Le texte de Dotremont est repris dans l'ouvrage d'Edouard Jaguer, *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie,* Paris, Flammarion, 1982).

On possède très peu d'éléments relatifs à celle-ci, car les archives de la galerie Saint-Laurent, qui a fermé ses portes en 1972, n'ont pas été conservées, et aucun des acteurs de la manifestation n'est encore en vie aujourd'hui pour nous en parler. On sait cependant que la galerie était située au n°12 de la rue Saint-Laurent, dans le centre de la ville de Bruxelles, et qu'elle était tenue par Philippe-Edouard Toussaint, qui exposait aussi de la peinture.
L'exposition a lieu à un moment intéressant, souvent mésestimé, de l'histoire du surréalisme : au cœur de la période d'après-guerre, généralement considérée comme l'amorce du déclin du mouvement. Il est inutile de rappeler les tensions internes qui animent alors la scène surréaliste parisienne, suite aux événements vécus pendant la guerre et au retour d'exil d'André Breton. Certains auteurs se sont

penchés en détails sur ce sujet depuis quelques années, non pas pour réaffirmer le caractère soi-disant obsolète du surréalisme d'après-guerre, mais pour en dégager les enjeux nouveaux (Citons Michel Faure, Histoire du surréalisme sous l'Occupation, Paris, La Table Ronde, 1982, rééd. 2003 ; Fabrice Flahutez, Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l' « Ecart absolu » (1941-1965), Paris, Les Presses du réel, 2007 ; ainsi que le catalogue de l'exposition La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences (1938-1947), Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1986).

Dans cette perspective, il est indispensable de détailler le rôle de Christian Dotremont qui, comme d'autres jeunes poètes et artistes, a rejoint le mouvement surréaliste pendant la guerre.

Christian Dotremont ou la seconde génération surréaliste.

Christian Dotremont est né en Belgique en 1922. Ce détail a son importance dans la mesure où il n'appartient pas à la première génération surréaliste, celle qui a fondé le mouvement en 1924 – celle d'André Breton (1896-1966) en France, de René Magritte (1898-1967) et de Paul Nougé (1895-1967) en Belgique (Pour une approche généraliste du mouvement, nous renvoyons à l'ouvrage de Gérard DUROZOI, Le surréalisme, Paris, Hazan, 2002, et au catalogue de l'exposition La révolution surréaliste, Paris, Centre Georges Pompidou, 2002. En ce qui concerne le surréalisme belge, nous conseillons le récent ouvrage de Xavier CANONNE, Le surréalisme en Belgique 1924-2000, Anvers, Fonds Mercator, 2007).

Il appartient plutôt à ce que l'on pourrait appeler la « seconde génération », dans l'hypothèse où la notion de génération trouverait ici son sens (Au sujet de Christian Dotremont, voir Françoise LALANDE, Christian Dotremont, inventeur de Cobra. Une biographie, Paris, Stock, 1998 ; Michel DRAGUET (dir.), Christian Dotremont. Les développements de l'oeil, Paris, Hazan, 2004 ; Paul ARON (dir.), D'autres Dotremont, Bruxelles, Le Cri, Textyles, n°30, 2007).

L'histoire de la littérature a depuis longtemps théorisé ce concept de génération (Selon Pierre Nora, le modèle générationnel remonte à la Révolution française et au brusque rajeunissement du personnel politique qu'elle a entraîné. Notion d'abord politique et juridique, elle devient, au 19e siècle, un mode de périodisation fondé sur un repérage empirique et sensible dont l'archétype est la grande génération romantique de 1820. (Voir Pierre Nora, « La génération », dans Les lieux de mémoire, t. 2., Paris, Gallimard, 1997, p. 2975-3015. Dans le domaine littéraire, la réflexion théorique la plus poussée à ce sujet demeure celle de Henri Peyre, Les générations littéraires, Paris, Boivin et Cie, 1948. Voir aussi Albert Thibaudet, Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours [1936], Paris, Stock, 1969. Il désigne « des ensembles d'auteurs qui ont sensiblement le même âge et dont on suppose dès lors qu'ils ont été façonnés et déterminés par les mêmes circonstances et le même contexte. » (Benoît Denis, « Génération littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), Le dictionnaire du littéraire, Paris, PUF/Quadrige, 2002, p.254). Le changement s'explique par la dynamique du « conflit des générations » et du « remplacement des pères par les fils » (Voir Karl Mannheim, Le problème des générations [1928], Paris, Nathan, 1990). En se fondant sur l'âge des écrivains, la périodisation par générations propose un découpage relativement neutre : « La notion de génération permet ainsi d'examiner, pour un groupe donné d'auteurs, non pas un même rapport à l'histoire, mais plutôt leurs rapports à la même histoire [à laquelle] chaque écrivain […] est susceptible de réagir différemment, selon des modalités et des sensibilités qui permettent de reconstituer leurs divergences esthétiques. » (Benoît Denis, op. cit., p.254-255).

Cette notion nous semble pertinente dans le cas qui nous occupe ici, dans la mesure où, au sein d'un même mouvement – le surréalisme – se superposent au moins deux générations d'artistes et de théoriciens. Si l'on peut parler de conflit générationnel au cœur du surréalisme d'après-guerre, la figure de Dotremont nous paraît dès lors emblématique pour illustrer cette question, que nous développons par ailleurs dans le cadre de notre thèse (Thèse de doctorat en cours à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction du professeur Michel Draguet, grâce à un mandat d'aspirant du Fonds national de la recherche scientifique. Intitulé exact de la thèse : Contribution à l'histoire des représentations à travers la question de la violence dans la création picturale entre 1945 et 1952).

Rappelons simplement ici que Dotremont fait partie des jeunes surréalistes qui, pendant l'absence de Breton, entre 1941 et 1946, ont poursuivi l'action surréaliste à Paris, via la cellule d'édition de la Main à Plume (Le groupe s'organise autour de Noël Arnaud et Jean-François Chabrun, Adolphe Acker représentant l'orthodoxie surréaliste. Il bénéficie à ses débuts de l'appui des surréalistes belges de l'Invention collective (Christian Dotremont, Marcel Mariën, Achille Chavée, etc.). (Voir l'article de Delphine Lelievre, « Le devenir du surréalisme pendant la Seconde Guerre mondiale – le groupe La Main à Plume », dans Le surréalisme en son temps et aujourd'hui, Actes du colloque sur André Breton organisé par le Centre culturel français de Belgrade, Association de coopération culturelle France-Serbie, 2007, p.125-137).

Après le retour de Breton, l'écart entre les deux générations va se creuser, les plus jeunes reprochant à Breton de ne pas avoir été présent pendant les années de guerre et d'orienter le surréalisme dans une

voie mystique, coupée des réalités politiques de l'après-guerre, dont le Parti communiste leur semble le meilleur porte-parole. C'est ainsi que Dotremont et d'autres vont créer le mouvement dissident du Surréalisme-Révolutionnaire en 1947 (A ce sujet, voir la préface de Xavier CANONNE pour la réédition en fac-similé de la revue Le Surréalisme-Révolutionnaire, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1999).

Les acteurs de l'exposition

Sur quels éléments précis pouvons-nous nous baser concernant l'exposition qui nous occupe ? Le carton d'invitation au vernissage, qui s'est tenu le 30 septembre 1950 à 15 heures, nous livre quelques éléments intéressants. Les informations qui y figurent ne sont pas tout à fait les mêmes que celles de la plaquette mentionnée précédemment. On peut y lire : « LES DÉVELOPPEMENTS DE L'OEIL / Exposition de photographies / **DE DAGUERRE À UBAC** / Organisée par M. COBRA »

Ces deux derniers éléments, « De Daguerre à Ubac, organisée par M. Cobra », sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils apportent des indices sur les objectifs de Christian Dotremont, à savoir que, d'une part, il souhaite insister sur l'implication du mouvement Cobra dans cette manifestation et que, d'autre part, il intègre les photographes choisis dans une histoire, une chronologie, qui court des débuts de la photographie – Daguerre – à l'époque contemporaine – Raoul Ubac, même s'il eût été plus logique de choisir Serge Vandercam comme aboutissement de cette ligne du temps, puisqu'il est le plus jeune des photographes exposés. En ce qui concerne ces derniers, on constate que Dotremont a réuni des photographies réalisées par quatre artistes belges. Hormis Raoul Ubac, sur lequel nous reviendrons, ces artistes appartiennent tous à la même génération que Dotremont.

Le plus connu d'entre eux, **Serge Vandercam** (1924-2001) commence par travailler dans un atelier de photogravure pour échapper au travail obligatoire imposé par les Allemands, et choisit de s'exprimer par la photographie dès 1946 (Pour une approche générale de l'oeuvre de Serge Vandercam, nous renvoyons à l'ouvrage de Michel Draguet, Serge Vandercam. L'invitation au voyage, Bruxelles, Université libre de Bruxelles (« Cahiers du GRAM »)), 2001). Il réalise alors des clichés des bunkers abandonnés sur les plages de la mer du Nord que l'on était en train de déminer et de nombreux photogrammes. Dès le début, la photographie l'intéresse par son côté plastique, même si c'est surtout un moyen de gagner sa vie, donc sa liberté. Sa période photographique sera finalement assez brève, puisqu'il abandonne ce médium au profit de la peinture dès 1953. C'est toutefois via la photographie qu'il fait son entrée sur la scène surréaliste en 1946. Trois ans plus tard, en 1949, il rencontre Christian Dotremont. Cette rencontre débouchera sur une longue amitié et plusieurs collaborations. L'expérience de Vandercam au sein du mouvement Cobra va finalement influencer sa décision de se tourner vers la peinture. L'artiste déclare à ce sujet : « Vers 1951, j'ai vu chez Christian Dotremont des peintures de Jorn, Corneille, Constant, Appel, des gens pour qui tout ça était simple… Il y avait une telle liberté dans cette peinture, une telle charge poétique spontanée… » (Serge Vandercam, cité par Marc VAUSORT dans Serge Vandercam, photographe).

L'année suivante, lorsqu'il commence à peindre, « son imaginaire visuel existe déjà à travers son regard de photographe » (Propos de Marc Vausort, loc. cit). Vandercam affirme lui-même : « Je suis un photographe devenu peintre et resté photographe. » Son travail photographique aura notamment un impact sur les jeunes artistes qui se regroupent au sein du mouvement subjektive fotografie autour d'Otto Steinert, en Allemagne, au cours des années 1950 (Nous pouvons ici renvoyer à l'un des rares témoignages de première main concernant l'exposition de 1950. Le photographe belge Julien Coulommier est âgé de 28 ans lorsqu'il visite l'exposition de Dotremont. Il y découvre les clichés de Raoul Ubac et de Serge Vandercam – notamment la photographie Les crochets, qui le frappe particulièrement. Quatre ans plus tard, en 1954, lorsqu'il visite l'exposition Subjektive Fotografie II, à Sarrebruck, en Allemagne, il retrouve la même image de Vandercam, seul artiste belge ayant été sélectionné par Otto Steinert. Coulommier fait ensuite la connaissance de Vandercam et collabore avec lui pour le montage de l'exposition de photographies non figuratives, Images inventées, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1958. Il nous a lui-même rapporté ces souvenirs par courriel à l'automne 2009. Voir également le catalogue de l'exposition rétrospective Entre mondes : Julien Coulommier, Charleroi, Musée de la Photographie, 2006).

Le deuxième photographe exposé**, Roland d'Ursel** (1926-2006) entame sa carrière en 1947, aux usines Gevaert, à Anvers et à Londres. Entre 1948 et 1952, il réalise une importante série de portraits d'artistes en Belgique et en France (Voir Roland d'Ursel : portraits d'artistes 1948-1952, Charleroi, Musée de la Photographie, 1990). En 1950, il illustre un essai de Pierre Alechinsky, intitulé Les poupées de Dixmude. Ce travail méconnu constitue un autre exemple de l'influence de la photographie surréaliste sur le mouvement Cobra : les cinq clichés réalisés par d'Ursel illustrent d'une façon post-surréaliste le

texte d'Alechinsky. L'œuvre est à l'époque largement critiquée par Asger Jorn, peintre danois et théoricien de Cobra, qui reproche à Alechinsky son mode de représentation trop surréaliste et pas assez optimiste, contrairement à ses peintures (Voir Françoise Lalande, Christian Dotremont, inventeur de Cobra. Une biographie, Paris, Stock, 1998, p. 148). Dotremont défend quant à lui la plaquette d'Alechinsky, dans le n°3 du Petit Cobra, au printemps 1950. Pour lui, ce texte est une « analyse sans concession », pas du point de vue littéraire mais en tant qu'instrument du « combat contre la guerre ». Il défend également les illustrations réalisées par d'Ursel, et le fait qu'il l'invite à participer à l'exposition de la galerie Saint-Laurent, en septembre de la même année, semble confirmer ce soutien. Tout comme Vandercam, Roland d'Ursel abandonnera la photographie pour la peinture, mais plus tardivement, en 1978.

Le troisième photographe, **Marcel-G. Lefrancq** (1916-1974) est originaire de Mons, près de la frontière française (Voir Marcel G. Lefrancq : aux mains de la lumière, Charleroi, Musée de la Photographie, 2003). En 1939, il compte parmi les membres fondateurs du Groupe surréaliste en Hainaut. La même année, il est engagé comme photographe par l'IRPA, pour procéder à l'inventaire des œuvres d'art risquant d'être détruites par la guerre qui s'annonce. En 1940, il publie à deux reprises des clichés dans L'invention collective, la revue belge dirigée par René Magritte et Raoul Ubac, puis il entre dans la résistance. Après la dissolution du Groupe surréaliste en Hainaut, il participe à la création du groupe Haute Nuit, en 1947. Deux ans plus tard, Dotremont lui écrit pour proposer un rapprochement entre Haute Nuit et Cobra. C'est dans cet esprit que Lefrancq collabore aux numéros 2 et 6 de la revue Cobra, ainsi qu'à l'exposition qui nous intéresse ici.

Une photographie Cobra ?

L'exposition de 1950 souligne l'importance du rôle que joue la photographie au sein du mouvement Cobra (En ce qui concerne le mouvement Cobra (1948-1951), nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Willemijn STOKVIS, Cobra : la conquête de la spontanéité, Paris, Gallimard, 2001, et au catalogue de l'exposition rétrospective Cobra, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Paris, Hazan, 2008) Tout comme le surréalisme de l'entre-deux-guerres s'est intéressé à la culture visuelle vernaculaire de son époque, Cobra se revendique d'une tradition artistique populaire, ardemment défendue par Asger Jorn, qui valorise la culture populaire danoise (Voir le catalogue de l'exposition La planète Jorn. Asger Jorn 1914-1973, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 2001 ; ainsi que la réédition de ses textes : Asger JORN, Discours aux pingouins et autres écrits, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (« Ecrits d'artistes »), 2001).

Cobra s'intéresse aussi aux formes populaires modernes, telles la photographie et le cinéma – on en trouve plusieurs exemples dans la revue éponyme entre 1949 et 1951. Le numéro 2 s'ouvre ainsi par la juxtaposition de deux photographies, l'une d'une vitre brisée, l'autre d'une petite ville en vue aérienne – toutes deux réalisées par Dotremont lui-même, nommé rédacteur en chef de la revue. Elles sont accompagnées d'une déclaration bien dans l'esprit Cobra : « Pour un art naturel, comme le bris d'une vitre ou la croissance d'une ville » (Cobra, n°2, Bruxelles, 21 mars 1949, np). Le n°7 de la revue, paru à l'automne 1950 – au même moment que l'exposition de la galerie Saint-Laurent –, montre la photographie d'un escalier, prise par Vandercam – parfait exemple d'une image ni figurative ni abstraite, mais les deux à la fois, parfait exemple, également, de l'influence du surréalisme sur la photographie Cobra.

L'usage de la photographie est cependant moins présent au sein de Cobra qu'au sein du surréalisme, et il semble que les artistes Cobra aient eu quelques difficultés à transcrire la théorie en images. Dans le cas du surréalisme, on a souligné l'absence de discours spécifique à la photographie, malgré l'omniprésence de celle-ci dans la pratique des artistes. Cette particularité est d'ailleurs mise en lumière dans le catalogue de la récente exposition du Centre Georges Pompidou (Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Michel Poivert, Philippe-Alain Michaud, « Changer la vue », dans La subversion des images. Surréalisme, photographie, film, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, p.17-19).

Dans le cas de Cobra, le constat est un peu différent, voire inversé : une théorie photographique s'est développée, mais les productions artistiques n'ont pas suivi. Selon Hilde Van Gelder, de l'Université catholique de Louvain (KUL), c'est la trop grande prégnance du surréalisme qui a étouffé le potentiel novateur desexpérimentations photographiques des artistes Cobra (Hilde Van Gelder, « Christian Dotremont's photographic theory », dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder, Collective inventions: surrealism in Belgium, Leuven, Leuven University Press, 2007, p.225).

Le cas de Vandercam, qui délaisse la photographie pour la peinture, est assez significatif de cet état de

choses.
Dès le début, les principaux théoriciens du mouvement Cobra – Christian Dotremont et Asger Jorn – ont développé une pensée qui prend en compte la notion d'image au sens large, et pas seulement au sens pictural du terme. Jorn propose sa propre conception de l'automatisme, fort éloignée de celle de Breton, dans son Discours aux Pingouins, en 1949 – texte dans lequel il déclare : « On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte psychique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique. Même l'automatisme psychique que l'on peut imaginer à l'intérieur de l'homme n'est pas purement psychique. […] au point de vue matérialiste, la pensée est une réflexion de la matière, comme on le dit pour les miroirs. Le monde métaphysique n'est pas capable de dépasser le monde matériel, qui le produit. On pense nécessairement à quelque chose. » (Asger Jorn, « Discours aux pingouins » [1949], dans Asger JORN, op. cit., p.91). On mesure dans ces propos le fossé qui se creuse peu à peu entre la vision de Breton et celle des jeunes artistes Cobra.

Le rôle de Raoul Ubac

Penchons-nous à présent sur le plus âgé des photographes exposés à la galerie Saint-Laurent en 1950, Raoul Ubac (1910-1985).
Photographe, plasticien et graveur d'origine belge, Ubac appartient au mouvement surréaliste parisien de l'entre-deux guerres. Sa participation à l'exposition de Dotremont n'est pas le fruit du hasard : le jeune poète a insisté à plusieurs reprises sur l'influence qu'a eue Ubac sur son développement intellectuel.
C'est par son intermédiaire que Dotremont noue ses premiers contacts avec les surréalistes parisiens au début de la guerre, au printemps 1941, et c'est également à ses côtés qu'il participe à la création de la Main à Plume.
On ne connaît pas la liste des œuvres qu'Ubac expose à la galerie Saint-Laurent, mais il devait s'agir d'œuvres datant des années 1930 et 1940 (Ubac avait déjà eu l'occasion d'exposer ses photographies en 1941 à la galerie Dietrich, à Bruxelles, et en 1943 à la librairie Francis Dasté, à Paris. Voir Christian Bouqueret, Raoul Ubac : photographie, Paris, Editions Léo Scheer, 2000).
Dès les années de guerre, Ubac commence en effet à s'émanciper du surréalisme, en investissant le médium photographique d'une présence et d'une matière picturale proches des écrits du philosophe français Gaston Bachelard, dont il suit les cours à la Sorbonne (Gaston Bachelard (1884-1962) donne cours de philosophie à la Sorbonne pendant la guerre, créant un foyer poétique et révolutionnaire sans égal dans le Paris occupé. Voir André Parinaud, Gaston Bachelard, Paris, Flammarion, 1996).
La pensée de ce dernier oriente Ubac vers une redéfinition de l'image dans sa présence concrète. Le support photographique devient pour lui un écran matériel : l'image photographique tend à se transformer en mur et conduit Ubac aux limites de la représentation humaine. Pour lui, l'image n'est plus seulement un objet, elle est aussi un geste : la représentation s'efface au profit de la métamorphose matérielle de l'image, à travers des procédés comme la solarisation, le découpage, le collage et la brûlure. Le poète Jean Lescure déclare ainsi à propos d'Ubac : « Ubac a voulu parcourir ces voies sévères de la destruction. Par ses montages, c'est à une première tentative dramatique de bouleversement de l'apparence qu'il se livre. […] Dès l'instant que brûlées, elles cessèrent de représenter, ses compositions rendirent présent avec la plus grande urgence un monde d'objets indéfiniment lisibles, indéfiniment évidents […] À la limite de cet univers détruit ce sont ainsi les dernières attaches de la raison rassurante qui viennent de sauter. » (Jean Lescure, « Le parti pris des choses », texte publié dans le catalogue de l'exposition des photographies d'Ubac à la librairie Francis Dasté, à Paris, en 1943). Ce texte, qui date de 1943, trouve évidemment une résonance particulière étant donné le contexte de l'Occupation.
En 1940, dans un texte intitulé Les pièges de la lumière, Ubac affirmait qu'il était « absurde de vouloir opposer la photographie à la peinture sous prétexte que la lumière a libéré la seconde de la représentation figurative. Tout au plus pourrait-on définir la photographie, ainsi que la perspective dont elle procède, comme un stade de l'évolution de l'œil. » (Raoul Ubac, « Les pièges de la lumière », dans L'invention collective, n°2, avril 1940, np). Cette déclaration préfigure la conception de l'image que développera Dotremont en 1950, et annonce le titre même du texte rédigé pour l'exposition. Dix ans avant celle-ci, Ubac a donc posé le cadre d'une théorie de l'image qui n'oppose plus les beaux-arts à la technique reproductive et vernaculaire de la photographie. Comme d'autres surréalistes, il est parvenu à dépasser le présupposé figuratif de celle-ci. Dotremont se montre

profondément influencé par cette conception radicale de l'image. Il découvre ainsi que la photographie peut s'émanciper de l'illusion mimétique à laquelle on la réduit le plus souvent. À cette époque, il rédige deux textes brefs, Pour et contre les apparences et Procès de l'œil, qui devaient faire partie d'un traité d'optique plus ambitieux qui ne verra jamais le jour.
Le rôle joué par Ubac dans la philosophie de l'image que Dotremont met en place dès le début des années 1940 est donc déterminant. La guerre, nous l'avons dit, va ensuite constituer pour Ubac un moment d'émancipation à l'égard de la doctrine surréaliste, trop exclusive et sectaire à ses yeux. Il reviendra alors à de petites gouaches et à des dessins campant des objets très simples, dans une démarche proche de celle de Dotremont au sortir de Cobra, et d'où émergera le logogramme, à partir de 1962.

L'image comme acte

Un autre texte, intitulé Image et photographie, peut être considéré comme une source d'inspiration pour Dotremont. Il s'agit d'un court essai publié en 1942 par Régine Raufast, la compagne d'Ubac, qui reviendra ensuite celle de Dotremont. Elle y distingue clairement le rôle de l'imagination imageante du photographe et celui de l'imagination propre à la matière elle-même. Selon elle, une photographie doit témoigner d'une double imagination, celle de l'artiste et celle de la matière, qui s'interpénètrent. Dès lors, l'image devient acte : « L'image, produit de la rencontre des préoccupations subjectives de l'opérateur et de la vie objective de la matière, ne peut plus être considérée comme un signe. Elle devient acte. » (Régine Raufast, « Image et photographie », dans Noël Arnaud, Jean-François Chabrun, Christian Dotremont (e. a.), La Conquête du monde par l'image, Paris, Les Editions de La Main à plume, 1942, p.38).
Sa pensée influence également le jeune Dotremont (leur relation dégrade par ailleurs les relations entre Dotremont et Ubac, dès 1942, Dotremont fait preuve, dans ses écrits, d'une violence et d'un dogmatisme disproportionnés à l'égard d'Ubac, il devient notamment la cible, avec Marcel Lecomte, d'un tract baptisé « nom de dieu ! », dans lequel Michel Fauré voit essentiellement un règlement de comptes entre belges ainsi qu'une tentative de liquidation d'Ubac opérée par Dotremont).

Libérer le regard et développer l'œil

Dès le début de son parcours, au cours des années 1940, Christian Dotremont développe une pensée qui tente d'articuler expérimentation libertaire et esprit révolutionnaire, même après son abandon de l'idéologie communiste, autour de 1950. Si l'on connaît bien la plupart de ses textes, celui qu'il rédige pour l'exposition qui nous occupe a jusqu'à présent été relativement peu étudié (Seule Hilde Van Gelder, de l'université de Leuven (KUL), en Belgique, a consacré un article scientifique à la théorie photographique de Christian Dotremont : Hilde Van Gelder, « Christian Dotremont's photographic theory », dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder, Collective inventions: surrealism in Belgium, Leuven, Leuven University Press, 2007, p.210-242).
Il sert de commentaire introductif à l'exposition mais constitue aussi une véritable tentative de théorisation de l'importance du médium photographique. Pour lui, la découverte de la photographie offre une possibilité de libérer le regard – pas seulement le regard de l'artiste mais aussi celui du spectateur et dès lors, potentiellement, celui de tous les hommes.
L'année 1950 constitue un moment charnière dans le parcours de Dotremont : il vient de se détacher du communisme et il se consacre entièrement à Cobra, malgré la tuberculose dont il est atteint. Le cas du réalisme socialiste lui a fait prendre conscience de l'impasse que constitue toute alliance entre l'idéologie communiste et la véritable création artistique libre (Dotremont publie son pamphlet, Le réalisme-socialiste contre la révolution, en réaction à la position adoptée par le comité de rédaction belge des Lettres Françaises, en juillet 1950, soit deux mois seulement avant l'ouverture de l'exposition Les développements de l'oeil. Voir Christian Dotremont et Joseph Noiret, Cobra et « Les Lettres françaises ». L'affaire du réalisme socialiste à Bruxelles (1949-1950), Bruxelles, L'estaminet. Revue éphémère, 1995).
Il est désormais convaincu que seul l'art pourra apporter un changement bénéfique à la civilisation occidentale. Contrairement à André Breton et Marcel Duchamp, il refuse de promouvoir le modèle capitaliste promulgué par les Américains, malgré le climat de guerre froide qui oblige chacun à prendre parti. Il exprime sa propre position dans Le grand rendez-vous naturel, texte qui paraît en deux parties dans la revue Cobra, entre 1949 et 1950 33. Il y critique ce qu'il appelle le « vieux-surréalisme » et qui n'est, selon lui, qu'une manifestation masquée du formalisme, qu'il dénonce fermement et qu'il propose de combattre par la spontanéité. Il déclare : « Et qui donc pourrait se dire marxiste sans

reconnaître à la matière une vie intense, une imagination qui déborde la fonction, sans reconnaître à la main un appétit créateur, à l'exécution un droit de regard sur le plan, à l'outil et au matériau un pouvoir sur l'œuvre même ? » (Christian Dotremont, « Le grand rendez-vous naturel », dans Cobra, n°4, 1949, p.27-28, Cobra, n°6, 1950, p.3-4).
On retrouve ici l'influence exercée par les idées de Gaston Bachelard, influence qui s'exerçait déjà sur Raoul Ubac et Régine Raufast au début des années 1940, et qu'on retrouvera au cœur de toute l'aventure Cobra.
La pensée de Bachelard s'est construite autour de la matière, de la rêverie et de l'imagination. Dans L'eau et les rêves, le philosophe n'hésite pas à déclarer : « L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle ; elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. ». Pour Bachelard, l'imagination ne crée donc pas des images de la réalité, elle dépasse la réalité (Voir André Parinaud, op. cit., p.287-315).
Inspiré par Bachelard et Ubac, Dotremont pense donc que la photographie permet à l'œil de se développer – soulignons au passage le jeu sémantique sur le terme « développement », dans ce contexte photographique. Dans Les développements de l'œil, l'auteur commence par ces mots : « La moindre photographie, comme la moindre réalité, est capable de soulever en nous des montagnes, de soulever des montagnes entre l'univers et nous, ou de les enlever, et capable de nous envoyer dans les montagnes. Il y a des milliers de gens, chaque année, qui vont en Suisse ou en Autriche, parce qu'ils ont vu une séduisante photographie montagnarde. » (Christian Dotremont, Les développements de l'œil, à propos des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel et Serge Vandercam, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1950).
Cette accroche donne immédiatement le ton du texte, et manifeste clairement l'opinion que l'auteur va s'attacher à défendre. Pour lui, le médium photographique possède une double capacité : il permet tout d'abord à l'œil d'appréhender la réalité – de voir les choses – d'une toute autre façon.
Dotremont se positionne donc ici en droite ligne de l'héritage surréaliste, tout comme, à la même époque, Serge Vandercam dans ses photographies des plages de la mer du Nord. En offrant une autre perspective sur un objet ou une situation, la photographie transforme et enrichit la réalité. Mais elle peut faire davantage, ajoute Dotremont : elle peut non seulement transformer l'apparence du réel, mais aussi renverser la façon dont celui-ci est normalement perçu : « La photographie non seulement offre, garde, transforme les apparences de la réalité, mais encore parvient à renverser la situation, et au lieu d'aller du morceau de réalité au morceau de papier, de celui-ci va à celui-là. » Et il en donne un exemple : « D'anciens marins du cuirassé Potemkine ont mis au-dessus de leur lit des photographies de travail du Cuirassé Potemkine (le film) et s'y reconnaissent. » (Loc. cit.).
Enfin, pour lui, la photographie peut aussi servir l'expérimentation en intervenant sur le réel, comme le fait Ubac lorsqu'il expérimente la technique de la solarisation ou du brûlage. Dotremont conclut dès lors : « Depuis que la photographie existe, à son insu l'œil a toujours quelque chose de l'objectif. L'œil se détourne de ce que la photographie a trop pris. Elle l'a pris, elle l'a mis hors réalité. Ainsi des pavés gras, du halo des réverbères…
Demain, l'œil découvrira, après l'objectif, la géographie physique des choses, elle verra que ni leur contour ni leur fonction ne suffit à les définir, qu'elles ont des taches, des poils, des pores… C'est le développement de l'œil qui est en train de se faire. La photographie, la peinture, la poésie (Ponge), la philosophie même (Bachelard) y sont occupées. Car en fin de compte, la photographie n'a point pour but de garnir les murs, elle a pour mobile de dénuder l'œil. » (Loc. cit.).
***
<u>En guise de conclusion</u>
L'exposition de 1950, si elle est passée relativement inaperçue dans la littérature scientifique, n'en constitue pas moins un moment crucial dans le parcours intellectuel de Christian Dotremont. D'une part, elle synthétise les acquis surréalistes du jeune théoricien et, d'autre part, elle anticipe la théorie de l'image qu'il continuera à développer tout au long des années 1950. Après avoir fait son deuil de l'idéologie communiste, Dotremont exprime ici l'idée qu'un art matérialiste radical est capable d'inspirer un nouveau type de révolution, une nouvelle aventure au cœur du réel. Il est convaincu que la photographie peut libérer toutes les images artistiques et leur offrir un nouveau potentiel explosif, une nouvelle façon d'expérimenter le réel et la vie. Ces images ne seront plus ni abstraites ni figuratives : elles seront libérées de toute analogie mimétique paralysante. Il ne s'agira plus d'une représentation du réel mais du réel lui-même.

L'opposition au réalisme socialiste se trouve donc toujours présente, mais en sous-texte. Cette conception d'une création anti-formaliste, qui mélangerait l'art et la vie, annonce en outre les courants artistiques des années 1960, qui débordent du cadre traditionnel de l'image pour proposer des actions et des performances artistiques dans l'espace réel. Précisons enfin que Dotremont va lui-même expérimenter la photographie au cours des années 1950, dans la série des Ecritures lumineuses. Après la fin officielle de Cobra, la photographie en noir et blanc continuera à marquer son inconscient et son travail, notamment à travers les logogrammes, à partir de 1962.

(/ - / /1950) Bruxelles, Galerie Saint-Laurent. **Vandercam Serge**.
- Texte de Christian Dotremont.

(/ - / /1950) Bruxelles, Galerie Saint-Laurent. **Franck Paul**.

(déc. 1950) Bruxelles, Galerie Saint-Laurent. **Vandenbranden Guy**.
* Catalogue : Texte de Gaston de Beer.

[REGION WALLONNE]

Province du Hainaut

MONS

Mons, Musée des Beaux-Arts

(/ - / /1950) Mons, Musée des Beaux-Arts. **Salon L'Essaim (32e).**
* Clément Anis, Georges Daumerie, Claire Delsaux, Maurice Fourneau, Hector-Louis Goffint, Roger Hebbelinck, Marcelle Herwegh, Maurice Lenoir, Simone Leroy, Claire Libiez Van Hasselt, Mme Maldague, Alexandre-Louis Martin, Julien Masson (G), Alfred Menu, R.Mordant, Pol Parmentier, Oswald Poreau, Victor Regnart, Emile Renard (G), Mlle Thiebaut (S), War Van Asten (S), J.Van Mens, Arthur Van der Linden (Relieur), Jo Vanhove.
- Cinabre, « A L'Essaim, 32ème Salon », in *La Province*, lundi 8 mai 1950.
- Cinabre, « Au cercle L'Essaim (2e article) », in *La Province*, dimanche 14 mai 1950.
En introduction de sa critique du 8 mai, Cinabre écrit : « Le Salon organisé cette année par L'Essaim marque un progrès sur celui de l'an dernier. De nouveaux venus lui ont apporté des œuvres intéressantes. Ce sont particulièrement des Bruxellois, tels M. Jo Vanhove dont la gouache et l'aquarelle ont beaucoup d'allure, tel encore le sculpteur War Van Asten qui présente notamment un buste ressemblant de M. Glesener, l'ancien directeur des Beaux-Arts et écrivain de talent ». Cinabre note le 14 mai que « les peintres de L'Essaim, trop fidèles à leur éducation de réalistes, n'osent pas toujours se lancer dans de telles recherches au-delà de la perception exclusivement objective ».

(15/10-05/11/1950) Mons, Musée des Beaux-Arts. **Salon du Bon Vouloir (52e).**
Prime Charles Hubens.
* 34 artistes 143 œuvres (dont 11 sculptures) Brohé Fernand, Buisseret Louis, Debonnaires Fernand (S), Detry Arsène, Devos Léon, Dormont Jacques, Dubail Berthe, Dubie E. (S), Dubois Henri, Dubois René, Duriau Alfred, Franck Paul, Gobert Louise, Gommaerts Fernand, Harmignie Fernand, Hubens Charles (S), Hubert M., Huon A., Kostka Sœur Marie, Laublin Arthur, Liard Robert, Locoge Hélène, Martin M-T., Misonne Eudore, Paulus Pierre, Postel Jules, Rousseau Fernande, Scauflaire Edouard, Staquet Lucien, Stekke Marguerite, Stiévenart Michel (S), Strebelle Rodolphe, Tondreau Paul, Wallet Taf, Winance Jean.
- « Le vernissage du Bon Vouloir », in *La Province*, lundi 16 octobre 1950.
- « Au Bon Vouloir 52ème Salon », in *La Province*, jeudi 19 octobre 1950.
- Cinabre, « Au Bon Vouloir 52ème Salon », in *La Province*, samedi 21 octobre 1950.
Commentaires presse 19 octobre : dans cet article (non signé mais tout de même de Cinabre), l'auteur ne décrit l'envoi d'aucun des exposants, mais se livre à quelques réflexions sur la réception des arts, ceux-ci reflétant l'esprit de l'époque traversée. Le critique souligne un Salon de grande tenue, laissant au visiteur une impression plutôt optimiste, les peintres continuant à produire leurs œuvres avec ténacité, au moment même où le spectacle statique d'une œuvre d'art ne correspond plus très bien aux engouements du public. 21 octobre : l'article est de nouveau assez général, Il y est question du désir humain du renouvellement, qui répond à un besoin bien naturel, sans toutefois que les exposants du Salon présentent de la nouveauté à tout prix, privilégiant souvent leurs positions de principe sans velléité d'évolution, signe de sincérité et préoccupation de perfectionnement de l'acquis. Il en est ainsi des Buisseret, Paulus, Misonne, Liard, Detry, Devos, tout comme restent eux-mêmes les Brohé, René Dubois, Henri Dubois, Duriau, Franck, Louise Gobert, Arthur Laublin, Hubert, Huon, Postel, Marguerite Stekke, Staquet, Tondreau, mais aussi Taf Wallet, Jean Winance. Allusion à l'invité de marque, le liégeois Scauflaire, et à la forme riante, suggestive d'allégresse, de couleurs et de rythmes agréablement balancés, du post-cubisme qu'il propose.

Mons, Galerie le Sagittaire

(/01- /01/1950) Mons, Galerie Le Sagittaire. **Hubert Marcel**.

La Maîtrise de Nimy
- Menin Jean, « La Faïencerie de Nimy serait-elle acculée à la fermeture », Germinal, 30 avril 1950. Le texte évoque les difficultés de l'industrie de la faïencerie, décrit les causes de sa décadence, et propose des remèdes, comme la spécialisation, c'est-à-dire l'orientation de plus en plus résolument « vers la production non pas d'articles communs, mais de pièces plus fines et mieux décorées, sans parler d'œuvres à caractère artistique telles qu'en présenta déjà à maintes expositions la Maîtrise ».

CHARLEROI

Darville Alphonse. Statue en bronze de Paul Pastur. Sculpture située au Boulevard Solvay



Charleroi. Salon de la Bourse.

(/ - / /1950) Charleroi, Salon de la Bourse. **Les Artistes du Hainaut**.
* e. a. Paulus Pierre.

(13/05-30/05/1950) Charleroi, Salon de la Bourse. **Salon du cercle royal artistique et littéraire (24e)**
Jury d'admission et de placement Secrétaire Fernand Thon Membres Edgar Dabremé, Jos Grégoire, Albert Mascaux, Maurice Van Wynendaele, Louis Wuillem Membres suppléants Richard Bressy, Armand Huon.
* Organisation : Cercle artistique et littéraire de Charleroi.
** - **Hommage à Jakob Smits** (123 nos)
- Artistes invités, trois peintres français contemporains : Lapicque Charles, Estève Maurice, Bazaine Jean.
- Artistes invités, deux sculpteurs belges contemporains : Ianchelevici Idel, Leplae Charles.
- Membres artistes du cercle.



Jury d'admission et de placement : Fernand Thon, secrétaire ; membres effectifs : MM Edgar Dabremé, Jos. Grégoire, Maurice Van Wynendaele, Louis Wuillem ; membres suppléants : Richard Bressy, Armand Huon
Peinture : Bressy Richard, Briquet Georges, Camus Gustave, Carette Fernand, Coisman Calixte, Dabremé Edgar, Dehon Aurélien, Dotsch Guillaume, Dubru Edmond, Fiévet Pierre, Gibon Marcel, Grégoire Jos, Heupgen Andrée, Huon Armand, Inghels Eugène, Lambert Edgard, Lancelle Urbain, Marin Oscar,

Mascaux Albert, Maucourant Jean, Mulliez Auguste, Ransy Jean, Renard Paul-Emile, Spitsaert Henri, Stalport Jean, Stekke Marguerite, Sterck Raymond, Tainmont Emile, Theys William, Thon Fernand, Tillier Germaine, Vandenbosch Georges, Van Durmen André, Verhaegen Fernand, Wagnies André, Wuillem Louis.
Sculpture : Balland Camille, Darville Alphonse, De Rouck Charles, Stalfort Jean.
* Catalogue (19 x 15 ; 17 ill. n. et bl. de Jakob Smits) : textes sur Jakob Smits de René Lyr, Paul Haesaerts, Jules Bosmant.
Dans la fin de son texte, entièrement consacré aux recherches plastiques de Jakob Smits, Jules Bosmant dresse un hommage aux initiatives prises par le CALC depuis la Libération, notant en particulier que « c'est donc une œuvre de grande classe et qui invite aux méditations que propose une fois de plus à ses concitoyens le Cercle Artistique et Littéraire de Charleroi. Qu'il me soit permis de dire ici, l'admiration que j'éprouve pour le bonheur et le prix des manifestations organisées par ce Cercle depuis la Libération. Elles ont, en quelques années, réussi à montrer, non seulement ce que nous avons de plus valable, mais de plus propre à faire réfléchir. Elles ont fait œuvre de Beauté et, de la plus merveilleuse façon, œuvre de haute éducation. Pour peu que le CALC persévère dans une voie si éminente, il aura, à lui seul, dans l'aire qui lui est impartie, fait plus que les Académies et les institutions officielles. » Œuvre reproduite (cinquante ans de présence) : Jakob Smits, L'aube d'or (h sur toile, 1,30 x 1,40, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).
rande stabilité du nombre d'artistes exposants, et d'œuvres exposées. Peu de nouveaux noms : Fernand Carette, Oscar Marin, l'un des membres fondateurs de l'AVPC au moment de sa naissance, en 1933, André Van Durmen.
25 mai 1950 : Jules Bosmant (conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège) commente les œuvres de Jakob Smits.

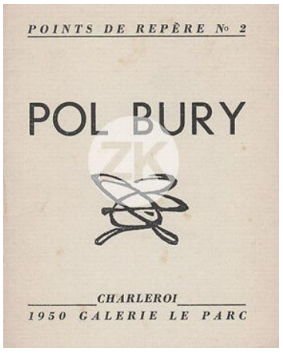
GALERIES de Charleroi

Charleroi, Galerie Le Parc

(/ - / /1950) Charleroi, Galerie Le Parc. **CINQ ANS D'ABSTRACTION**.
* e. a. Delahaut Jo.
[autres participants, autres œuvres abstraites !!!!!!]

(/ - / /1950) Charleroi, Galerie Le Parc. **Delahaut Jo.**

(/10- /10/1950) Charleroi, Galerie Le Parc. **Bury Pol**.
* Catalogue (Points de repère n° 2, 8 pp. ; biographie sommaire) ; Texte de Marcel Havrenne.



CHATELET

(16/11-09/12/1950) Châtelet, Hôtel de Ville. **Doumont Edmond.** Rétrospective.
Pendant le Salon (mêmes dates)

(16/11-09/12/1950) Châtelet, Cercle d'art et de littérature du Canton de Châtelet (ancienne chapelle) **Salon annuel des Beaux-Arts et des Lettres (11e).**
Peinture, aquarelle, dessin, gravure, sculpture, grès cérames, photographie, calligraphie, livres français et wallons publiés après la libération par des écrivains du Pays de Charleroi, carte, graphiques, portraits, manuscrits.
Primes : La marche à l'idéal, essai sur Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, par J. Fauconnier ; Un poème d'Auguste Marin, illustré d'un lino de R. Jacob, et imprimé par Fr. Jacob. Photo originale d'Herman Chermanne.
- Invités Cl. Pâques, de Bruxelles, illustratrice, Alphonse Darville, de Mont-sur-Marchienne, Sculpteur, Marie Howet, de Libramont, peintre, C. Barthélémy, de Chiny, peintre, A. Raty, de Bouillon, peintre Activités.
- 9-4-50 : exposition des jeunes peintres du cercle, à Roux.
- 21-5-50 : réception à la mairie de Reims. Visite du musée, et promenade guidée dans la ville.
- 28-5-50 : exposition des Beaux-Arts et des lettres, à Gerpinnes.
- 3-12-50 : remise du Prix de poésie Auguste Marin (en collaboration avec les Jeunes Ecrivains du Hainaut). Récital par Andrée Daudemont et Marcelle Lecomte (poésies), Berthe Renson-Van Herck et Fr. Duquennoy (mélodies).
- IIème journée des Ecrivains français du Hainaut.
- Dîner littéraire, sous la présidence de C. Burniaux, académicien, et A. Pasquier, secrétaire général de l'Association des Ecrivains Belges.
- Tourisme littéraire et artistique : sur les traces d'Oscar Pirmez et Auguste Marin. Les vieilles églises de Couillet (Saint-Laurent) et Marcinelle (Saint-Martin).
- 20-2-51 : réception de l'écrivain José Bruyr, natif d'Aiseau.
- Tombola artistique et Littéraire.

LA LOUVIERE

(26/05-08/06/1950) La Louvière, Maison des Loisirs / Tendances contemporaines. **Cobra**.
* Participants belges : Alechinsky Pierre, Claus Hugo, Dotremont Christian, Welles Florent.
** Quelques jours avant l'ouverture, l'exposition est défendue à cause d'un texte provocateur concernant un programme de la manifestation Cobra.

La Louvière Institut Provincial des Arts et Métiers

(11/06-25/06/1950) La Louvière Institut Provincial des Arts et Métiers / Salle du Musée. **Cercle Les Amis de l'Art. Salon (34e).**
Comité Président : Victor Decroyère Vice-Présidents : Marguerite Stekke, René Leduc Secrétaire-Trésorier : Fernand Liénaux Secrétaire-Trésorier adjoint : Richard Philippe Membres : Mlles Hanappe et Jonniaux, MM Raymond Decooman, Maurice Delvaux, Michel Elsdorf, François Heyvaert, Max Legout, Alfred Schelfaut Artistes régionaux, membres du Cercle : 16 Membres honoraires : 46
Jury de réception et de placement Victor Decroyère, président du Cercle René Harvent (S), Albert Mascaux (P).
Prime annuelle offerte aux membres honoraires : Jean Winance, Carnaval, aquatinte.
* - Invités d'honneur Harvent René (S), Prix du Hainaut Mascaux Albert (P), Prix du Hainaut.
- Buisseret Louis, Carion Marius (mort en 1948), Chavepeyer Albert, Detry Arsène, Devos Léon, Gillis Marcel, Glotz Albert, Gommaerts Fernand, Grégoire Jos, Hance Madeleine, Higuet Georges, Leroy Simone, Liard Robert, Lyr Claude, Mallet René, Petit Ernest, Pion Léonce, Ransy Jean, Rousseau Fernande, Tainmont Emile, Thon Fernand, Tondreau Paul, Van den Abeele Rémy, Wagnies André, Wallet Taf, Winance Jean (signalé dans l'article du 17/18 juin). Sculpture. Talmar Jacques, Darville Alphonse.
- Artistes régionaux, membres actifs du Cercle Les Amis de l'Art Decooman Raymond, Dubail

Berthe, Duray Carmen, Elsdorf Michel, Ganty Raoul, Hanappe Clémence, Heyvaert François, Jonniaux Yvonne, Leduc René, Legout Max, Liénaux Fernand, Meerts Michel, Stekke Marguerite.
- Participation de Georges Higuet, avec Dessin (n° 32) et Peinture (n° 33, Gitane). 3 membres régionaux n'exposent pas (Ernest D'Hossche, Maurice Delvaux et Alfred Schelfaut).

- Tinctor, « Le XXXIVe Salon Annuel des Amis de l'Art à La Louvière », in *La Nouvelle Gazette*, édition du Centre, mercredi 14 juin 1950.
- « Le XXXIVe Salon Annuel des Amis de l'Art à La Louvière », in *La Nouvelle Gazette*, édition du Centre, jeudi 15 juin 1950.
- « En marge des fêtes Communales de La Louvière, le XXXIV^{ème} Salon des Amis de L'Art », in *Indépendance, le quotidien du Centre*, jeudi 15 juin 1950.
- « En marge des fêtes de La Louvière, le XXXIVème Salon du Cercle Royal Les Amis de L'Art », in *Indépendance, le quotidien du Centre*, samedi 17 et dimanche 18 juin 1950.

Les articles de l'Indépendance font l'éloge de ce Salon, classique et sans surprise. L'article daté du 15 juin annonce une centaine d'œuvres exposées, explique le principe de la tombola, puis fait le tour de l'exposition, synthèse de l'effort et des tendances artistiques de la province à laquelle participent les membres actifs du cercle, mais également une trentaine d'artistes invités, permettant ainsi d'offrir une vue panoramique débordant des frontières du Centre, s'étendant jusqu'aux limites extrêmes de la province, débordant même vers Bruxelles. Parmi les artistes régionaux, sont successivement évoqués Raymond Decooman, un poète rêveur plus qu'un chercheur, Berthe Dubail, Carmen Duray, Raoul Ganty, Clémence Hanappe, François Heyvaert, Yvonne Jonniaux, René Leduc, Max Legout (qui a réussi une « évocation intéressante de Mons, vue à travers les traînées fuligineuses des locomotives de la gare »), Fernand Liénaux, Michel Meerts (beaux modèles, mais conventionnel des attitudes figées de ses personnages), Marguerite Stekke, Michel Elsdorf, coloriste exubérant, dont l'enthousiasme se traduit de préférence à travers les fleurs. L'article en date des 17 et 18 juin est cette fois consacré aux artistes invités. Dans l'ordre, sont ainsi décrits les envois de Louis Buisseret, Marius Carion (présence posthume, avec trois dessins vigoureux), Arsène Detry (Voiles, Manœuvre), Marcel Gillis (Vieux moine, Etable), Albert Glotz (en progrès : Portrait de jeune fille), Jos Grégoire (Soleil), Fernand Gommaerts, Madeleine Hance, Georges Higuet, Simone Leroy, Robert Liard, Claude Lyr, René Mallet, René Petit (qui reste ligoté par un « compromisme sans chaleur »), Léonce Pion (Portrait de Michel), Jean Ransy (dont les compositions éclatent d'une « verve démoniaque »), Fernande Rousseau, Emile Tainmont, Fernand Thon, Paul Tondreau, Rémy Van den Abeele (dont le critique n'apprécie que modérément une « raideur qui semble venir autant de la pensée que du dessin »), André Wagnies, aux harmonies fines, Taf Wallet, avec un très bon envoi (Marée descendante), Jean Winance, dont la palette s'enhardit. Présence aussi de deux sculpteurs invités : Jacques Talmar et Alphonse Darville. Le texte se clôt par quelques commentaires sur les deux invités d'honneur, prix du Hainaut, le sculpteur René Harvent (œuvre exceptionnelle, sûreté d'un beau métier, ce dont témoignent cinq Têtes de femmes, mais aussi une vitrine avec médailles qui retiendra l'attention des numismates), et le peintre Albert Mascaux (liquidité de ses atmosphères si personnelles, où chantent des bleus inimitables). Bref, un Salon sans sujets de surprise ou révélations étonnantes, mais très agréable à parcourir, et conseillé aux amateurs d'art. Le critique (Tinctor) de l'article de La Nouvelle Gazette daté du 15 juin commence par les artistes invités : il semble ainsi moins convaincu par l'envoi de Detry que ne l'est son confrère du journal Indépendance, et de façon générale il se montre parfois plus circonspect : petite réticence devant la peinture de Higuet, par exemple. Suit un bref descriptif de l'envoi des artistes régionaux, lors duquel sont évoqués les thèmes « voilés de mélancolie » de Raymond Decooman, la « sensibilité frémissante qui ne demande qu'à exploser » de Berthe Dubail, la même passion des fleurs qu'il y a vingt ans de Clémence Hanappe, la recherche chromatique supérieurement réussie de François Heyvaert, les ressources d'une sensibilité dépouillée de l'artificiel de René Leduc. L'auteur qualifie l'ensemble qui s'offre aux visiteurs de remarquable, le nombre – en diminution – d'artistes représentés ne nuisant pas à la qualité, offrant au contraire une présentation plus aérée. Il est aussi rappelé que les membres d'honneur du cercle (pour le devenir il suffit de verser 100 frs) se voient offrir une gravure, cette année une aquatinte (Carnaval) de Jean Winance.

La Louvière, La Maison des Loisirs

(/ - / /1950) La Louvière, La Maison des Loisirs. **Milo Jean. De l'expressionnisme à l'abstraction, œuvres de 1926 à 1950.**
* Organisation : Tendances Contemporaines

(29/04-04/05/1950) La Louvière, La Maison des Loisirs. **Prix Hélène Jacquet** [cf. infra / prix]

TOURNAI

L'incident Georges Grard.
Le 31 août 1950, un nu opulent de Georges Grard, don du Ministère des travaux publics à la ville de Tournai est placée sur le Pont-à-Pont.
Le lendemain, la presse locale crie au scandale, au sujet de cette « exhibition scandaleuse… un défi à la morale et au bon goût » (*Le Courrier de l'Escaut*)
Trois jours plus tard, on enlève la statue parce que l'évêque de Tournai menaçait de détourner la procession historique de septembre.
A l'occasion de la rétrospective Georges Grard à la Maison de la Culture de Tournai, en 1982, on décida de remettre la sculpture à sa place.



Tournai, Halle aux Draps.

(10/06-02/07/1950) Tournai, Halle-aux-Draps. **Salon triennal des artistes du Hainaut (03e).**
Commission des Beaux-Arts de la Province de Hainaut En collaboration avec Les Artistes du Hainaut (a.s.b.l) Président : Alexandre André député permanent à La Louvière Président de la Commission Provinciale des Beaux-Arts Président de l'a.s.b.l Les Artistes du Hainaut.
Jury d'admission Président M.Rimbaut, Echevin, Tournai. Membres Buisseret Louis, Darville Alphonse (S), Detry Arsène, Devos Léon, Grard Georges (S), Jacobs Gustave (S), Misonne Eudore, Pion Léonce, Winance Jean. Jury de placement Président Léonce Pion, artiste peintre, Tournai. Membres Darville Alphonse, Devos Léon, Winance Jean. Secrétariat général : Delrue Georges, Secrétaire des Artistes du Hainaut et de la Commission des Beaux-Arts de la Province de Hainaut, 31, Avenue du Général de Gaulle, Mons.
* - **Rétrospective Allard l'Olivier** (65 œuvres).
- Artistes invités Lambilliotte Françoise (3 œuvres), Salkin Emile (3 œuvres), Wyckaert Maurice (3 œuvres).
- Artistes du Hainaut :
Peintures (78 peintres, 187 œuvres). Aglio Otto, Bourdon Maurice, Bressy Richard, Briquet Georges, Brohé Fernand, Bruneau Florimond, Buisseret Louis, Bury Paul, Camus Gustave, Carte Anto, Chavepeyer Albert, Clercq Milie, Coisman Calixte, De Bary Suzanne, Deckers MarieMadeleine, Delvaux André, Detry Arsène, Devos Léon, Dormont Jacques, Dubail Berthe, Dubois René, Dubru Edmond, Fievet Pierre, Gaudfroy Fernand, Genaux Ben, Gilson Lucienne, Gommaerts Fernand, Grégoire Jos, Heupgen Andrée, Harmignie Ferdinand, Higuet Georges, Hubert Marcel, Huon Armand, Jacquet Hélène (décédée), Leroy Simone, Liard Robert, Locoge-Lemaire Hélène, Lussie Jacques, Lussie, Mercier Christiane, Martin Alex-L., Martin Marie-Thérèse, Mascaux Albert, Meerts Michel,

Micelli Joseph, Midavaine Jacques, Misonne Eudore, Mulliez Auguste, Navez Léon, Paulus Pierre, Petit Ernest-Marcel, Pion Léonce, Prins-Dumont Micheline, Ransy Jacques, Renard Paul-Emile, RobertAcarin Germaine, Roland Georges, Rousseau Fernande, Salkin Emile, Schelfaut Alfred, Scoriel Jean-Baptiste, Spitsaert Henri, Stalport Jean, Stekke Marguerite, Sterck Raymond, Stienon-Dupré, Strebelle Rodolphe, Tainmont Emile, Theys William, Thon Fernand, Tillier Germaine, Tondreau Paul, Vandenbosch Georges, Vandenbroeck Hélène, Van Durmen André, Verhaegen Fernand, Wagnies André, Wuillem Louis, Winance Jean.
Sculptures (14 sculpteurs, 39 œuvres) Balland Camille, Barmarin Elisabeth, Bernard Aline, Darville Alphonse, De Korte Maurice, De Rouck Charles, Harvent René, Laurent Stella, Mercier Nelly, Sansen René, Sciaroni René, Stalport Jean, Stiévenart Michel, Nimy Thiebaut.
Gravures (11 graveurs, 21 œuvres) Delcampe Stella, Delbecq Marthe, Glorieux Thérèse, Higuet Georges (Jules Destrée, n° 8), Leduc Jean-Paul, Lohest Denise, Pollet Annie, Schelfaut Alfred, Vandenbroeck Hélène, Van Durmen André, Wallet Taf. Céramiques Aubry Marcellus (collection de cinq pièces en grès de plein feu, salé). Dessins (4 dessinateurs, 7 œuvres) Arrotin Léon, Dormont Jacques, Higuet Georges (Mineur, n° 5, Ouvrier, n° 6), Hubert Marcel.
Tapisseries (5 artistes, 8 œuvres) Carton de E. Dubrunfaut, Carton de E. Dubrunfaut et L. Deltour, Carton de R. Somville, Carton de M. Holyman, Lussie Jacques.
** Catalogue Le livret débute par un texte de présentation de l'exposition rétrospective dédiée à Allard-l'Olivier, Suivent 5 reproductions d'œuvres : Fleurs, La clinique Depage, Intérieur de la chapelle de Nieucapelle, Les Baigneuses surprises, Triptyque du Katanga. Le catalogue des artistes exposants est ensuite détaillé. Artistes invités, puis Artistes du Hainaut : peintures, sculptures, gravures, céramiques, dessins, tapisseries.
Couverture illustrée, représentation d'une figure féminine agenouillée, tenant de la main gauche une palette, de la main droite trois pinceaux, tête tournée aux trois-quarts, s'apprêtant à dévoiler un socle.

- « Triennale des Artistes du Hainaut et Rétrospective Allard l'Olivier », in *Le Courrier de l'Escaut*, lundi 12 et mardi 13 juin 1950.
- « Le vernissage, à Tournai, du Salon triennal des Artistes du Hainaut », in *Indépendance, le quotidien du Centre*, mardi 13 juin 1950.
- Jadot J. M., « à la Halle aux Draps, la rétrospective Allard l'Olivier », in *Le Courrier de l'Escaut*, jeudi 22 juin 1950.

Tournai, Cercle artistique

(10/09-1/10/1950) Tournai. **Cercle artistique (60e).**
Jury d'admission et de placement Président : Arsène Detry Membres Lucien Dasselborne, Fernand Gaudfroy, Léonce Pion, Jean Winance Secrétaire Florian Monnier.
* 66 exposants (188 œuvres exposées) A. Apol (décédé en 1950), C. Barthélémy, M. Berton-Maire, W. Bogaert, M. Bourdon, R. Bourguignon, F. Bruneau, G. Camus, M. Carion (mort en 1950), P. Cockx (mort en 1950), J. Conrardy, L. Dasselborne, J. De Bo, F. Debonnaires, L. Decoeur, E. Defroyennes, M. De Korte, A. de Liedekerke, A. de Littry, A. Demaret, E. De Meuse, A. Detry, P. de Vaucleroy, A. Drumaux, B. Dubail, A. Dupagne, M. Dutrieu, J. Dutrieu, H. Elstrom, L. Frechkop, A. Frey, J-J. Gailliard, F. Gaudfroy, J. Geldhof, F. Gommaerts, J. Govaerts, J-J-L. Hanut, L-A-V. Henno, J-J. Hoslet, M. Howet, G. Laenen, S. Laurent, L. Lizon, A. Logelain, J. Lussie, L. Maringer, P-A. Masui, N. Mercier, J. Messiaen, J. Midavaine, E. Misonne, M. Moreau, W. Paerels, M. Prins-Dumont, A. Raty, A. Saverys, M. Schwartz, C. Stienon du Pré, War Van Asten, H. Vandenbroeck, J. Van Looy, J. Verdoodt, A-F-J. Vriens, J. Winance, C-M. Wynants, H-V. Wolvens.
** Catalogue.

- « Chronique locale Au Cercle Artistique », in *Le Courrier de l'Escaut*, mercredi 27 septembre 1950 : Court article relatant un communiqué de la commission du CAT, informant de la fermeture de l'exposition le 1er octobre, et rappelant la présence de plus de 200 œuvres des meilleurs peintres et sculpteurs belges, sévèrement sélectionnées. Les auteurs regrettent vivement qu'en dehors des

membres du CAT (« heureusement très nombreux ») rares soient les Tournaisiens qui songent à la parcourir.

Province de Liège

LIÈGE

Décès d'Alfred Martin, Liège 1888 - 1950
Décès d'Henri Buchel, Liège 1866 - Bruxelles 1950
Décès d'Oscar Berchmans

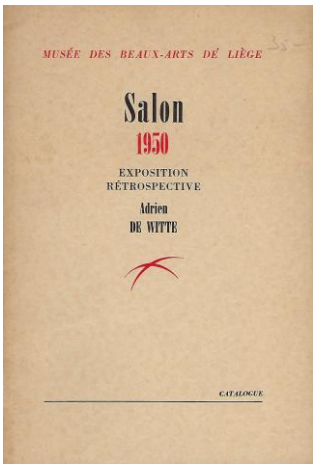
Adelin Salle est fait Chevalier de l'Ordre de Léopold sur proposition du ministre de l'instruction publique, Mr Pierre Harmel

André Marchand, Edouard Pignon et Leon Gischia donnent chacun une oeuvre au Musée de Liege.

Liège, Musée des Beaux-Arts

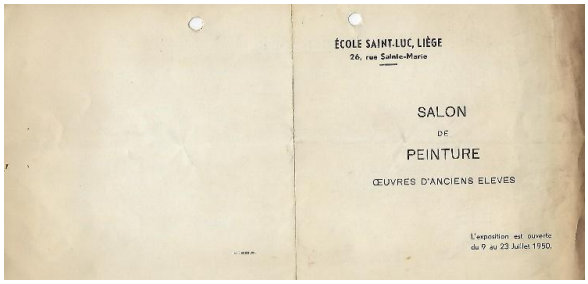
(08/05-21/05) Liège, Musée des Beaux-Arts. **Les artistes du Hainaut.**
* e. a. P. Bury

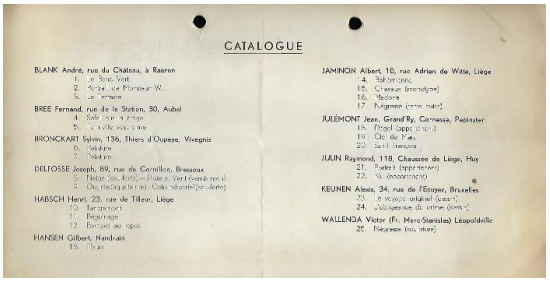
(14/10-12/11/1950) Liège, Musée des Beaux-Arts. **Salon 1950. = Rétrospective Adrien de Witte organisé à l'occasion du centenaire de la naissance du maître.**
* Catalogue (21 x 14 ; 12 ill. n. et bl. ; liste des œuvres : 61 n^{os}.) : Texte d'introduction de Jules Bosmant.
- Charles Delchevalerie. « Pour saluer un centenaire, notes sur Adrien de Witte » in *La Vie Wallonne*. Liège, 1950, t. XXIV, pp. 109-117.



Liège, Ecole Saint-Luc (26 rue Sainte-Marie)

(09/07-23/07/1950) Liège, Ecole Saint-Luc. **Salon de peinture. Œuvres d'anciens élèves**.
* Blank André, Bree Fernand, Bronkart Silvin, Delfosse Joseph, Habsch Henri, Hansen Gilbert, Jaminon Albert, Julémont Jean, Julin Raymond, Keunen Alexis, Wallenda Victor (= Fr. Marc-Stanislas).





- Victor Moremans. « Paul Franck à la Guilde du Livre à Lausanne / CH « in *Gazette de Liège*, 05/01/1950 :
C'est samedi prochain, 7 janvier, que s'ouvrira à la galerie de la Guilde du Livre à Lausanne, l'exposition organisée par notre concitoyen M. Paul Franck.
Ce jeune peintre dont les œuvres avaient été très remarquées au récent salon quadriennal eu Palais des Beaux-Arts de Liège y montrera la plupart des toiles et des gouaches qu'il avait exposées en mars dernier à la galerie d'art Jordaens à Gand et qui furent accueillies en termes élogieux et sympathiques par la critique.
Nous avons rendu visite à M. Paul Franck avant son départ pour la Suisse et nous avons pu nous rendre compte ainsi que des œuvres qu'il y exposera.
Venu d'un expressionnisme assez agressif M. P. Franck s'en est aujourd'hui totalement dégagé car il ne s'exprime pratiquement plus que de dans l'abstrait.
Ce serait une erreur de croire pourtant que son art ait pour autant rompu avec l'humain. Certes les œuvres de M. Franck ne sont pas aisément lisibles mais il n'est rien cependant de plus émouvant que la façon dont il traduit le perpétuel devenir de son être intime et du monde. Procède-t-il par suggestion ? On pourrait le croire. Nous voyons plutôt, quant à nous dans les œuvres de Paul Franck 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.
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.
Ne cherchons pas dans sa peinture l'effet concerté ou le raffinement. Il n'y a là souvent que de la matière brute et quelque peu chaotique mais qu'animent les feux étranges, troublants et parfois maléfiques d'une couleur aux mille facettes qui exerce sur le spectateur une attirance irrésistible.
La peinture abstraite continue à compter des adversaires irréductibles parce que son objet leur échappe et qu'ils s'irritent de na pas la comprendre. D'autres se contentent du jeu qu'elle leur offre et de son agrément décoratif. Dans le cas de M. Paul Franck, nous croyons cependant que le jeu est considérablement dépassé et que c'est dans un univers aux vastes possibilités c'est-à-dire aux multiples découvertes qu'il nous introduit. La variété de ses conceptions, la richesse de sa matière confèrent, par surcroit, à ses œuvres une valeur plastique indéniable qui rejoint à travers la couleur et le dessin celle de l'homme lui-même, l'homme cet inconnu.

ASSOCIATIONS de Liège

Liège, Cercle des Beaux-Arts

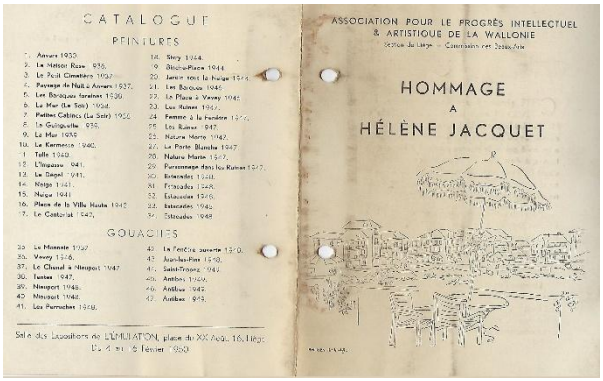
(/ - / /1950) Liège, Cercle des Beaux-Arts. **Ochs Jacques.**

(/ - / /1950) Liège, Cercle des Beaux-Arts. **De Lincé Marcel**.

(19/11-30/11/1950) Liège, Cercle des Beaux-Arts. **Crommelynck Robert. Espagne**.

Liège, Apiaw

(04/02-16/02/1950) Liège, Apiaw. **Hommage à. Jacquet Hélène**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Au revers du feuillet-invitation, texte de Pol Bury.
- Texte de Pol Bury.


CATALOGUE

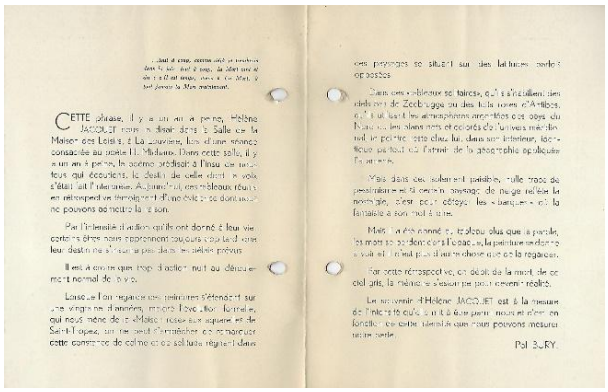
PEINTURES

GOUACHES

Salle des Locataires de L'EMULATION, place du XX Août, 16, Liège
Du 4 au 16 Février 1950

ASSOCIATION POUR LE PROGRÈS INTELLECTUEL & ARTISTIQUE DE LA WALLONIE

HOMMAGE
A
HÉLÈNE JACQUET


CETTE phrase, il y a un an à peine, Hélène JACQUET nous la disait dans la Salle de la Maison des Loisirs, à La Louvière, lors d'une séance consacrée au poète H. Michaux. Dans cette salle, il y a un an à peine, le poème prédisait à l'insu de nous tous qui écoutions, le destin de celle dont la voix s'était fait l'interprète. Aujourd'hui, ces tableaux réunis en rétrospective témoignent d'une évidence dont nous ne pouvons admettre la raison.

Par l'intensité d'action qu'ils ont donné à leur vie, certains êtres nous apprennent toujours trop tard que leur destin ne s'inscrira pas dans les délais prévus

Il est à croire que trop d'action nuit au déroulement normal de la vie.

Lorsque l'on regarde ces peintures s'étendant sur une vingtaine d'années, malgré l'évolution formelle, qui nous mène de la «Maison rose» aux aquarelles de Saint-Tropez, on ne peut s'empêcher de remarquer cette constance de calme el de solitude régnant dans ces paysages se situant sur des latitudes parfois opposées.

Dans ces «tableau solitaires», qu'ils s'habillent des ciels bas de Zeebrugge ou des toits roses d'Antibes, qu'ils utilisent les atmosphères argentées des pays du Nord ou les plans nets et colorés de l'univers méridional, le peintre reste chez lui, dans son intérieur, identique partout où l'attrait de la géographie appliquée l'a amené.

Mais dans cet isolement paisible, nulle trace de pessimisme et si certain paysage de neige reflète la nostalgie, c'est pour côtoyer les «barques» ou la fantaisie a son mot à dire.

Mais il a été donne au tableau plus que la parole, les mots se perdent dans l'opaque, la peinture se donne à voir et il n'est plus d'autre chose que de la regarder.

Par cette rétrospective, en dépit de la mort, de ce ciel gris, la mémoire s'estompe pour devenir réalité.

Le souvenir d'Hélène .Jacquet est à la mesure de l'intensité qu'elle mit à être parmi nous et c'est en fonction de cette intensité que nous pouvons mesurer notre perte.

(29/04-25/05/1950) Peintures de l'école de Paris, "La **peinture cubiste ou quarante ans après**"
* Initiative et financement F. Graindorge.
*** Blanchard Maria**, **Braque Georges**, **Gris Juan**, Hayden Henri, **Herbin Auguste**, **de La Fresnaye Roger**, **Léger Fernand**, **Lipchitz Jacques**, Lhote André, **Marcoussis Louis**, **Metzinger Jean**, **Picasso Pablo**, **Severini Gino**, **Valmier Georges**.



- Léon Koenig, Le souvenir du cubisme sur le feuillet-invitation (Ihoes, Fonds Koenig)
« Ceci est à vous comme à tous les hommes, parce que ceci est humain », » -A. Gleizes
La présente exposition est le second ensemble de peintres cubistes réalisé en Belgique. Le premier réunissait les noms de Gleizes, Metzinger, Delaunay, Le Fauconnier et Léger. Guillaume Apollinaire présentait le groupe. Cela se passait à Bruxelles en 1911.
Il y a donc près de quarante ans. Depuis, le cubisme est entré dans l'histoire. Il nous offre à présent le spectacle de son immortalité.
Nous avons, quant à nous, la conscience des imperfections de notre effort : nous n'avons pas la prétention de proposer un choix, nous savons que des noms manquent au catalogue et des œuvres aux cimaises ; notre dessein, néanmoins, est à la fois plus modeste et plus vaste.
Plus modeste, parce qu'il mesure l'impossibilité matérielle d'organiser une rétrospective idéale du cubisme en 1950, dans le cadre des initiatives particulières. Plus vaste, parce qu'il voudrait prouver, par la confrontation d'œuvres nées d'un commun élan, l'existence d'un art et, par extension, l'existence d'une façon de vivre et de penser, d'un style de vie propre aux hommes de cette première moitié de siècle.
Oui, nous croyons que notre exposition reflète assez fidèlement cet univers cubiste métaphorique, allusif, harmonieux, cadencé. Son étrange et irréel climat de liberté - cependant singulièrement vrai - nous l'avons reconnu souvent depuis sa révélation dans les sciences ou la littérature ou les faits. Et la vie qui dépasse toujours la fiction nous a appris à considérer le cubisme comme une très naturelle transposition de ce qui fut, est ou pourrait être demain.
Le cubisme existe. Extraordinairement.
C'est un art d'hommes intelligents, courageux, maîtres de soi, capables de s'imposer une discipline et d'en accepter les conséquences, un art riche d'inventions, de ferments neufs, un art d'hommes qui osèrent refuser les béquilles du passé et ouvrir les portes de l'avenir. C'est un art aussi qui nous rend quelque dignité et nous rappelle que notre temps ne fut pas seulement celui des guerres et des désastres, mais davantage peut-être celui des recherches audacieuses et désintéressées où l'homme, en dépit des tabous amoncelés encore sous ses pas, tend à se faire et se sent responsable de ses destinées.
Voilà pourquoi cette exposition nous paraît importante.
Et à ceux qui douteraient « qu'un peu de couleur sur une toile » justifie notre enthousiasme, nous demanderons de réfléchir aux fins de l'Art. S'il est vrai qu'il porte surtout témoignage dans le temps pour les hommes d'une époque donnée, nous ne nous serons pas trompés.
Comment, en effet, ne pas se sentir réconforté par cette étonnante volonté des cubistes d'être eux-mêmes ? Comment n'éprouver point de gratitude pour ces artistes éperdument résolus à créer, et créant, et par là nous rendant l'espoir ? Comment ne pas juger admirables ces artistes animés d'assez de foi pour croire encore possible la beauté et la voulant neuve, fille de leurs mains et de leurs cerveaux, la voulant authentique ? Certainement cette exposition est importante parce qu'il est toujours important de reconnaître les mérites des constructeurs.
On respectera cette peinture devant laquelle l'esprit reste actif, devant laquelle on ne s'ennuie pas ; et les visiteurs soucieux d'une certaine qualité humaine ne la verront pas sans une double émotion, poétique et esthétique. Poétique, parce que toutes les œuvres exposées sont des œuvres de créateurs et que toute création engendre la poésie. Esthétique parce que toute création porte en soi une part de beauté.
Et s'il se mêle à notre admiration un peu de nostalgie, nous penserons que la leçon des cubistes n'a pas été perdue pour tous et que, déjà, d'autres créateurs modèlent leurs gestes sur ceux de leurs contemporains.
Ainsi, et ainsi surtout, l'art d'hier intéresse les hommes du présent et affirme sa pérennité.

- Ensemble de citations sur le feuillet-invitation.
« … quand la tradition, de décadence en décadence, s'est complètement discréditée, et que l'anarchie menace et nous presse, il faut inventer un ordre nouveau, plus pur et plus brutal, parce qu'il n'a pas encore connu la douce usure du temps : un ordre révolutionnaire. C'est ce qu'a tenté le cubisme. Il a cherché dans l'avenir et le non connu l'issue que d'autres avaient cru pouvoir trouver dans le passé et l'expérience.» (René Huyghe).

«Ceux qui se moquent des nouveaux peintres se moquent de leur propre figure, car l'humanité de

l'avenir se représentera l'humanité d'aujourd'hui d'après les représentations que les artistes de l'art le plus vivant, c'est-à-dire le plus nouveau, en auront laissés ». (Guillaume Apollinaire)

« Que le tableau n'imite rien et qu'il présente nullement sa raison d'être ! Nous aurions mauvaise grâce à déplorer l'absence de tout ce dont, fleurs, campagne ou visage, il aurait pu n'être que le reflet » A. Gleizes et Jean Metzinger, 1912)

« Un bleu est un bleu, on ne craint pas son éclat, un rouge n'effraie pas par son intempérance. Une humilité, qui est un courage, préside à la création de l'œuvre peinte. Pas un instant, les peintres ne veulent rendre les éclairages naturels. Cela ne vient pas à leur esprit, c'est tellement monstrueux. Les modulations auxquelles ils ont recours pour évoquer la notion de profondeur ne prétendent pas à la reproduction des jeux de lumière extérieurs.» (Albert Gleizes)

« Les sens déforment mais l'esprit forme » (Georges Braque).

« On a accusé le cubisme d'être un art pour professionnels. Pourquoi pas et quel plus bel éloge ! (Maurice Raynal)

- Léon Koenig. « La période cubiste ou quarante ans après » in *Le Monde du Travail*, ? (Ihoes, Fonds Koenig)
L'inauguration de cette exposition de peintures de l'Ecole de Paris a eu lieu samedi en présence d'un nombreux public.
Nous avons noté la présence de M. Daniel-Lamazière, consul général de France, de MM Renotte, échevin des Beaux-Arts, Roschtik, chef de cabinet du bourgmestre représentant Paul Gruselin et de M. Van Beneden, son secrétaire, de MM Pouret, député permanent, Gilbart, conseiller communal, E. van Zuylen, président de la Société royale des Beaux-Arts, l'architecte Dedoyard, les professeurs Desreux et Gratia, les membres du comité organisateur.
Après avoir excusé l'absence de diverses personnalités, et remercié les collectionneurs qui avaient permis la réalisation de cet ensemble, et particulièrement Mr Grimar, présent à la manifestation, M. Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, prononça le discours d'ouverture.
L'exposition, déclara-t-il, en regroupant les peintres de la révolution cubiste d'il y a quarante ans, tend à montrer par des documents précis l'effort des artistes qui renouvelèrent les formes de l'art au moment où le public imaginait le problème de la peinture comme résolu. Son second but est de rendre un hommage à Apollinaire qui préfaça, en 1911, la première exposition des cibistes en Belgique.
Après avoir regretté de n'avoir vu, suite à certaines difficultés d'ordre pratique, des œuvres de Gleizes et de Villon, comme d'autres sculptures que celle de Lipchitz qui est montrée à l'Emulation, M. Graindorge fit un bref tableau de l'activité cubiste, double réaction contre l'impressionnisme empirique et le fauvisme instinctif. Le cubisme réformateur et constructeur donne la primauté à l'esprit et tend à la permanence en négligeant l'accidentel. Il connut quatre périodes : la période cézannienne, la période analytique, la période plastique et enfin le purisme. Les organisateurs ont tenu à montrer surtout des œuvres de l'époque plastique.
Citant Habasque dans « La Revue Esthétique », M. Graindorge, avant de déclarer l'exposition ouverte, rappela que « la définition de Poussin suivant laquelle la fin de l'art est la délectation, s'avère à présent insuffisante ; le cubisme a prouvé que la peinture est devenue autre chose qu'un sujet de délectation, un moyen de connaissance ».
Le public put alors apprécier les œuvres qui constituent, disons-le dès à présent, un ensemble remarquable qui attirera, n'en doutons pas, de très nombreux visiteurs. Signalons que les rétrospectives cubistes sont extrêmement rares en Europe, en raison même des difficultés de réunir les œuvres significatives. Ajoutons qu'une bibliographie complète et des extraits explicites sont réunis en vitrines et facilitent la compréhension des œuvres. C'est une occasion unique pour les Liégeois de s'informer d'une question qui les a certainement passionnés.

- Arsène Soreil, « La période cubiste ou Quarante ans après » in *La Vie wallonne*, T. XXIV, nouvelle série, n° 250, 2e trimestre 1950, p. 135-136.
Sous ce titre, une exposition de peinture organisée par l'Apiaw, s'ouvrit le 29 avril, dans la salle des

expositions de l'Emulation, à Liège.
Il est permis de penser qu'elle fera date. C'est, écrit M. Léon Koenig en tête du catalogue, « le second ensemble des peintres cubistes réalisé en Belgique » (le premier remonte à 1911). L'occasion était bonne de faire le point, si possible, sur l'importance historique d'un mouvement qui aura marqué, avec d'autres, le début du siècle.
Ceux-là même qui, séduits davantage par la truculence « fauve » ou par l'étrangeté surréaliste (ou, tout simplement, par un art sans parti pris visible ni obédience d'école), trouveraient le cubisme trop tendu, étroit, cérébral, reconnaîtront sans doute, objectivement, un fait. Le cubisme a répondu, sur le plan de l'art, au voeu essentiel d'une époque éprise, avant tout, de rigueur. A cette volonté centrale, d'autres tendances plus ou moins neuves, plus ou moins traditionnelles, ont pu faire contrepoids et apporter leur correctif. Mais les groupements où elles prirent corps demeurent, comme mouvements (nous ne comparons point les apports respectifs en chefs-d'oeuvre) subordonnés au cubisme. Ni le fauvisme ni le surréalisme, par exemple, n'auront contribué efficacement à retrouver le monumental, aujourd'hui incarné exemplairement dans l'urbanisme. Disons mieux: le fauvisme, fondé sur une valorisation enthousiaste et volontiers agressive de l'ébauche, ne pouvait qu'exacerber les lyrismes individuels, en dépit d'une préoccupation avouée du style et d'une nostalgie certaine des grandes époques; quant au surréalisme, il se situe, comme tel, en deçà ou au-delà (ou en marge) de l'art proprement dit, par un propos de « poésie» brute et un souci d'authenticité vitale qui n'a rien à voir avec la valeur esthétique: le surréalisme s'arrange, en effet, de toutes les techniques (fût-ce le simili-chromo) et de n'importe quel « balbutiement» de l'outil. Seul, le cubisme affirma d'emblée et illustre encore sans équivoque quelles que soient les influences subies au cours de son développement -, un souci de retrouver des lois impersonnelles et une primauté des rapports plastiques dans l'économie de l'oeuvre.
Il fallait, tout au moins, « recommencer l'art » par cette franchise et cette fierté de dessein, conforme à une fantaisie désormais déterminante. Après le vague et le fumeux du symbolisme pictural, après les morbidesses et l'évasion des préraphaélites, on allait éprouver comme une fraîcheur l'évidence mécanicienne, les jeux de plans, les sections nettes ; il allait être possible de goûter comme des ellipses impérieuses ces sigles tout neufs de l'homme moderne, et d'y trouver des préfigurations du commun destin. Un art vraiment vivant s'attache, d'instinct, à « sauver » précisément cela qui semble, à première vue, le plus étranger à son propos de toujours. Ainsi fit le cubisme. Quoi qu'aient pu dire de ses ambitions certains porte-parole trop souvent à côté de la question (et, d'ailleurs, plus ou moins excusables, n'ayant pas eu, comme nous, l'avantage du recul), les cubistes ne visèrent, en profondeur, qu'à achever en beauté, en objet de pure contemplation, une vérité d'ambiance éprouvée jusque-là comme froide, inhumaine, et, esthétiquement, de peu de ressource.
Il est possible que le cubisme soit plus intéressant à étudier, et plus important historiquement, comme méthode de découverte et lieu de suggestions pour les arts dits mineurs que comme fournisseur de chefs-d'œuvre. J'inclinerais à penser qu'il nous a habitués à concevoir et accepter un art plus discipliné que senti, un art d'équipe pour vastes entreprises de caractère social. Elie Faure, si je ne me trompe, considérait sans frayeur pareille perspective et, même, ne voyait pas, de longtemps, d'autre survie possible à la peinture, qui est en train de perdre, en Europe, son aiguillon traditionnel : l'imitation de la nature. Nos lointains neveux seront fixés là-dessus. En attendant, les meilleures oeuvres cubistes d'il y a quarante ans ou un peu moins, si elles témoignent d'une foi commune que les ans écoulés depuis ont amplement justifiée, accusent aussi des différences individuelles de style qui sont l'autre signe de toute sincérité en art.
Mais il faut insister sur ce qui fait, notamment, la grâce comme la dignité de ces différences. On ne les sent nulle part affectées, cultivées, assénées. Ni morgue ni bluff : une fidélité à soi, dans l'expérience du groupe, une détermination consciencieuse à l'accomplissement. On diffère à la fois et on s'accorde : on dépose tous ensemble, sur la route des hommes, des signes que chacun voudrait irréfutables. Metzinger bâtit solidement, sans renoncer à toute enveloppe. Douceur lunaire et, j'allais dire, prud'honienne, des bleus de Metzinger ... Admirable Nature morte ... Marcoussis combine et fait déborder les uns sur les autres des « aspects » tactiles variés : crépi, grêlé, tartiné, dégradé (cf. sa Nature morte au poisson). Herbin est tonique et pimpant ; Juan Gris, secret, nostalgique ; Severini, précieux, un peu distant. Braque est nourri, chaleureux et résonnant. Maria Blanchard recherche et « essaie » avec ardeur. André Lhote, inégal, peut sembler un tantinet démonstratif et appuyé, entre ces deux Valmler si racés, où s'annoncent curieusement certains effets de découpage. Et ainsi de suite.
Il n'est pas une de ces modalités que n'« accompagne » subtilement et richement, pour nous, quelque prolongement décoratif ou publicitaire, typographique, cinématographique, vestimentaire, que sais-je ? Le

décor de notre vie a été transformé de fond en comble par l'idée fondamentale qui se manifeste là, une et diverse, animant toutes ces toiles de dimensions modestes et de si fière tenue !
Le public liégeois s'est montré digne de l'effort réalisé, en l'occurrence, par l'Apiaw. Heureux ceux qui ont pu entendre M. Bernard Dorival, conservateur adjoint du Musée national d'art moderne de Paris et spécialiste bien connu de l'histoire de l'art contemporain, clôturer la mémorable exposition par une conférence qui, elle aussi, fera époque dans notre ville.

(25/05/1950) Liège, Apiaw. Conférence de Bernard Dorival sur le Cubisme.
- Présentation de Bernard Dorival par Fernand Graindorge.
Monsieur le Consul Général, Monsieur l'Echevin, Mesdames, Messieurs
(L'orateur excuse tout d'abord l'absence de certaines personnalités retenues par des devoirs de leur charge).
Lorsque la Commission des Beaux-Arts de l'A.P.I.A.W. décida, en début de saison, d'organiser une exposition des peintres cubistes, elle avait en vue de regrouper des oeuvres de l'époque héroïque, peintes par des artistes qui avaient présidé à la révolution cubiste, de façon à constituer, en quelque sorte, le panorama de ce mouvement au moment de son éclosion.
Cette exposition voulait être non seulement rétrospective, dans le choix des artistes et des oeuvres, mais également didactique, en rendant visible le message de cette école.
Malgré les défections signalées lors du vernissage, nous croyons avoir réalisé le programme de départ. Si nous nous référons aux appréciations qui nous ont été données et au sérieux avec lequel les visiteurs traversent ce salon, nous croyons pouvoir dire que notre but a été atteint. Il n'y a pas eu d'éclats de voix, pas de plaisanteries douteuses, mais une atmosphère de recueillement, plutôt studieuse que de simple curiosité.
Nous avons également pensé qu'il y avait lieu de compléter cette manifestation par une conférence où nous ferions appel à un historien de la question, dont l'avis soit incontestablement au-dessus de toute critique facile, aisée.
Notre choix devait normalement se fixer sur notre conférencier de ce soir, M. Bernard DORIVAL, agrégé des lettres, sortant de Normale Supérieure, conservateur du Musée National d'Art Moderne de Paris, professeur à l'Ecole du Louvre.
Ces différents titres suffisent pour situer l'homme : indépendance totale, situation acquise par de brillantes études et par des publications qui font autorité.
M. Dorival, né à Paris en 1914, sort de Normale Supérieure en 1937, à 23 ans, est agrégé des lettres en 1937, conservateur du Musée National d'Art Moderne en 1941, professeur à l'Ecole du Louvre en 1942. Publie l'Histoire de France en 1942 ; les Etapes de le Peinture française en 1943, un livre sur Cézanne en 1948.
Il a été chargé récemment de diriger la publication de la collection des peintres célèbres et est attaché aux Nouvelles Littéraires.
Il a publié de nombreux articles dans des revues françaises, anglaises, espagnoles, etc. Il a donné un grand nombre de conférences dans ces pays.
Pour vous parler de ces dernières années, il a publié un Recueil des nombreuses expositions organisées au Musée National d'Art Moderne : "De Manet à nos jours" ; "Exposition des Paysages de la Peinture française".
J'ai l'honneur de vous présenter M. Dorival, en l'assurant de notre profonde reconnaissance d'avoir bien voulu être notre hôte de ce soir.
Quant à vos auditeurs, Monsieur Dorival, vous avez devant vous de vieux amis, de vieux lecteurs, des gens qui vous connaissent de longue date et qui trouvent sans doute ma présentation un peu longue.
En conséquence, je vous cède la parole.
- Transcription de la conférence de Mr Dorival.
Monsieur le Consul Général, Monsieur l'Echevin, Mesdames, Messieurs,
Ce n'est pas une conférence, mais c'est une confidence sur le cubisme que vous allez entendre, par suite d'une extinction de voix dont je souffre depuis hier et dont je vous prie de m'excuser.
Je sais, cependant, qu'un Français bénéficie toujours à Liège d'un préjugé favorable et est prêt à rencontrer de l'indulgence de la part de tous les Liégeois. D'avance et du fond du cœur, je vous en remercie.
Un jour, au 16e siècle, si l'on en croit Paul Claudel, dans son "Soulier de Satin", deux lettrés espagnols

faisaient voile vers les Indes Occidentales.
Pour occuper les loisirs d'une longue traversée, ils discutaient sur les sujets que l'actualité pouvait leur proposer et, entre autres, sur les découvertes ou prétendues découvertes d'un savant ou d'un fou, dont ils ne savaient pas très bien le nom. Il s'appelait peut-être B.....[sic au tapuscrit] ou Copernic. Quel que fût son nom, c'était un imposteur. Il prétendait que la terre tournait autour du soleil alors que, manifestement, on savait, de bon sens et de tradition, que c'était le soleil qui tournait autour de la terre. Et, cependant, malgré ses idées insensées, ou plutôt à cause de ces idées insensées, il s'était fait un certain renom dans le monde.
Nos deux lettrés espagnols arrivaient à se demander s'il ne suffit pas, pour devenir illustre, de prendre le contre-pied de ce que pensent les gens comme il faut. Ne croyez pas, d'ailleurs, qu'ils étaient des rétrogrades. L'un d'entre eux, qui répondait au prénom gracieux de Don Léopold... ..... , s'écriait : "Du nouveau, je veux du nouveau, toujours du nouveau, mais je veux un nouveau qui soit exactement semblable à l'ancien."
Eh bien, cette boutade de Paul C1audel, me semble l'expression, l'émanation du désir, en ce qui concerne les Beaux-Arts, du public du 19e siècle et, peut-être, du public de la première moitié du 20e siècle.
Toutes les nouveautés l'ont trouvé rétif, rebelle, disposé à se fermer.
Delacroix lui déplut, Courbet ne lui plut pas davantage, Manet le scandalisa, les impressionnistes l'horrifièrent, les fauves provoquèrent son courroux. Lorsqu'arriva le cubisme, ce fût le comble de la colère et du scandale.
A nous, cette façon d'agir peut nous paraître bien étonnante, car le cubisme est tellement entré dans l'histoire que nous avons peine à comprendre qu'il ait pu provoquer un tel scandale.
Essayons pourtant de comprendre les raisons de cet étonnement.
D'abord, retraçons l'histoire du cubisme et, ensuite, essayons de voir ce qu'est l'apport, quel est le message de ce mouvement essentiel dans le déroulement de l'art contemporain.
Le mot de cubisme, le nom de cubisme a été donné au mouvement par Matisse en 1908.
Devant des tableaux que Braque avait proposés au jury du Salon d'automne, Matisse parle de cubes.
La comparaison fut reprise par Louis Vauxcelles qui écrivit : « Braque méprise la forme, réduit tous sites, figures, maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ».
Comme pour l'impressionnisme, c'est une boutade qui a baptisé le cubisme.
Les cubistes protesteront et deux d'entre eux, Gleizes et Metzinger écrivirent : « L'idée que le mot suscite, celle de volume**,** ne suffit pas à définir un mouvement qui tend vers la réalisation intégrale de la peinture ». Cependant, comme dans l'ouvrage où j'ai puisé cette protestation, ils parlent quand même de cubisme, nous ne pouvons être plus réalistes qu'eux et nous parlerons, nous aussi, si vous le voulez bien, du cubisme, car ce mot a perdu son sens comparatif.
En effet, en parlant du cubisme, nous ne pensons pas à des cubes, de même qu'en parlant de gothique nous ne pensons pas à des inscriptions barbares et qu'en parlant de baroque, nous ne songeons nullement à des perles mal conformées.
Si le parrain de ce mouvement avait été Matisse, quel en avait été le père ? Comme vous l'imaginez, un tel malfaiteur n'a pas de père, ou plutôt, ce qui est pire, il en a plusieurs.
Le cubisme en a eu quatre. D'une part Derain, qui, après être passé par les fauves, se détache du fauvisme et poursuivit des recherches sous l'influence de la sculpture nègre.
D'autre part, Fernand Léger, qui pratique le dessin architectural et interprète le cubisme en liaison architecturale.
L'enseignement de Cézanne a également préparé le cubisme.
Cependant, les deux pères principaux du cubisme sont Picasso et Braque.
(La première projection s.v.p.)
Remarquez que l'influence de la sculpture nègre est évidente dans cette tête de Picasso que vous voyez sur l'écran.
C'est de Cézanne qu'émane un enseignement que Braque définit tout d'abord et qui n'a plus rien de superficiel. Il se souvient du mot de Cézanne "Il faut traiter la nature par le cylindre et par la sphère".
Ces recherches, qui préparent le cubisme, se placent aux environs de 1908. Au fur et à mesure que les peintres peignaient leurs tableaux, les théoriciens, les intellectuels pensaient ce que les peintres exprimaient par leur pinceau.

Parmi ces intellectuels, il faut citer, tout d'abord, Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal qui suivirent le cubisme au fur et à mesure qu'il s'élabore, mais ne le provoquèrent pas.
Ce cubisme avait deux foyers principaux.
D'une part, le bateau-lavoir de Montmartre, curieux immeuble en planches, où habitaient Picasso, Braque, où fréquentaient Juan Gris, Metzinger et Marcoussis. D'autre part, l'atelier des frères Villon, à Puteaux, G.V.....et son frère, le sculpteur, ainsi que Roger de la Fresnaye.
Par ailleurs, il y avait des indépendants, qui s'intéressaient également à la peinture cubiste : Del.....,H.....,V.....
Tous ces artistes exposèrent dans une grande manifestation en 1911, au Salon d'Automne. Cette manifestation déclencha la bagarre et cette bagarre va permettre au cubisme de s'affirmer.
Non seulement les critiques conservateurs, comme Camille Mauclair mais encore certains critiques qui avaient été favorables au fauvisme attaquèrent le cubisme.
Il est défendu par des marchands, tel que Kahnweiler et par des critiques d'art.... l'allemand..... . . . et l'américain F…..
Des revues, comme "Paris-Journal" défendent également le cubisme et ceci ne tarda pas à amener la dissociation dans les rangs des cubistes.
De 1908 à 1911, il n'y avait plus qu'un seul cubisme, le cubisme analytique, qui peignait et interprétait la nature.
Vous en avez un exempte dans ce paysage peint par Braque depuis son atelier et qui représente la butte Montmartre avec le toit des maisons et le dôme du Sacré-Cœur.
Ce que faisaient Braque et les Français, les étrangers, les Espagnols en particulier, le faisaient également.
Vous voyez que Picasso, lui aussi, à cette époque, peignait la nature et 1'interprétait dans un certain sens géométrique, mais le contact avec la nature est antérieur à l'interprétation géométrique.
A partir de 1911, nous trouvons, au sein du cubisme, deux tendances opposées. D'une part, les français restent fidèles à l'attitude analytique.
Voici un tableau de C....., qui est peint dans le même esprit que le paysage de Braque que vous avez vu tout à l'heure.
Il voit, lui aussi, la nature pour l'interpréter ensuite géométriquement.
Vous connaissez le mot de Juan Gris : « D'un cylindre, je fais une bouteille ».
Il découpe d'abord sur sa toile un certain nombre de figures géométriques qui concrétisent ensuite que le cylindre devient bouteille, qu'un losange devient un compotier.
Intermédiaire entre ces deux mouvements, trop ami de Picasso pour ne pas subir l'influence espagnole, trop français pour ne pas rester dans la tradition française, Braque assure la cohésion entre les deux tendances divergentes du mouvement.
La guerre de 1914 assure le triomphe de la tendance espagnole. Les peintres français sont mobilisés et le choix est laissé libre aux étrangers et lorsque Braque, réformé et blessé, revient de la guerre en 1917, il trouve un cubisme très différent de celui qu'il a laissé en 1914 et qui est engagé, de plus en plus, dans la voie de l'abstraction, à la suite de Juan Gris.
Aussi Braque, surpris, délaisse-t-il le cubisme et, à sa suite, les défections se multiplient.
Dès 1911, certains mouvements se précisent et, notamment, l'un d'entre eux, représenté par D…., dont je mets sous vos yeux un tableau significatif. Cette pratique prétendait apporter au cubisme les couleurs éclatantes des fauves.
A partir de 1917, il n'y a plus de cubisme, il y a encore des peintres cubistes, qui suivent chacun leur voie. Certains resteront assez fidèles à l'esthétique cubiste, ainsi Juan Gris qu'une mort prématurée empêché d'être infidèle.
D'autres s'éloigneront bien davantage du cubisme, par exemple, Picasso, dont vous pourriez peut-être voir ce tableau sur l'écran**,** si 1'image n'était pas aussi défectueuse que ma voix.
Braque a également suivi un chemin que l'on considérera éloigné du cubisme de sa jeunesse, avec lequel, cependant, il n'a pas complètement rompu.
De même Fernand Léger s'est beaucoup éloigné de cubisme, mais ne l'a pas complètement renié.
L'éloignement est plus sensible chez Marie Laurencin qui élaborera une peinture intermédiaire entre le cubisme et le haute mode.
Sensible lui aussi l'é1oignement du cubisme chez André Lhote et chez Jacques Lipchitz qui ont essayé, en partant du cubisme, de faire un peu ce que Seurat a fait en partent de l'impressionnisme.

De même L..... a essayé de donner au cubisme ce sens de l'atmosphère, de la lumière qui lui faisait défaut.
Chez certains, enfin, c'est un reniement pur et simple. Ainsi....., dans ce très beau portrait de Guinemer nous montre à quel point il s'est é1oigné de l'esthétique cubiste de se jeunesse.
Comme l'avait prédit Apollinaire : "Le fruit était né de l'idée flétrie".
C'est un des premiers bienfaits de ce grand malfaiteur que d'avoir permis à ses adhérents de devenir eux-mêmes, de dégager et d'affirmer leur personnalité.
Il avait bien besoin, me direz-vous, de faire quelque bonne action, c'était réparer un peu ses nombreuses fautes, dont la plus éclatante est d'avoir affolé le public, qui venait tout juste de s'habituer au fauvisme.
En effet, le cubisme est, par certains côtés, le contraire du fauvisme. Sous certains angles, il est une réaction contre le fauvisme et il s'est déterminé par réaction contre le fauvisme.
Je vous mets sous les yeux un tableau de Vlaminck.
Vous pouvez voir combien le fauvisme recherche la couleur, combien il recherche une exécution brillante, où le coup de pinceau est comme l'expression de l'émotion de l'artiste empoigné par le spectacle qu'il représente.
Vous pouvez voir aussi quel bon marché le fauvisme a fait de la nature et combien Vlaminck, apercevant certaines teintes rougeâtres dans l'écorce des arbres, a systématiquement exagéré la nature et a poussé jusqu'au rouge exaspéré ces points de l'écorce des arbres.
Art essentiellement subjectif, art de la couleur, art pathétique d'exécution, tel apparaît le fauvisme, tel ne sera pas, tel ne voudra pas être le cubisme.
Ce tableau de Braque vous montre avec évidence que le cubisme affecte de rechercher ce que le fauvisme refusait: une exécution, neutre, anonyme, légère, comme un peintre voit une locomotive, un wagon de chemin de fer, une carrosserie d'automobile ; refus de 1'éclat de la couleur, volonté de réfection d'un art tout de concentration. Tels sont les caractères qui opposent immédiatement le tableau cubiste au tableau fauviste.
Si le cubisme refuse ce que les fauves recherchaient, il recherche, par contre, ce que les fauves refusaient.
Le fauvisme avait remplacé le dessin par une espèce de sténographie ou d'hiéroglyphes. Au contraire, les cubistes affectent de rechercher un dessin très rigoureux, léger et donnent volontairement à leurs dessins une allure d'épure.
Picasso, dont vous avez sous les yeux une nature morte, aime un dessin pur, accusé, élégant, d'une mélodie et d'une rigueur qui nous rappelle qu'il admire profondément Ingres. Alors que les fauvistes faisaient plat, les cubistes voulaient faire volumineux et voulaient traduire la forme, cette forme que les fauvistes aplatissaient et traitaient superficiellement.
Dans leur volonté d'exprimer le volume, les cubistes se partagent entre trois tendances.
D'une part, ils aiment à donner aux objets, aux paysages, un curieux aspect polymérique de diamant taillé à multiples facettes. Ainsi l'a fait Picasso, dans cette figure de femme que je mets sous vos yeux. En effet, dans ce cas, le cubisme identifie les reflets lumineux et chaque reflet se traduit par un plan.
Dans d'autres cas, au lieu de géométriser la forme par ce traitement particulier, les cubistes ramènent la forme à l'idée géométrique qui le contenait. C'est ainsi que dans ce paysage, les maisons, les arbres, les versants de collines, les champs sont exprimés par la forme géométrique dans laquelle ils peuvent s'inscrire.
Dans d'autres cas, enfin, la forme préexiste et l'image c'est le schéma géométrique, c'est le cylindre qui détermine la bouteille. Ainsi, dans cette nature morte de Juan Gris, on sent cette volonté d'un dessin très pur, cette volonté d'une forme sensible, existante, ce refus de ce que les fauves recherchaient.
Il me semble que l'on peut en conclure que, par opposition au sensualisme des fauves, les cubistes ont peut-être fait preuve d'ascétisme. Ascétisme dans la volonté d'une exécution parfaitement neutre, triste, descriptive ; ascétisme dans le refus de la sensualité, de la sensibilité.
"Les tableaux cubistes, écrit Cl....., « ne veulent plus la sensibilité anachronique. Ces tableaux, une fois réalisés, "n'ont plus l'aspect des productions individualistes. C'est ce qui fait que l'artiste cubiste recherche cette infinité du dessin et de l'exécution qui n'est pas moins frappante que l'étonnante supériorité de la forme construite et réduite à sa plus simple expression ».
Est - ce à dire que cet ascète ira jusqu'à la limite de tout ascète, c'est-à-dire l'effacement de la

personnalité ? Assurément non, car il manque à cet ascète quelque chose d'essentiel, qui est l'humilité.
Le cubisme est un art orgueilleux qui veut reconstruire la nature.
« Avant tout, dit Apollinaire, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. Le peintre doit se donner le spectacle de sa propre divinité » et Apollinaire appellera le peintre « vice-dieu capable, dit-il, de faire la pige à dieu et de recréer un univers autre que celui de la création ».
Vous voyez, dans ce tableau de Picasso, la volonté de recréer un monde différent du monde normal.
Cet art, qui s'oppose par certains côtés au fauvisme constitue, cependant, le couronnement du fauvisme.
Si le cubisme s'oppose au fauvisme par cette volonté d'ascétisme, il s'oppose également au fauvisme par une volonté de réalisme.
Dans ce drame à deux personnages, qu'est la création artistique, le fauvisme avait mis l'accent sur le sujet, il pratiquait une peinture essentiellement subjective, le cubisme, lui, prétend et veut mettre l'accent sur l'autre protagoniste du drame, sur la nature, sur l'objet. C'est la raison pour laquelle les peintres cubistes s'opposent également au physionomisme des impressionnistes.
Je vous mets sous les yeux un tableau de Claude Monet et vous verrez à quel point Monet, comme tous les impressionnistes, est sensible aux éléments changeants, éphémères de la nature, à l'ombre qui passe, aux reflets qui se font et se défont sans cesse, eux nuages qui courent dans le ciel.
Au contraire, peignant cette même rivière de la Seine et cette même région des bords de la Seine, L… cherche à dégager de la nature l'aspect permanent de cette nature. Il refuse le changement, il refuse l'influence ; les plans de la Seine semblent se solidifier sous l'effet d'une contraction qui rappelle la contraction de la terre et, de cette contraction, les cubistes prétendent dégager l'essence permanente des choses.
Telle est chez eux la volonté de réalisme qu'ils veulent exprimer, ce qu'il y a de perdurable.
C'est pour la même raison qu'ils refusent le mouvement, à l'exception de quelques-uns d'entre eux.
Par exemple, Fernand Léger nous suggère, ici, le défilé d'une noce passant au travers les rues d'un village.
A l'exception de Fernand Léger, tous les cubistes aiment peindre des personnages immobiles, de façon à saisir la nature profonde de ces personnes, l'essence même de leur personnalité. Il s'agit d'aller au fond des visages comme on va au fond des paysages.
Tel est chez les cubistes l'amour du réel qu'ils n'hésitent pas, quelquefois, à incorporer des morceaux de réalité dans leurs tableaux.
C'est ainsi que Braque, Picasso, Juan Gris introduisent dans la matière picturale des morceaux de journaux, des fragments de bois, de plâtres afin d'être plus près de la vérité, pour être plus en contact avec la réalité.
Mais, voici que dans leur amour du réel, les cubistes s'aperçoivent d'une grande difficulté, peut-être insurmontable. Ils sont placés devant ce dilemme : l'artiste peindra-t-il tel qu'il le voit ou tel qu'il le sait ?
Par exemple, ce verre, sur ma table, vous en voyez l'orifice ovale. Or, vous savez très bien que cet orifice n'est pas ovale, mais qu'il est circulaire. Le peintre cubiste devra-t-il montrer l'orifice d'un vase ou d'un verre ovale, tel qu'il le voit, ou circulaire, tel qu'il le sait.
De même lorsqu'il peint un objet, il ne voit qu'une face. Devra-t-il, pour autant, sacrifier les autres faces de cet objet ?
S'il représente, par exemple, une casserole, devra-t-il ne pas montrer la queue de cette casserole, s'il ne la voit pas, quoiqu'il sache que la queue de cette casserole existe.
Vous voyez donc le dilemme devant lequel se trouve placé le peintre cubiste. Réalisme visible ou réalisme conceptionnel ? Autre difficulté : notre sensation visuelle, notre connaissance même d'un objet ne nous donnent jamais une image complète de cet objet. Comment allaient-ils faire pour montrer un objet dans sa totalité ?
Pour rester dans la réalité, les artistes cubistes se sont efforcés de nous donner des images « polyvalentes », si je puis ainsi m'exprimer.
Vous avez sous les yeux un tableau célèbre de Braque où il a voulu nous donner une image complète d'un billard, l'image que je puis avoir lorsque, debout, je regarde de ma hauteur, ce billard ; l'image que j'ai, lorsqu'au moment où je joue, je me penche sur le billard, il m'apparaît, à ce moment, que le billard se redresse et vient contre moi.
De même, c'est par désir de donner une image totale des choses que Picasso peint si souvent des

personnages qui sont représentés à la fois de face et de profil, ainsi que vous le voyez dans cette figure de femme qui apparaît sur l'écran.
Les cubistes n'ont pas seulement utilisé le moyen de la prise de vue différente, qui juxtapose sur le même plan des images successives. Ils ont également utilisé d'autres procédés et nous ont présenté souvent des objets par transparence en s'efforçant de nous montrer ce qui se trouvait derrière ces objets.
Ils ont repris un procédé des égyptiens en déroulant à la fois sur le même plan des choses qui, dans la nature, se trouvent sur des plans différents, tout ceci correspondant à leur volonté de donner une image non seulement profonde, mais une image totale de la réalité.
Or, ils sont arrivés, dans cette voie, à une conséquence paradoxale. C'est que l'image recréée, à la suite de ce processus, si elle a un sens pour le peintre cubiste, et pour le peintre cubiste seulement, n'en a plus pour le spectateur. Cette image réaliste, hyperréaliste même, ne l'est plus pour le spectateur, qui ne sait pas la marche suivie par le peintre cubiste et est étonné de voir une image différente de celle que lui livre sa sensation visuelle ordinaire, de sorte que ce réalisme, cet hyper-réalisme devient un irréalisme. Là encore, tout en prenant le contre-pied du fauvisme, le cubisme porte le fauvisme à son point culminant, à son point maximum.
Ainsi donc, irréalisme chez les peintres cubistes, irréalisme aboutissant d'autant plus qu'ils étaient également des intellectuels fidèles à la parole de Braque, de Gleizes et de Metzinger.
Braque disait : « Le monde visible ne devient un monde réel que par l'élaboration de la pensée; il ne s'agit pas de peindre les choses comme on les voit, mais il faut peindre les choses telles qu'on les conçoit ».
Et Apollinaire disait : « Nous avons du mal à nous rendre compte des formes telles que nous les voyons, nous leur substituons les formes telles que nous les pensons ».
Cependant, cet intellectualisme n'en est pas moins extraordinairement lyrique. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, il n'aboutit pas à une espèce de négation. Subjectivisme de la pensée, de même qu'il existe un subjectivisme de la sensation, de la sensibilité.
« Autant d'yeux, disait Apollinaire, à contempler un objet, autant d'images de cet objet, autant d'esprits à comprendre ». C'est ce qui fait que les peintres cubistes peuvent bien pratiquer la même technique, leur art n'en affirme pas ; c'est leur personnalité.
Voici un tableau de Braque, où vous sentez très bien la personnalité de Braque, faite de délicatesse, de mesure, de retenue, sans rien de cruel, avec quelque chose de tendre et de réticent.
Voici à présent un tableau fait par Picasso, la même année, alors que Picasso travaillait dans le même atelier. Vous voyez bien que c'est une œuvre conçue d'une façon toute différente. Le dessin est plus pur, il y a plus de violence et d'intensité. L'art du français Braque s'oppose à l'art espagnol de Picasso, de sorte que ce cubisme qui ne veut pas, qui ne voulait pas être subjectif n'en constitue pas moins l'épanouissement du subjectivisme des fauves.
Ascétisme qui s'épanouit en une délectation d'orgueil !
Réalisme qui engendre le plus violent des irréalismes !
Objectivisme qui s'achève dans l'exaspération de la subjectivité !
Le cubisme continue ainsi le fauvisme avec lequel il voulait rompre et à sa place, après lui, dans l'évolution de la peinture moderne. En effet, après les fauves, le cubisme a marqué le troisième pas dans la voie de la peinture moderne, vers l'irréalisme, vers la peinture pure.
Le cubisme a affirmé d'une part que la peinture n'a pas pour but de copier la réalité, mais a pour mission de créer ce que les cubistes appelaient des tableaux-tableaux.
Irréalisme d'abord. « Trop d'artistes », écrivait Apollinaire, (je m'excuse de le citer aussi souvent, mais il vous dit mieux que moi ce qui doit être dit)
« Trop d'artistes, disait-il, adorent encore les plantes, les pierres, l'onde, les hommes. Il est temps d'être le maître. Chaque divinité doit être créée à son image ».
Ainsi le peintre et le photographe, seuls, photographient l'imitation de la nature.
Et Apollinaire s'écriait : « Quel besoin de définir éternellement des objets qui, à nos yeux, deviennent traditionnels et de recommencer sempiternellement l'œuvre. Il est plus amusant d'inventer ».
Il ne faut plus copier la nature, il faut faire autre chose. Mais par quoi remplacer la traditionnelle imitation de la nature ?
Apollinaire dit encore : « Les vertus plastiques : la pureté, l'unité, la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature tracée. Il faut tracer la nature et rechercher la pureté ».

Or, qu'est-ce qu'une peinture pure ? Il n'y a là rien de mystérieux.
La peinture pure cela veut simplement dire qu'une peinture doit être une peinture et n'être qu'une peinture, comme un soulier est un soulier et ne prétend rien de plus que d'être un soulier.
Qu'est-ce qu'une chaussure ? Un certain objet qui a certains caractères qui lui sont imposés par sa destination. De même, un tableau doit avoir certains caractères qui lui sont imposés par sa destination et, s'il n'a pas ces caractères, il n'est pas un tableau, il est une espèce de matière. Or, quels sont ces caractères ?
Maurice Denis les avait déjà définis bien avant le cubisme : « Un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plate couverte de couleurs."
Reprenons cette définition : « Un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote...
Dans ce membre de phrase, Denis affirme, qu'en peinture, le sujet ne compte pas. Ce qui compte, ce n'est pas de représenter, c'est la représentation. Sur ce point, le cubisme a pensé comme les fauves.
Les cubistes pratiquent assez peu le paysage, le figure est rare dans leurs tableaux. Ils pratiquent surtout la nature morte.
Lorsqu'un artiste comme Juan Gris peint une bouteille ou une feuille de papier, il est bien évident que ce n'est pas dans l'intérêt de la bouteille ou de la feuille de papier qu'il traite ce sujet.
Le sujet ne compte pas, ce qui compte c'est le traitement, or ce traitement est soumis à certains principes et en particulier à la nature, à la surface plane du tableau.
La peinture, c'est l'art d'aménager une surface plane. La surface plane est un monde à deux dimensions.
Comment, en effet, arriver à donner sur cette surface à deux dimensions une équivalence des objets du monde, qui ont trois dimensions.
Prétendre une troisième dimension, c'est vouloir dénaturer dans son essence même le rôle du peintre qui, par les deux dimensions, sert d'intermédiaire avec la réalité, qui a trois dimensions.
Dans ce domaine, les cubistes se sont servis d'un certain nombre de trucs sensibles.
Dans ce tableau de Braque, le premier de ces trucs a consisté à multiplier les points de vue différents.
Dans le tableau traditionnel, tous les sujets étaient vus sous le même angle.
Au contraire, dans un tableau cubiste, les différents sujets, qui entrent dans ce tableau, ne sont pas vus sous la même prise de vue.
Ici, la toile est considérée sous une certaine vue ; les tiroirs de la table sont vus sous un autre angle et les différents objets qui se trouvent normalement sur cette table sont également vus sous des angles différents.
Le peintre cubiste s'est dép1acé rapidement, comme le cinéaste déplace rapidement sa caméra. Nous sommes donc attirés, dans un tableau, par des formes qui sont vues selon des prises de vue différentes.
Nouvelle conception de l'espace !
Par conséquent, nouvelle conception de la lumière. Le cubisme refuse le clair-obscur, parce que le clair-obscur crée des ombres et des lumières, c'est-à-dire des formes qui nous montreraient des bosses ou des trous sur la surface du tableau.
A la lumière du clair-obscur, ils préfèrent un jour abstrait, un jour neutre, qui n'éclaire pas les formes, mais cherche à les rendre c1aires.
Ici par cette lumière spéciale, par cette intelligence nouvelle de l'espace, ils respectent les deux dimensions et, par conséquent, il faut qu'ils animent par des lignes.
Le sens du dessin, écrit, Cl....., consiste à établir des rapports entre les courbes et les droites et vous pouvez voir, dans cette nature morte de Picasso comment tout l'art de Picasso se fonde sur la volonté d'établir des rapports entre ses courbes et ses droites.
Dans le dessin cubiste, les lignes sont déterminées, non pas par souci du réel, mais par volonté de constituer une sorte d'harmonie, de dérouler des arabesques mélodieuses.
Mais, pour arriver à cette mélodie, à ce rythme plastique, il faut déformer la réalité.
Plus encore qu'aux lignes, plus encore qu'aux tons, c'est au rythme que les cubistes ont fait le plus pressant appel.
Je mets sous vos yeux une œuvre célèbre de Picasso : l'Atelier de la modiste.
Picasso a peint ce tableau lorsqu'il habitait rue de la Boétie. Il avait sous les yeux le spectacle d'une boutique de modiste et il était frappé par l'animation qui y régnait : des clientes qui entraient, des

vendeuses qui s'affairaient et dans l'arrière-boutique, des ouvrières qui cousaient des chapeaux.
C'est un spectacle d'activité fiévreuse, légère que Picasso a voulu nous restituer.
Comment l'a-t-il fait ? Evidemment, pas comme l'aurait fait un maître réaliste de 1900. Il n'a pas peint une image de l'atelier de cette modiste, mais, assurément, avec un peu de bonne volonté on peut très bien voir une cliente qui pousse la porte et entre dans la boutique ; on peut voir, autour d'un chapeau, une vendeuse et une cliente.
Dans la partie droite du tableau, on peut voir une ouvrière en train de travailler à la confection d'un chapeau.
Ce n'est pas par l'image réaliste que Picasso traduit l'impression, mais par le rythme.
Par une rapide esquisse, et en respectant l'ellipse, il nous montre l'activité de ce magasin en donnant une impression de mouvement perpétuellement recommencé, de mouvement léger, facile, de petite agitation un peu superficielle.
Par cet appel aux vieilles ressources traditionnelles du rythme, des lignes et de la couleur, les cubistes sont arrivés à une extrême puissance décorative.
Il n'est nullement besoin d'insister longtemps sur ce tableau de Juan Gris pour voir que dans l'œuvre de cet espagnol se retrouvent certains procédés chers à l'islamisme, qui avait fleuri en Espagne. Art abstrait que l'art islamique qui se retrouve pourtant une grande puissance décorative.
Il en va de même de la peinture de Braque, mais ici, c'est la France qui nous parle, la France du XVIIIème siècle. Ce dessin de Braque, qui représente des instruments de musique, fait penser à un dessus de porte du château de la Marquise de Pompadour.
Les cubistes voulaient faire de grandes lignes, car il est de la logique de la peinture pure qu'un tableau soit un objet de décor. Mais, un tableau n'est pas seulement un objet de décor, c'est plus et c'est mieux. Un tableau, ce n'est pas seulement un objet décoratif, comme une céramique ou une tapisserie. Un tableau, c'est plus, c'est un message, une sorte de vœu ou, si vous préférez, une musique et les cubistes ne l'ont pas oublié.
Je vais vous en donner la preuve, dans ce tableau de Jacques F…. A l'origine de ce tableau, il y e un spectacle naturel. Il a vu, posés sur une table, des papiers buvards de différentes couleurs. Le rapport des tons était joli et a ému cet artiste, qui avait commencé à faire des aquarelles. Il s'en est écarté de plus en plus et est arrivé, en combinant les lignes, les formes et les couleurs au tableau que vous avez sous les yeux.
A ce moment, il n'était plus question d'appeler ce tableau papier peint ou papier buvard et il l'a appelé "Amerande", mot inventé, qui n'existe dans aucune langue ; l'artiste l'a inventé de toutes pièces, parce que ces deux syllabes dégagent, pour lui, la même musique que les lignes, les couleurs, les formes dont il a chargé son tableau.
Il me semble que nous sommes ici en présence du cas limite et que l'exemple de l'artiste qui baptise son tableau d'un nom purement musical constitue la preuve la plus éclatante que les tableaux cubistes ne sont pas seulement des objets de décor, mais sont aussi des vœux ou des messages chargés, comme la musique, d'un certain fluide spirituel que les artistes cubistes savent faire passer jusqu'à nous. Ici, cette peinture se charge d'une étrange puissance d'envoûtement.
C'est volontairement que les cubistes ont recherché un certain mystère, trop de clarté nuisait et la puissance exige une certaine pénombre.
Les cubistes ont cru apporter des transformations et je crois, qu'effectivement, ils ont réussi.
Spectacle bizarre que cette nature morte de Picasso, cette reconstruction un peu mystérieuse avec je ne sais quoi de volontaire dans ses lignes.
Ainsi la peinture cubiste, tout en réagissant contre le fauvisme, a poussé jusqu'à son extrême conséquence certaines des indications données par ce mouvement et dont il constitue le dernier point.
Le cubisme représente ainsi l'essence, la caractéristique même de notre peinture française contemporaine.
C'est un art nouveau qui, pour cette raison, peut surprendre.
C'est un art qui n'est pas moins riche en jouissances que l'art traditionnel, seulement la jouissance donnée est d'un ordre un peu différent.
Apollinaire le rappelle encore, en écrivant : « L'amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d'un ordre différent de celle qu'il éprouve en entendant les bruits naturels ».
De même, en raisonnant par analogie, on peut dire que l'amateur de tableaux éprouve, en face d'un tableau, une joie visuelle d'un ordre différent de celle qu'il éprouve lorsqu'il contemple un spectacle

naturel.
« La peinture cubiste », écrit encore Apollinaire, est à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici ce que la musique est à la littérature: c'est la peinture pure, de même que la musique est la littérature pure de même que la musique ne décrit pas, mais suggère alors que la littérature décrit ».
De même la peinture cubiste, succédant à une peinture descriptive, peut-être une peinture subjective.
Ne lui demandons pas d'être ce qu'elle ne veut pas être et essayons de nous présenter devant elle avec les mêmes dispositions que nous avons lorsque nous nous rendons à un concert ; offrons-nous à ses effluves et je crois que nous serons sensibles à cette beauté nouvelle où réside tout le mérite du cubisme.
Il en est d'autres et, ceux-là mêmes qui sont en droit de refuser leur adhésion au cubisme, n'ont pas le droit de négliger l'importance capitale de ce mouvement qui, probablement, qui, certainement, est le mouvement le plus important de l'art contemporain.
Non seulement le cubisme a proposé et défini une pureté et une beauté nouvelles ; il a encore eu une action immense qui, parfois, a dépassé le cadre purement artistique.
Il a agi sur la sculpture et a renouvelé cet art.
Tous les artistes, dont je mets sous vos yeux les œuvres n'auraient pas fait ce qu'ils ont fait sans le cubisme. Il est significatif que la peinture cubiste a suivi la peinture qui l'avait précédé.
Voici une œuvre de....., un buste de Baudelaire.
Voici une grande figure de Fernand Léger.
Voici un homme assis Sépulchre [???? sic]
Il est évident que, sans le cubisme, ces artistes n'auraient pas sculpté ces œuvres.
Sans le cubisme, l'architecture ne serait pas où elle en est. En ce domaine, non seulement le cubisme a exercé une influence déterminante, il a en outre ramené l'architecture dans la vie de la géométrie, de la simplicité, de la sincérité, de la logique, de la pureté. Cette peinture pure qu'est le cubisme a imposé à l'architecture de redevenir de l'architecture pure, comme elle l'avait été à l'époque gothique par exemple.
Le cubisme a encore exercé son influence sur la présentation des étalages.
A l'heure actuelle, encore, vous voyez des affiches représentant une grande surface nue avec un objet qui se détache puissamment et qui est d'autant plus impressionnant qu'il est seul.
Nouvelle conception de l'affiche due au cubisme et, plus précisément, au cubisme de Fernand Léger.
Dans certains étalages encore, l'on présente un seul objet, c'est encore à l'instar de Fernand Léger.
Encore de Fernand Léger le réalisme rencontré dans la typographie et dans l'impression.
Influence de cet art dans la publicité ! Et telle jeune femme élégante, qui rit, devient un tableau cubiste, n'achèterait pas seulement une seule revue de mode si cette revue de mode ne tenait pas compte, dans sa présentation, des découvertes et des inventions du cubisme.
Les tissus ont également subi l'influence du cubisme, de même que le cinéma et la mise en scène.
En conclusion, on peut dire que le cubisme a exercé, sur tout, une action profonde ce qui nous montre l'importance de ce mouvement qui est défendu par des hommes de génie.
C'est cependant en peinture que le cubisme exerce l'action la plus déterminante et l'on peut dire qu'il n'existe pas un peintre, même parmi les adversaires du cubisme, qui n'ait subi son influence.
Le cubisme a agi sur le fauvisme, il a achevé, parachevé ce mouvement.
Perin [????sic], à la palette claire, a subi son action.
Il a également agi sur Matisse, car Matisse a eu une époque cubiste dont vous avez un spécimen sur cet écran.
Il a agi sur Derain qui, durant un moment, a fait des formes plus accusées.
D'autres, même, qui ont exécré le cubisme, même Vlaminck, ont subi son influence. Il n'est pas nécessaire d'être grand clerc pour déceler l'action du cubisme dans ce tableau de Vlaminck.
Les artistes indépendants, eux aussi, n'ont nullement échappé à son action.
Ainsi Marie Blanchard, qui a déclenché la réaction anti-cubiste, a également été influencée par ce mouvement.
C'est le cubisme qui a développé, chez les jeunes peintres français cette volonté de condensation.
En outre, le cubisme a rappelé à la peinture moderne la richesse essentielle du rythme.
Influence essentielle sur la peinture !
Influence sur tout notre cadre de vie !
J'en viens à dire que le cubisme est un mouvement après lequel l'art n'est plus et ne peut plus être ce

qu'il avait été avant lui.
On peut affirmer, selon l'expression fameuse de D..... « que le cubisme est une accusation, au même titre que l'avait été l'art de Giotto et - ou l'art de Van Eyck ».
Son importance historique est donc suffisante pour nous obliger au respect envers ce mouvement.
Il est difficile, assurément, mais toutes les grandes choses le sont souvent. Il est plus facile d'apprécier une opérette qu'une symphonie de Bach. Il est plus facile de lire un roman de Dekobra [????sic] que les pages de Pascal ou de Platon, mais ne vaut-il pas mieux entendre du Bach qu'une opérette et de lire Platon que Dekobra.
Je crois que le cubisme vaut la peine que l'on se donne le mal, que l'on fasse l'effort pour entrer dans son univers où l'on connaîtra, alors, des joies très profondes, d'une nature très particulière, mais qui ne sont pas moins grandes que celles données par la peinture traditionnelle.
C'est à ces joies que je vous convie et je sais que vous, car vous êtes capable d'effort, puisque vous m'écoutez depuis un petit moment avec un respect et une attention dont je vous remercie du fond du cœur en m'excusant encore de mon extinction de voix.
(Applaudissements)
* Conférence de Bernard Dorival.

(27/05-08/06/1950) Liège, Apiaw. Le groupe "Réalité" (**Réalité - Cobra**) **: Bury, Collignon, Franck, Léonard, Plomteux, Silvin.**



Note : Fondation du groupe Réalité-Cobra (1949-50) par Bury Pol, Collignon Georges, Franck Paul, Léonard Maurice, Plomteux Léopold, Silvin (Bronkart). (**Premier groupe constitué en Belgique pour la défense et la diffusion de l'art abstrait**).
[cf. Catalogue Réalité-Cobra, Flémalle, La Châtaigneraie, 1982 et Marc Renwart, Léopold Plomteux, Liège, éd. Lesire 1992]
[Note : Nous nous permettons d'insister sur cette exposition pour rappeler combien l'événement marquant de la vie artistique de l'époque était la naissance / résurgence de l'art abstrait].
PREMIÈRE EXPOSITION DU GROUPE : Bury Pol, Collignon Georges, Franck Paul, Léonard Maurice, Plomteux Léopold, Silvin (Bronkart).

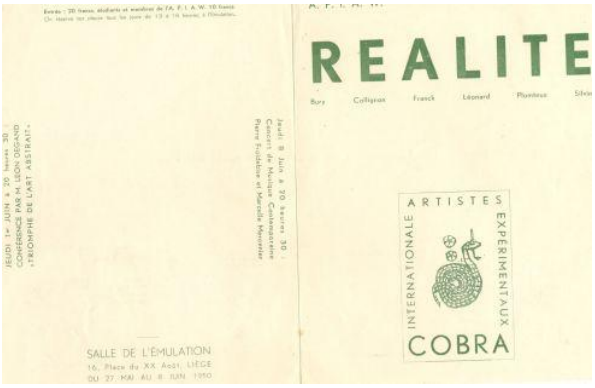
- Léopold Plomteux. « Interview par Jean-Pierre Rouge » in *Agenda*, juin 1982.
Le groupe Réalité s'est constitué avant Cobra. L'idée de nous grouper est venue de moi (fin 1948). J'en ai parlé à Collignon qui a approuvé. Je suis alors allé trouver Mr Graindorge. A ce moment-là je ne connaissais ni Franck, ni Silvin, ni Léonard.
(…) Comme Bury se sentait isolé à La Louvière, il est venu se joindre à nous. Il avait connu Collignon par La Jeune Peinture belge.

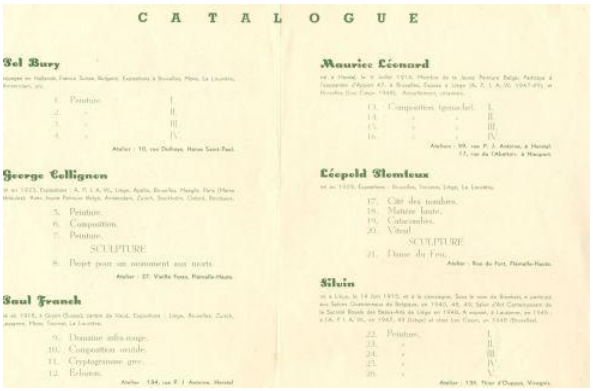
- Paul Franck. « Interview par Jean-Pierre Rouge » in *Agenda*, juin 1982 :
En ce qui me concerne, je suis rentré de Mons à Liège en 1949. J'étais alors très proche de Léonard qui était un ami de Silvin qui connaissait lui-même Collignon. Je sortais du surréalisme pour entrer dans l'abstrait. J'ai rencontré les autres à la Brasserie du Charlemagne (place Saint-Lambert) et nous avons convenu de faire un groupe abstrait.

- Paul Franck. *Lettre à Marc Renwart*, 03/02/1982 :
Nous nous formions alors pour constituer un groupe nous réunissant dans un café à Liège. Mes confrères

portaient un grand intérêt sur l'art abstrait français, ce qui se faisait à ce moment-là avec les Magnelli, Poliakoff etc. En somme ce que Fernand Graindorge montrait avec bravoure en la salle de l'Apiaw.

- Paul Franck in *Lettre du 2 mars 1982* repris dans le catalogue *Réalité-Cobra*. Flémalle, La Châtaigneraie, 1982.
Pourquoi « Réalité » et pourquoi « Cobra » ? Le groupe « Réalité » était déjà composé. Mais alors nous étions invités à nous rendre chez un peintre qui habitait Flémalle en ce temps-là. Nous avons rencontré les promoteurs de Cobra qui avait, sans doute suggéré, avant notre arrivée, cette formule « Réalité-Cobra ». Si mes souvenirs sont justes étaient présents : Dotremont, Alechinsky, Bronkart, Collignon, Plomteux, Martinoir et moi-même.





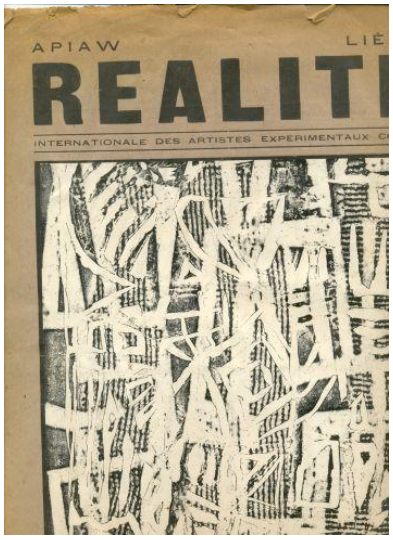
Nous avions connu 2.000 ans d'art figuratif. Nous nous considérions comme les primitifs d'une nouvelle expression plastique totalement libérée des contraintes extérieures. L'avenir était porteur d'une infinité de possibilités d'expression. (Léopold Plomteux. *Discours à l'occasion de la commémoration Réalité-Cobra*. Flémalle, La Châtaigneraie, 1982)

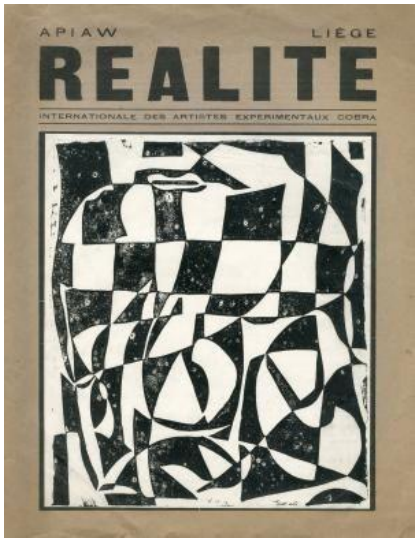
Il s'agissait de purifier la forme picturale de toute représentation inadéquate à une organisation plastique absolue et de donner vie à l'œuvre par le souffle de l'esprit. (Léopold Plomteux. *Discours à l'occasion de la rétrospective Silvin*. Flémalle, La Châtaigneraie, 1981)

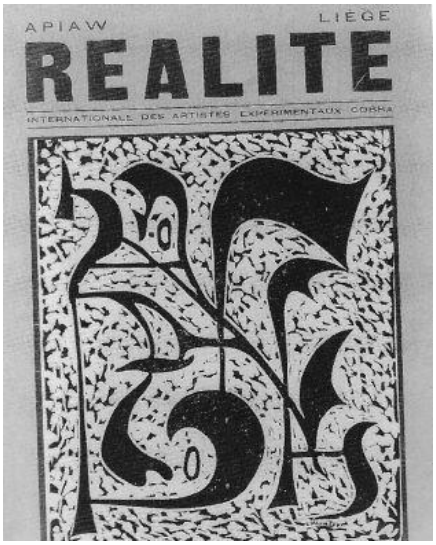
Par ce terme Réalité, le groupe se réfère d'emblée au Salon des Réalités Nouvelles, fondé à Paris en 1946, mais dont le projet ne sera précisé qu'en 1948 dans son premier manifeste publié en 1949. Ce salon était consacré à l'art abstrait avec une tendance marquée pour l'abstraction géométrique.

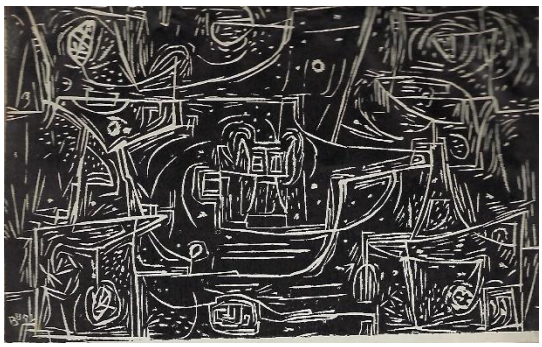
L'intérêt de certains membres du groupe se portant vers un peu plus de lyrisme et le fait que Cobra (créé le 8 novembre 1948 à Paris) se définissait comme « Internationale des artistes expérimentaux », il était assez logique que le lien entre les deux groupes se fit. Cette convergence se réalisa par l'entremise de Pol Bury et de Georges Collignon qui avaient participé à l'exposition Apport 49, sorte de salon de Jeune Peinture belge qui avait cette année-là une forte connotation Cobra. (à la Galerie Apollo, Bruxelles).

* Catalogue.
Le catalogue fut réalisé chez le peintre Collignon par nous tous pour l'impression des gravures.
Ce catalogue présente un intérêt particulier. Chaque artiste y propose un linotype caractéristique de son travail de l'époque. Ces linotypes sont collés dans le catalogue : un en couverture, les 5 autres à l'intérieur du catalogue ; ce catalogue a donc six couvertures différentes.
Les textes sont de Désiré Delvaux, de Léon Degand et une présentation de Cobra par Christian Dotremont.

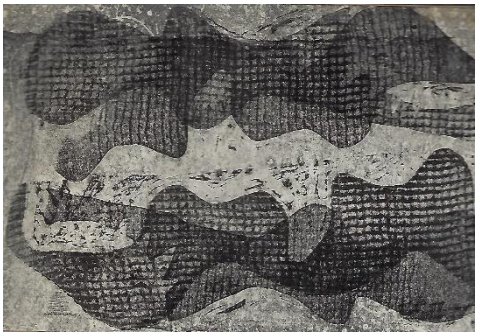


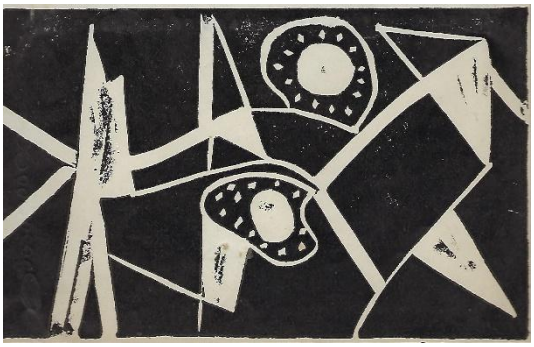






?





?

?







Couverture Léopold Plomteux.

- Désiré Delvaux. « Point de vue exclusif » :
Une chose est d'appliquer son esprit à ne faire qu'effleurer - pour n'en refuser aucun - tous les domaines à l'investigation ; une autre, de ne le buter, cet esprit, qu'à résoudre entièrement un de ces casse-têtes.
Nous savons bien comment l'on nomme ces deux applications-là et nous savons bien surtout laquelle des deux est la mieux reçue. Car qui, n'est-ce-pas, balancerait un seul instant entre le renom que vaut une belle amplitude de l'esprit et le dédain qui s'attache à une intelligence tout bonnement étroite.
Le malheur veut que la compréhension lorsqu'elle est sans cesse sollicitée et sans cesse étendue finisse par ne plus s'étirer que de façon bien superficielle alors qu'au contraire butée, rétrécie, elle semble, cette compréhension, devoir adopter une forme aiguë, capable de mener d'autant plus efficacement au creux d'une vérité toujours plus fouillée et mieux aiguillée.
Le public, pour qui cet apparent paradoxe reste lettre morte a donc tort de penser qu'il pourrait comprendre les recherches des artistes expérimentaux en vertu d'idées « extrêmement » larges.
Il devrait, ce public qui, somme toute, fait pour son compte ce que la critique fait pour compte d'éditeur, se rappeler l'esprit baudelairien selon quoi : « … la critique, pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, doit être partiale, passionnée, politique c'est-à-dire fait à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons ».
Il devrait bien comprendre ce public que pour avoir ce « plus d'horizons » sur les Beaux-Arts en particulier, ce n'est pas du balcon général de Sirius qu'il doit prendre des vues plongeantes et condescendantes mais que c'est au cœur même des problèmes formels qu'il trouvera cette sorte de carrefour miraculeux, cette manière d'Etoile d'où l'esprit voit clairement tout ce qui, d'ailleurs, lui apparaissait confus, gratuit, spécieux.
Et ce cœur profond des problèmes formels, je ne vois qu'un moyen d'y atteindre, le moyen aigu des idées étroites, des idées que l'étroitesse et la fixité rigoureuses de leur objet - les Beaux-Arts - affûtent sans fin.
Ah ! que n'a-t-on disposé pour désigner ces idées-là d'un terme qui fut aussi joli que « éclectisme » et qui signifiât, lui, quelque chose d'utile : la cause serait depuis longtemps entendue.
Et c'est bien une preuve que beaucoup ont de l'art une conception purement littéraire puisqu'étant si aveugles aux évidences formelles, ils restent par contre si sensibles au pouvoir de quelques mots joliment frelatés.
Frelaté, oui, cet éclectisme, facile, gracieux puisque c'est simplement par la somme difficile de toutes les idées étroites que quelques-uns – ô happy few – peuvent avoir sur l'ensemble de tous les arts l'une ou l'autre idée générale valable.

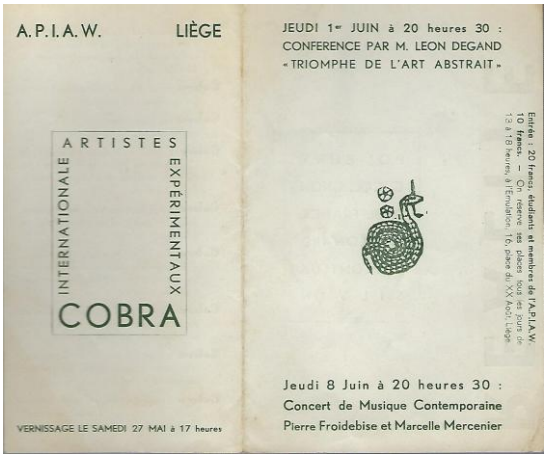
- Léon Degand. Déclaration au 2e congrès international de la critique d'art, reprise au catalogue :
« Il n'y a pas plus de divorces aujourd'hui entre l'art et le public qu'il n'y eut d'épousailles autrefois, au temps où l'art, prétend-on, était plus aisément déchiffrable, et je rencontre ainsi l'affirmation disant : le public ne peut pas comprendre l'art moderne parce que l'art moderne est incompréhensible. Or, pour qui n'entend rien à la peinture, il y a autant de mystère indéchiffrable dans la composition d'un Vermeer de Delft que dans celle d'un Juan Gris ou d'un Kandinsky. Combien de fois faudra-t-il encore répéter que l'identification d'une cruche, d'un mur ou d'un corps humain dans un tableau figuratif, n'équivaut en rien à la compréhension de sa signification plastique ? En vérité, l'art moderne n'est incompréhensible que pour ceux qui ne comprennent pas l'art ancien et l'incompréhension de l'art moderne pourrait bien constituer une preuve d'incompréhension générale des arts plastiques. »

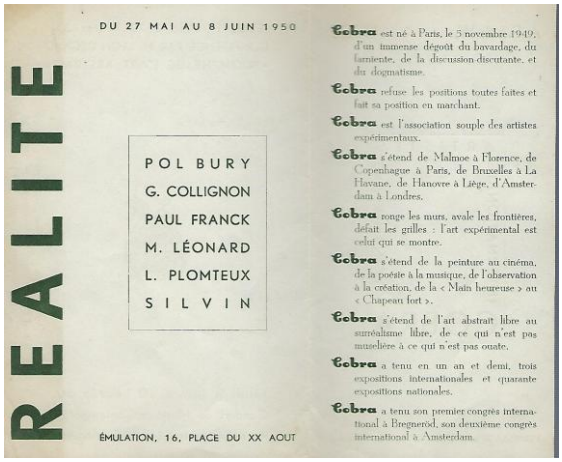
- Léon Degand. Texte écrit spécialement pour le catalogue Réalité-Cobra :
« Un fait devient évident, que la plupart de nos contemporains intéressés aux arts plastiques ignorent cependant, ou dont ils refusent de se rendre compte : notre siècle aura vu naître, non pas une école de peinture — il en a suscité bien davantage — mais une nouvelle conception de la peinture, où se distinguent déjà diverses écoles. J'ai désigné la peinture abstraite. Quand on ose affirmer que la peinture abstraite, parce qu'elle n'invoque ni dans ses fins ni dans ses moyens, aucune représentation des apparences visibles du monde visible, répond véritablement à une nouvelle conception de la peinture, on s'entend souvent rappeler que, depuis des millénaires, ces mêmes particularités caractérisent toute une partie de la peinture décorative. Mais voilà, précisément, qui révèle en quoi réside la nouveauté de la peinture abstraite, telle que nous la concevons aujourd'hui, Elle utilise, en

effet, pour atteindre à l'ART D'EXPRESSION, des moyens que l'on croyait exclusivement réservés à l'ART DECORATIF.
Ces moyens, elle les a développés, variés, nuancés au point d'en constituer un langage aussi expressif et aussi peu imitatif que celui de la musique. Et comme celui de la musique, ce langage ne nous parle que si nous nous en sommes assimilé des éléments par une éducation appropriée.
Il ne suffit pas, comme Léonard de Vinci, dans les moisissures des murs, de voir des animaux ou des paysages dans un tableau abstrait pour être en droit de le tenir pour figuratif. Il ne suffit pas, d'ailleurs, dans un tableau figuratif ou dans le projet mental d'un tableau figuratif de faire disparaître ou de brouiller la représentation du monde extérieur pour qu'apparaisse un tableau réellement abstrait.
Il s'ensuit que l'Abstraction, nouvelle conception de la peinture, requiert de notre part, public ou peintres, une nouvelle orientation d'esprit, entièrement à l'opposé des habitudes que nous avons acquises par nos contacts permanents avec l'art figuratif.
C'est à la prise de conscience de cette conception nouvelle de la peinture et de cette nouvelle orientation d'esprit que nous convie le groupe Réalité. »

- Christian Dotremont. Catalogue Réalité-Cobra :
(...)
Cobra refuse les positions toutes faites et fait sa position en marchant. (...)
Cobra est l'association souple des artistes expérimentaux. (...)
Cobra s'étend de Malmö à Florence, de Copenhague à Paris, de Bruxelles à la Havane, de Hanovre à Liège, d'Amsterdam à Londres. (...)
Cobra ronge les murs, avale les frontières, défait les grilles ; l'art expérimental est celui qui se montre. (...)
Cobra s'étend de la peinture au cinéma, de la poésie à la musique, de l'observation à la création. (...)
Cobra s'étend de l'art abstrait libre au surréalisme libre, de ce qui n'est pas muselière à ce qui n'est pas ouate. (...)
Cobra refuse d'endimancher le peuple pour lui faire plaisir ; les beaux costumes de la bourgeoisie appartiennent à la bourgeoisie. (...)
Cobra ne dit jamais : Voilà, mais dit Voici.

Des activités sont organisées dans le cadre de l'exposition :
- Conférence de Léon Degand : « Triomphe de l'Art abstrait ». Mr Fernand Graindorge le présente en rappelant ses nombreux titres à notre sympathie. (01/06/1950)
[Léon Degand revenu d'Amérique latine en 1949 était devenu un proche de la Galerie Denise René]
- Concert de musique contemporaine : Pierre Froidebise et Marcelle Mercenier. (08/06/1950)





- Léon Koenig. « Conférence de Léon Degand, Triomphe de l'art abstrait » in *Le Monde du Travail* (Ihoes, Fonds Koenig)
On attendait Léon Degand avec impatience se souvenant de sa vigoureuse campagne dans « Les Lettres françaises » (1945-46) en faveur de cet art abstrait dont il allait ce soir annoncer le triomphe. On se souvenait aussi de cette brillante conférence qu'il donna il y a deux ans à l'Apiaw à l'occasion de l'exposition Kandinsky.

Le distingué critique d'art attaque sobrement son sujet et s'excusera de « parler de choses simples », contrairement à certaines habitudes qui veulent que la critique d'art soit un « genre littéraire ». De fait, Mr Degand fera une démonstration cartésienne et sa dialectique restera jusqu'au bout sans défaut.
L'art abstrait est un fait pictural nouveau dont les origines remontent à environ 1910. « Langage riche à ses débuts » qui tire ses éléments du genre décoratif, il peut devenir « aussi subtil et puissant que le langage de la musique ». Les écoles de peinture qui se sont succédé depuis l'impressionnisme (fauvisme, nabisme et cubisme) avaient préparé la venue de l'art abstrait en libérant la peinture en ses lignes et en ses couleurs. Dès que l'on vit qu'une « seconde optique était possible » et qu'on pouvait, selon Vincent Van Gogh, tenter de « rendre par la couleur les terribles passions humaines », une nouvelle conception de la peinture devait maître et l'art non figuratif était possible.
Qu'est-ce que l'« art abstrait » ? C'est donc une nouvelle conception de la peinture (et non une nouvelle école) qui « n'invoque ni dans ses fins ni ses moyens la représentation des apparences visibles du monde visible ». Analogue à la musique, il exprime avec ses moyens propres les sentiments de l'artiste et le conférencier aborde la description « physique » des peintures abstraites.
Notre « imagination nous joue de vilains tours » affirme-t-il et il passe à la démonstration : la peinture figurative reposait sur la notion de représentation et, par conséquent, entendait l'existence d'une troisième dimension ; l'art abstrait renverse cette notion de l'espace, s'établit rigoureusement sur deux dimensions, prend ses points d'appui où il veut, et non par rapport à la notion de base existant jusque-là dans l'horizontale du cadre ; il renverse même les notions d'harmonie colorées qui tendent actuellement à l'expression en soi, même si les rapports paraissent faux suivant nos notions habituelles d'en juger d'une peinture représentative !
Léon Degand termine en présentant des schémas singulièrement éloquents où apparaissent les normes de la composition nouvelle puis il analyse un tableau figuratif (un Vuillard), en montrant comme il peut devenir abstrait quand on le réduit à ses données essentielles ; enfin, opposant au schéma abstrait du tableau de Vuillard une composition de Magnelli, il rappelle ses principes, montre comment les conceptions restent différentes et surtout comme l'art de Magnelli peut-être expressif, contrairement à l'aspect décoratif du tableau obtenu artificiellement par la décomposition du Vuillard. Les deux conceptions de la peinture s'opposent » affirme-t-il à nouveau en guise de conclusion, elles appartiennent à des mondes différents. « L'art abstrait ne pose pas seulement des problèmes picturaux mais aussi psychologiques ».
Démonstration hautement intéressante dont on retiendra l'aspect logique. Le conférencier fut applaudi comme on pense.

- T.P. « Léon Degand parle du triomphe de l'art abstrait » in *La Meuse*, 3-4/06/1950 (archives Plomteux) :
Mr. Léon Degand, critique d'art à Paris, n'est plus un inconnu à Liège.
Il y a plus de deux ans, il avait déjà donné une conférence sous les auspices de l'Apiaw lors de l'exposition Kandinsky.
Il est revenu dans nos murs à l'occasion d'une autre exposition, celle du groupe « Réalités » que l'on peut voir à l'Emulation.
C'est dans cette salle que, présenté par Mr F.C. Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, il entreprit cette fois d'analyser les éléments constitutifs de l'art abstrait.
Après avoir souligné que le triomphe actuel de cet art est un fait indiscutable, Mr Degand montra comment la peinture non-figurative a vu le jour vers 1911 et en quoi elle marque une rupture complète avec tout ce qui l'a précédée.
Sa naissance apparaît comme la résultante de diverses révolutions opérées par les impressionnistes qui se constituent une nouvelle optique, par les nabis et les fauves qui se libèrent de la couleur.
Lorsque s'affirme le cubisme, libéré de la forme, on peut dire que l'art abstrait est né. Mais ce dernier est bien plus qu'une école nouvelle ; c'est une nouvelle conception de la peinture. Celle-ci cesse alors d'être un art de représentation ; elle devient, selon la définition d'André Lhote qui ne satisfait pas complètement Léon Degand, « une combinaison rythmique de lignes et de couleurs ».
L'orateur s'attarda ensuite plus longuement à mettre en lumière la distinction fondamentale qu'il importe de faire entre la peinture figurative et la peinture non-figurative. Cette dernière, en effet, n'invoque ni en ses fins, ni en ses moyens, la représentation du monde extérieur. Elle est essentiellement différente de la peinture figurative sous trois rapports :
1) Elle échappe aux lois de la pesanteur et ne possède pas de base horizontale car l'attention peut

s'accrocher à n'importe quel point du tableau.
2) La couleur n'y est point jugée par comparaison avec celle du monde extérieur. De telle sorte que des rapports de couleurs qui sont insupportables en peinture figurative, peuvent prendre une grande intensité d'expression en peinture abstraite.
3) Celle-ci est ou devrait être considérée comme un monde à deux dimensions, la notion d'espace étant exclue, mais nos habitudes mentales de figuration sont si puissantes que nous faisons quand même intervenir l'espace comme une sorte d'imagination optique.
Mr Degand procéda alors, à l'aide de projections lumineuses, à une sorte de vérification expérimentale de l'exactitude des propos qu'il avait développés.
Dans sa conclusion, il souligna à nouveau l'opposition intrinsèque des deux peintures qui appartiennent à des mondes complètement différents et montra que l'art abstrait ne pose pas seulement des problèmes proprement picturaux mais aussi psychologiques.

- Léon Koenig in *Le Monde du Travail* (Ihoes, Fonds Koenig)
Dans son manifeste le groupe « Réalité - Cobra » prétend étendre ses recherches de « l'art abstrait libre au surréalisme libre. « Dans le catalogue - programme du groupe Désiré Delvaux rappelle le mot de Baudelaire selon qui « la critique doit être partiale, passionnée, politique… ». Cela me parait contradictoire, l'éclectisme relatif du manifeste s'accordant mal avec l'affirmation exclusive du programme. Je proteste au nom de la logique.

***

Cela dit, Cobra me plait parce qu'il s'oppose à tout ce qui est dogmatique et conventionnel, à tout ce qui est figé et qui stagne. Cobra me plait parce que la vie appelle le renouvellement de la pensée, des hommes et des formes et que Cobra s'inspire de la vie. Il est dans la logique de la vie.

***

Mais je n'oublie pas que je me suis toujours refusé dans cette chronique à toute appréciation esthétique. Je m'efforce de juger des œuvres sans émettre d'avis sur les raisons philosophico-esthétiques qui en déterminent l'existence. Je crois en cela rester dans la stricte honnêteté critique qui ne pourrait assez s'inspirer de la discipline scientifique : s'en tenir au fait et à l'expérience.

***

Ces peintures « expérimentales » ressemblent bougrement à la bonne peinture de toujours. Elle est honnête, harmonieuse, construite ou sensible. C'est effarant ce que toute peinture peut ressembler à une autre, même en dépit des apparences. Voilà d'ailleurs qui me réjouit bien.
Toutes les toiles réunies ici ne sont pas exemptes de défauts. Le contraire serait bien étonnant. Peu sont en dessous d'une très bonne moyenne, la plupart sont fort au-dessus.
L'aquarelle bleu et rouge de Bury, la grande composition de Collignon, la « Composition ovoïde » et « Cryptogramme » de Franck, la plupart des Léonard, la composition en jaune et bleu de Plomteux et toutes les œuvres de Silvin me plaisent sans doute parce que je les trouve impeccables. J'aime aussi les plâtres de Plomteux et toutes les gouaches sans exception, présentées en farde. La qualité de l'exposition est peu courante.

***

Ce qui vaudrait peut-être qu'on s'attache davantage à cette manifestation, en dehors d'appréciations individuelles, c'est qu'elle traduit merveilleusement les différentes natures des artistes rassemblés. Bury est passionné, Franck inquiet, Collignon placide et constructeur, Silvin raffiné et complexe, Léonard cruel et un peu têtu, Plomteux se cherche encore et reste timide.
L'art abstrait pourrait donc révéler le tempérament de chacun. C'est qu'il est, comme tout autre, humain ; autant et plus que tout autre, puisque l'artiste n'a plus, avec lui, à s'abriter derrière l'anecdote. C'est décidément d'un très puissant intérêt.

- Victor Moremans, « Réalité » in *La Gazette de Liège*, ? (archives L. Plomteux) :
C'est de toute évidence par antiphrase que le groupe qui expose en ce moment une trentaine d'œuvres à l'Emulation, sous le patronage de la Section des Beaux-Arts de l'Apiaw, s'est appelé « Réalité ».
Quoi de moins « réelles », en effet, pour des yeux profanes que les peintures, gouaches et sculptures que nous montrent MM Pol Bury, Georges Collignon, Paul Franck, Maurice Léonard, Léopold Plomteux et Silvin. Il s'agirait cependant de s'entendre ; dès l'instant où ces peintures, gouaches et sculptures existent, elles sont « réelles » comme l'est une maison construite, un couteau ou une paire

de sabots fabriqués. L'irréalité n'est, en effet, que dans l'objet si nous osons dire, dans l'objet qu'on nous montre et qui, en principe, ne rappelle en rien les apparences coutumières du monde visible. En fait nous sommes ici non point dans ce qu'on appelle d'ailleurs assez improprement de la peinture abstraite – l'abstraction impliquant un raisonnement scientifique ou philosophique susceptible de satisfaire l'intelligence - mais dans de la peinture pure qui, directement, par le seul jeu des lignes et des couleurs s'adresse aux sens et qui n'a d'autre valeur que plastique.
Comme il était impossible de la rejeter on a voulu apparenter cette peinture à l'art décoratif. Qu'elle soit décorative nous en convenons mais c'est n'en voir là qu'un de ses aspects accessoires et superficiels. En vérité, la peinture dite abstraite n'est ni plus ni moins qu'un nouveau mode d'expression susceptible de nous livrer son message et de procurer à celui qui regarde ces œuvres sans chercher à y découvrir un secret qui ne s'y trouve pas ou un enseignement qu'elles ne cherchent pas à donner des joies visuelles d'une exceptionnelle nouveauté.
Il suffit d'ailleurs de parcourir la galerie où les artistes que nous citons tous plus haut ont rassemblé leurs œuvres pour se rendre compte que si un même état d'esprit préside à cet ensemble, il y a autant de différence entre les toiles de Pol Bury et celles de Silvin, entre les œuvres de Georges Collignon, de Paul Franck, de Maurice Léonard, de Léopold Plomteux et de Silvin qu'entre celles des peintres figuratifs pour peu que ceux-ci aient un minimum de personnalité.
Ce qui différencie en effet les œuvres de ces artistes, c'est le goût plus ou moins marqué que celui-ci manifeste pour la ligne ou l'arabesque ou que cet autre montre pour telle couleur ; c'est aussi le choix auquel chacun d'eux s'arrête momentanément dans leur assemblage, leur entrecroisement ou leur disposition.
Mr Léon Degand qui s'est fait le défenseur de l'art abstrait déclarait au 2e Congrès international de la critique d'art : « Il n'y a pas plus de divorce aujourd'hui entre l'art et le public qu'il n'y a eu d'épousailles autrefois, au temps où l'art, prétend-on, était plus aisément déchiffrable et je rencontre ainsi l'affirmation disant : « le public ne peut pas comprendre l'art moderne parce que l'art moderne est incompréhensible » '. Or pour qui n'entend rien à la peinture, il y a autant de mystère indéchiffrable dans la composition d'un Vermeer de Delft que dans celle d'un Juan Gris ou d'un Kandinsky. Combien de fois faudra-t-il encore répéter que l'identification d'une cruche, d'un mur ou d'un corps humain dans un tableau figuratif n'équivaut en rien à la compréhension de sa signification plastique ? En vérité l'art moderne n'est incompréhensible que pour ceux qui ne comprennent pas l'art ancien, et l'incompréhension de l'art moderne pourrait bien constituer une preuve d'incompréhension générale des arts plastiques.
Nous savons bien qu'une telle affirmation fera bondir quelques-uns - ceux qui se détournent notamment avec mépris des œuvres qu'expose le groupe « Réalité ».
Il faut convenir, cependant que celles-ci sont bien attachantes ; si elles n'offrent du point de vue anecdotique - pourquoi le feraient-elles - aucun attrait, on ne peut, sans aucun parti-pris, qu'être séduit par la magie de leur couleur et que subir cette espèce d'envoûtement que l'on éprouve au contact du merveilleux.

- Joseph Schetter, « Réalités » in *La Meuse*, 3-4/06/1950 :
Poursuivant son but de vulgarisation artistique, l'Apiaw présente cette quinzaine, six jeunes artistes wallons affiliés au groupe Cobra. Ce sont les peintres Bury, Collignon, Franck, Léonard, Plomteux et Silvin dont les attaches avec l'École cubiste sont bien connues des amateurs d'art.
L'étiquette sous laquelle ils se sont réunis ne constitue pas un symbole. Ce titre est né de l'association des premières syllabes des noms de ville où nos artistes ont des correspondants et des sympathies : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam.
La peinture de ces artistes ressortit à l'art extrémiste. Ce n'est pas une qualification méprisante de le distinguer ainsi de l'art modéré, c'est-à-dire classique, respectueux d'une tradition séculaire.
Nous voici donc placé devant un cas de conscience. La peinture de ces artistes, tous sympathiques est-elle valable ? Si oui, que faut-il découvrir en elle ? A la première question, nous répondrons par l'affirmative. Parce que la création artistique, qui est une des formes supérieures de l'activité humaine, ne peut pas nous laisser indifférents. Mais dans cette activité il y a une hiérarchie des valeurs, déterminée par le degré de perfection de l'œuvre représentée. C'est pour cette raison qu'on parle d'art pur et d'art appliqué, d'artistes mineurs et majeurs, de génie.
Une peinture qui ne devrait sa réputation qu'à ses seules qualités techniques serait inférieur à une

peinture unissant à la perfection le métier, le témoignage d'une fine sensibilité et qui, indépendamment du plaisir sensuel qu'elle procure favoriserait le cheminement de la pensée.
Tel n'est pas le cas ici car comme l'a dit Mr Koenig en ouvrant le salon Réalité, cette peinture ne s'explique pas mais se regarde.
C'est, en conséquence, une délectation purement sensuelle qui nous est proposée ici par les artistes du groupe Cobra. Et, de fait, leurs œuvres sont, visiblement des recherches d'harmonies colorées, de rythmes linéaires, d'accords chromatiques essentiellement poursuivis dans la joie qu'elles suscitent.
Ainsi donc, la tentative plaira certainement aux visiteurs conquis par le jeu gratuit de cet art mais elle laissera sur sa faim une partie du public qui demande plus à l'artiste : un enrichissement intellectuel.
Nous voulons faire confiance à ces peintres qui se déclarent « purs » de toute compromission et qui entendent construire leurs œuvres en toute liberté.

- ? « Le groupe Réalité » in *La Wallonie*, 01/06/1950 :
C'est une exposition que doit voir celui qui s'intéresse à la peinture, celui qui est aussi simplement curieux. Elle montre ce que font les jeunes qui, chez nous, se veulent de l'avant-garde.
« réalité » c'est Pol Bury, Georges Collignon, Paul Franck, Maurice Léonard, Léopold Plomteux et Silvin. Ce sont des genres différents par la manière, sans doute aussi par la pensée. Mais là, chacun pourrait s'établir juge.
En général, leur peinture est subjective. Elle est donc par définition difficile à comprendre.
Plusieurs s'attachent à rendre ce qu'ils voient de manière non objective. D'autres ne font pas de la peinture figurative.
Ainsi, par exemple, Pol Bury dont les toiles, sans être intelligibles, sont attrayantes.
Plomteux semble lui être plus enclin à rendre quelque peu de la matérialité des objets qu'il peint … ou sculpte. Ainsi, sa « Danse du feu ».
Les toiles de Paul Franck ne manquent pas d'impressionner par l'originalité de la recherche et par l'exploitation fougueuse de la couleur. Une surprise parfois de la « Cryptogramme grec » qui porte bien son nom.
Les gouaches de Maurice Léonard sont douces et fines. Elles sont l'œuvre d'un parfait céramiste de M. Léonard est en effet. La preuve se trouve, admirable, dans une vitrine centrale.
Silvin, lui, affecte les formes géométriques. Il s'y baigne, semble-t-il dans toutes les nuances avec un égal plaisir.
Les peintures de Georges Collignon renferment des promesses. Mais sa sculpture est assez étonnante.

- Brian Martinoir [=Camille Ninane, personnage très érudit, très charismatique autant que quelque peu mythomane selon Léopold Plomteux]. « Le crayon et l'objet », Paris, novembre 1949 in *Cobra, n° 10* pp. 19-21 repris sans la réédition de la revue aux éditions Jean-Michel Place 1980 :
A la mémoire de Paul Klee
Chose étrange que l'homme en quête d'images. Nous vivons parmi les choses, dans un univers que rien à priori de croire à notre mesure. Quelle est donc cette certitude instinctive d'un *pouvoir*, qui nous entraîne à faire de cet univers, et comme sans y penser un monde nôtre, à l'ordonner selon nos puissances ?
Nous agissons avant de réfléchir sur notre force : l'enfant balbutie devant ses découvertes, il les nomme et déjà il les possède. Les yeux parcourent un rectangle vert et savent le verger et l'oiseau, la chair ocre des poires, le lait et l'étable. Ma main se tend vers un lys et le voilà corolle et parfum, emblème d'un royaume, figure d'une robe et d'un visage pur. Quelque maître à penser me dit que la matière est le lien de ma défaite : englouti dans ses limites, prisonnier de sa passivité hostile et que l'en-soi m'est étranger un geste que je ne me découvre. Pourtant je ne puis faire un geste que je ne me découvre, en deçà de toute idée sur l'espace, une unité plus profonde avec lu. Quand je rencontre un objet familier, je ressens que nous sommes vraiment *de la même famille*.
C'est qu'avant d'être éloquent, ouvrier ou politique, l'homme est essentiellement être signifiant. Mais ceci comporte un sens double.
Me voici devant les choses, je les désigne de quelques noms : il m'est loisible de croire que je n'obéis qu'à un souci de commodité. A la réflexion, j'aperçois qu'il y va de bien plus qu'une simple exigence de communication.
Dans un même mot, une infinité potentielle d'individus se confondent en se distinguant de tous les

autres ; chaque dénomination entraîne avec elle un double jugement d'identité et de différence. Les mots s'appellent et forment chaîne. Le terme suppose la proposition et celle-ci n'est jamais un pur constat, il se glisse toujours en elle une nuance impérative ou subjonctive (le futur des langues classiques, entre autres exemples, en garde la trace). Toujours elle inclut une injonction et même au-delà d'elle-même : elle est finalisée vers l'action.
Coïncidant avec l'entrée en jeu de la conscience, l'apparition du discours implique position de l'intelligibilité. Intelliger est construire, conformément à son origine sémantique, lier entre eux des éléments. Nous ne sommes plus dans le même univers, celui de l'identité statique des choses et le passage a lieu de la chose au terme, non du terme à la phrase. Nous croyons être partis d'un objet (au sens usuel, non philosophique de ce mot), alors que nous allions du concept de cet objet à d'autres concepts, suivant la ligne de leur dynamisme interne.
L'intelligibilité nous apparaît alors comme la création d'un ordre cosmique conforme au statut logique de la conscience. Si elle prend distance d'avec les choses, c'est pour les recréer à la mesure de ses fins opératoires.
Mais l'homme n'est pas seulement conscience, possibilité infinie ; en soi, il est d'abord un existant parmi les autres. Il fonde le monde comme puissance de signification et de science, transforme en outil les choses en les retournant contre leur propre opacité, transcende l'existant pour le juger et l'utiliser à ses fins : comme un cordon ombilical entrave son essor et le maintient à la terre. Par le seul fait qu'il existe, il est chose parmi les choses, part d'un univers dont la totalité le soutient et l'enserre. Bien plus, son existence se confond avec la réalité de telles limites (mais ceci est un autre problème).
Dès lors, il n'est pas surprenant que du sein même de sa royauté solitaire, il se prenne à regretter la fraternité primitive d'un univers indéterminé ; la lumière dont il a frappé le monde lui devient clarté blessante ; libre, il se sent vulnérable et nu. Toujours brûlé (Ah ! si brûlante) en lui, la nostalgie de l'originel.
La voie réflexive qui nous promettait de dépasser notre condition et de vaincre le monde pourrait bien conduire à un triomphe factice et précaire. Dresser contre un cosmos dont nous sommes une part un système de concept qui tend à le transformer, à la limite à le détruire, n'est-ce pas courir le risque de saper du même coup le substrat concret de l'existence-elle-même ? La dialectique qui donnait essor à l'espoir en assurant notre puissance sur les choses a pour revers une menace contre cette adhésion de l'existant au sol primordial et à cette continuité temporelle qu'on pourrait appeler sa ligne de fidélité.
La connaissance ne peut être que dialectique pour ne pas se renier elle-même ; mais l'homme qui est corps et matière ne peut faire qu'il ne ressente son éloignement de l'univers des choses comme un dépaysement ou une trahison.
Au premier abord, l'art nous apparait sons l'aspect d'un jeu. Que nous plaidions pour lui quelque utilité, puissance de glorification et d'étonnement, harmonieuse expression du sentiment ou catharsis passionnelle, nous manquons toujours le véritable problème : le fondement d'une activité qui se détourne délibérément des fins utilitaires. Car enfin, que poursuit cet homme à tracer sur la toile des ronds et des barres, à doser savamment la sonorité de cordes tendues, ou qui invite au mensonge en racontant des faits imaginaires et détourne par des rythmes bien composés les hommes de leurs tâches sérieuses, du soin de leurs travaux et de la conduite de l'Etat ?
L'enfant joue, et le jeune animal aussi, ils se préparent à l'action future, leur course et leurs bonds anticipent la capture de la proie et la lutte pour la vie. L'activité ludique dans l'art procède en sens exactement inverse. Le poète est homme aussi, conscience et réflexivité, mais incapable de séparer sa matière du sens qu'il y dévoile, en lui prend le dessus l'amant de l'eccéité originelle dont la présence lui est donnée en-deçà de toute position du monde. Il ne se dresse pas contre l'existant afin de le comprendre ou de le plier à sa loi, il se fait existant, nait avec lui, en lui, il épouse ses limites, ses ténébreuses lignes de force et son opacité elle-même. Il fait acte de foi, en l'obscurité de l'Etant : toute création artistique commence par un acte de soumission et d'espérance.
L'artiste est par vocation réaliste comme le paysan devant sa glèbe, il croit en l'existence des formes mais ne les connait qu'incarnées. Peut-il seulement distinguer la prescience qui conduit sa main de la vie secrète qu'il sent palpiter dans sa matière. Celle-ci lui est toujours donnée, il lui reste à en dégager l'ordre.
Et là, encore, il n'est pas libre. Il opère sur un médium pourvu d'exigences à lui propres et chaque pas qu'il fait dans la terre promise à sa conquête, chaque touche de pinceau modifiant le naissant équilibre de son œuvre restreint la règle dont croît la rigueur. Pionnier d'un continent inconnu qui lui est non

exil, mais promesse, il découvre dans le donné matériel la multiplicité formelle de l'existant terrestre. Nous voici devant un aspect tout différent des puissances significatrices de l'homme. Créer un sens, c'était, pour la conscience, anticiper les possibles en vue de l'action. L'activité esthétique procède au contraire d'un acte de réminiscence. Elle se retourne vers la fécondité indifférenciée de la nuit originelle, fait retour à l'univers primitif des mythes et dévoiler un de ses visages, en dehors de toute conceptualisation. L'art nous apparaît par là comme un processus d'aliénation ; c'est qu'il est acte d'amour et rien n'est plus éloigné de la liberté vers laquelle est finalisée la conscience que l'amour pour l'existant réel : se donner à l'autre en tant qu'autre. Il nous en coûte toujours d'en rester à la pure contemplation, nous tendons à posséder l'être en le posant comme monde : il faudrait voir dans l'acte poétique, ainsi que dans la défloration et l'enfantement pour l'existant une fonction sacrificielle. L'artiste à proprement parler ne crée pas ; il révèle. Créer ne serait qu'illusion chez un être qui ne possède jamais son fondement absolu. Plus grave est le dévoilement de l'existant sans sa plénitude concrète. Ces formes qu'un labeur obéissant, attentif, fit surgir du matériau informe, elles précédèrent la main qui les fait apparaître, elles vivaient, elles étaient là, leur patiente ferveur attendait la parturition splendide. Encore fallait-il entendre leur appel, reconnaître de l'aride exil d'une conscience toute à l'ivresse de son jeu, que nous étions enfants de la même patrie, les fils jumeaux de Gaia et d'Eros.

Ainsi naît l'Art :la mystérieuse parenté avec la pierre qui lui donne asile et le bison voué à son trait, se révèle au dessinateur d'Altamira ; le sculpteur de Xoana et l'architecte de l'Héraion découvrent, sous leur ciseau explorant le bois ou le marbre, l'Hellade dans la terre Egéenne.

Je n'aime guère ce terme d'abstraction attribuée à l'art de notre temps. Une peinture authentiquement abstraite se réduirait à un schème formel, une sorte de logique plastique, certainement de la fort mauvaise peinture. La création artistique se situe aux antipodes de l'abstraction. .'artiste est tout le contraire du logicien, du législateur de l'abstrait. Il est l'homme d'une matière, naïvement présent à la matière qu'il transfigure (ce qui ne préjuge ni de sa méditation et de ses recherches préalables, ni d'un rapport quelconque de son œuvre avec un sujet « réel » qui n'est généralement qu'une notion intellectuelle, très précisément abstraite, imposée comme moule à la perception extérieure commune). Voyez ces traits épars, ces lignes obéissant à leurs seules lois, ces plages de couleurs dont les contours se répondent : au centre de cette toile bariolée naît un frémissement qui étend ses vagues à tout le tableau et au-delà de celui-ci, dans un univers dont nous pressentions les perspectives, sur lesquelles nous l'interrogeons. Nous engageons avec lui le dialogue : à la fois spectateurs d 'une présence et toujours tentés de passer de la contemplation à la conscience thématisante, nous sommes à la suite de l'artiste, le champ de de conflit de la connaissance esthétique. Mais l'œuvre vit, qui répond à notre interrogatoire et nous dévoile, pour un instant précaire, toujours à reconquérir, l'existant dans son eccéité pure,

Art troublant qui réalise le paradoxe d'une entière objectivité née de l'extrême subjectivisme. Historiquement, l'art contemporain est' sorti de l'impressionnisme par transformations successives ; il porte encore, quoi qu'il en ait, la marque de son origine. J'écrivais : l'artiste dégage un ordre, la matière lui est donnée. Encore faut-il ajouter qu'il s'efforce aujourd'hui de s'approprier par l'intérieur la valeur de signe du donné matériel en le théorisant : reprise de « conscience » dans la ligne d'une pensée toute pétrie d'idéalisme. Là est la grande différence entre l'Art non-figuratif d'aujourd'hui et les formes antiques ou médiévales dont on prétend le rapprocher : pour l'artiste de ces époques, le donné formel, simple ligne ou arabesque la plus foisonnante, a de lui-même une valeur significatrice ; l'artiste reconnait dans la forme une part du cosmos marqué an sceau du sacré. Le donné lui est vraiment une Grâce. Le peintre de nos jours à imposer aux éléments plastiques, par voie théorétique, une intention de signification qui ne leur est pas immanente, et, je pense, réussit d'autant mieux comme créateur que l'homme avide de conscience échoue.

Peut-être l'Art à sujet purement plastique s'épanouira d'abord dans le domaine des Arts Appliqués ; peut-être devra-t-il, pour conquérir la densité émotive et sensuelle que nous lui réclamons, épouser la vie au contact de la douce et quotidienne utilité.

Le poète - quel que soit le moyen qu'il emploie pour faire - a devant lui l'inexhaustible continent de l'existant irrévélé, réfractaire aux approches de notre science, à notre langage servile indicible. Qu'il s'y égare et fasse ample moisson, puisse-t-il trouver la route qui nous mène après lui à bon port, ramener à notre jour, un écho de la nuit qui fut notre premier sein. Que l'orgueil de l'explorateur ex-

nihilo de la côte où il aborda. Nouveau Colomb, son mérite fut de découvrir les courants le plus sûrs et les vents favorables.

- Paul Franck in *Lettre à Marc Renwart* du 2 mars 1982 :
A mon sens, c'est par préméditation que Cobra est venu se greffer sur notre groupe. Autant, en somme, une réalité abstractive comme l'indique Dotremont dans son manifeste, l'amalgame était de mise avec Cobra basé surtout sur le folklo, le brut, le populaire. L'amalgame de deux dénominations me paraissait contradictoire sans imaginer l'expulsion qui suivrait notre exposition. Pourquoi avoir accepté Cobra dans notre groupe ? En nous faisant miroiter des possibilités hors de notre région, nous avons accepté. Evidemment, vu l'expulsion de quatre d'entre nous : Plomteux, Léonard, Bronkart et moi-même, il était clair que les deux artistes restants prenaient le chemin le plus commode avec des mandataires qui devaient créer un groupe international avec l'aide financière d'une autorité liégeoise.

- Paul Franck. *En partant de " REALITE". Réflexion sur le groupe Réalité-Cobra de 1950*. Texte envoyé à M. Renwart, 1982 (archives M. Renwart) :
Défenseur acharné de l'art abstrait des années 1950. Léon Degand confirma notre exposition "Réalité-Cobra" par une conférence sur le thème " Triomphe de l'art abstrait". Il était normal que le groupe fut animé vers cet art avec quelques survivances surréalistes des années 1947-1948.
Par contre, l'écrivain Dotremont et son ami Alechinsky promoteurs du mouvement " Cobra" après avoir contactés écrivains et peintres comme les "Jorn-Appel-CORNEILLE, ce vieux danois " Heerup" véritable " Cobra" en tout ce qui avait de vrai, de viril, de folklo dans son art, complétement oublié et combien d'autres, les responsables se sont présentés dans notre ville, Le manifeste-slogan de Dotremont, me semble bien flou, par rapport à nos engagements antérieurs ."L'abstrait libre au surréalisme libre, de ce qui n'est pas muselière à ce qui n'est pas ouaté".
Alors, je pose la question: Que venait faire le groupe " Cobra" pour se greffer dans un groupe abstrait assez musclé sans une seule participation picturale d'un responsable sauf l'écrivain Dotremont ?
Est-ce le fait du hasard ? Ou le fait d'avoir sous la main à ce moment précis deux éminentes personnalités liégeoises qui auraient contribués à soutenir l'International " Cobra" à nos dépends ?
Une deuxième constatation. Avec un mépris total pour les collègues, qui a provoqué l'expulsion de quatre d'entre nous pour l'exposition Internationale ?
Sur quel critère prétentieux, ce génie creux s'est cru permis de décider l'état de maladie picturale dont nous étions atteints ? Alors, qu'un an après, tout s'écroulait .... Soi-disant...
Y avait-il trop de peintres à Liège ? Quel intérêt ? Qu'avions-nous à dire là-dedans ?
Faisant partie du groupe " Réalité-Cobra" pourquoi ne pas le demander aujourd'hui ? L'historien pourrait-il nous l'expliquer ?
Or, en réalité " Cobra", n'est-il pas un fourretout, épiphénomène, forme littéraire de l'esprit, sorte d'écriture automatique à la Tobey - Pollock, véritables peintres d'écritures gestuelles, pour le premier, orientale, les plus enviés des U.S.A. Chez nous, l'histoire réelle était tout autre, que ce soit les résultats du surréalisme révolutionnaire des années I948 (Jaguer Paris) où l'abstrait battant son plein à cette époque. Les Magnelli-Poliakoff etc.
A-t-on voulu tout mélanger ? Dans quel but ? A-t-on voulu monter " Cobra" en épingle avec aujourd'hui un sous Pollock européen ?????
Enfin sous les signes Degand – Dotremont - Martinoir - D. Delvaux, le manifeste n'était qu'un puzzle, un amalgame vide de sens pour une démarche réelle … Beaucoup de boucan pour quelques-uns.
Des lunes sont passées depuis. Il me semble que nous avons gardés nos entités malgré certaines influences. Il est sûr que nous avons conservés un langage de cette époque qui situait nos travaux de 1950 vers différents horizons.
Nous nous réunissons sans doute pour faire le point et ainsi voir l'évolution des choses après 32 ans d'activité.
Prouver peut-être que l'on s'est servi de notre groups pour des ambitions toute personnelles.
* Voir : Archives Paul Franck. " Le vide et l'art Expérimental" Musée de la Vie Wallonne Archives 57 B P, Franck M 50,781.

Réalité 2
Suite à ces interrogations sur le sens de cette absorption de Réalité dans Cobra, Franck crée les

groupes « Réalité 2 » qui n'exposa jamais, puis « Origine » qui exposera deux fois à l'Apiaw ainsi qu'à Lausanne et à Genève.
« Réalité 2 ». Album du nom de ce groupe, édité à Liege en 1950-51 (in-8 en feuillets réunis par un cordonnet sous couverture gravée en couleurs). Archives Delevoy vendues aux enchères par la librairie Simonson, le 24 mars 1990 :
Recueil contenant sur double feuillet teinté glacé un texte manuscrit en fac-similé de L. Bourgaux, licencié en philo et lettres, et sur doubles feuillet de vélin, 4 bois en couleurs et 4 bois en noir de Paul Franck, Antoine Plomteux, Rener et Lena Karji, signés au crayon. Chaque artiste a tiré son bois en couleurs et en noir sur le même double feuillet en 1e et 3e pages.
Notre album connut ainsi une 2e émission où le texte de Bourgaux est simplement recalligraphié en changeant le nom « Réalité 2 » en « Origine », en supprimant dans le texte la petite référence « au XXème siècle », en insérant à la 2e p. les mots « de la recherche » qui sont ajoutés à l'encre dans notre émission, et en donnant surtout une justif. in fine du tirage à la presse à bras à 100 exemplaires (numérotés à l'encre bleue) qui ne se trouve pas dans notre 1ère émission. Si les granites restent les mêmes, quoique les passages en couleurs très grasses soient légèrement différents, surtout le bois de Karji qui contient un passage supplémentaire en violet dans la 2e émission, la page de titre par contre est entièrement modifiée : les 3 gravures en noir (Réalité et le chiffre 2 et une vignette centrale) étant remplacées par 5 nouvelles (le mot Origine, 2 pour les noms des artistes et un bois ornemental en tête scindé en deux). La couverture n'a pas changé : un bois en rouge et noir (2 passages clairement visibles) sur le 1er plat et un bois en noir sur le 2e.
D'après les renseignements aimablement communiques par la Galerie Cyan à Liege, Lena Karji est le surnom que se donna Hélène Bury lors de son entrée dans le groupe pour éviter d'être confondue avec Pol Bury.

- Georges Collignon, Edgar Scauflaire et le groupe "Réalité poétique" formé de Daxhelet, Henrard, Kratz, Larose, Pol Mathieu, Nollet, Thisens, Wathieu ont également exposé durant la saison 1949-1950 (cat. 20e anniversaire).

(14/10-02/11/1950) Liège, Apiaw. **Léger Fernand.**

(04/11-16/11/1950) Liège, Apiaw. **Le groupe "10 Pointes et Brosses".**
* Comhaire Georges, Debattice Jean, Delhaye José, Donnay Jean, Gillard Marceau, Lemaître Albert, Liard Robert, Roland-Gillard Flory, Scauflaire Edgar, Zabeau Joseph.

(02/12-14/12/1950) Liège, Apiaw. **Jeunes peintres canadiens**.
* Bellefleur Léon, Dumouchel Albert, Fillion Jean-Paul, Gauvreau Pierre, Larivière Jean, Morin Lucien, Tremblay Conrad, Tremblay Gérard, Truchon Roland, Vermette Claude.

1950-51. Apiaw : Conférence de Fernand Léger.

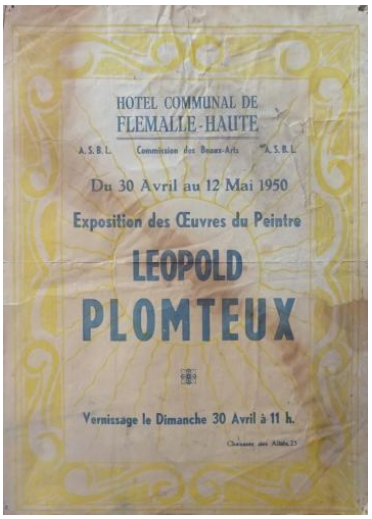
GALERIES de Liège

(de la) Cathédrale

(/ - / /1950) Liège, Galerie de la Cathédrale. **Eekman**

Flémalle, Hôtel Communal

(30/04-12/05/1950) Flémalle, Hôtel communal. **Plomteux Léopold. Œuvres de 1947 à 1950.**
- H. Bricteux in ? :
(...) L. Plomteux possède pas mal de qualités et pourtant ce qu'il nous montre à Flémalle est un ensemble disparate de tableaux. Partant parfois d'un classique assez pur, il s'élance tout à coup vers le surréalisme le plus complet. L'artiste ne recule devant aucun effort pour se dégager de la routine et pour diriger son esprit créateur vers des sphères inconnues pour l'humble amateur ou le profane.
(...) La collection est complétée par quelques plâtres gravés et colorés. Dans ce domaine également, or, retrouve sous la forme abstraite l'envolée de l'artiste vers de nouvelles perspectives. (...) »



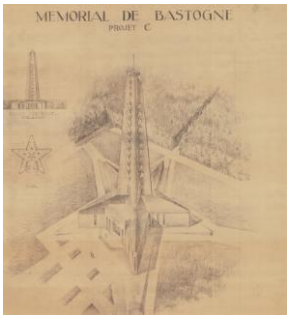
(10/12-24/12/1950) Flémalle, Hôtel Communal. **Plomteux Léopold**

Province du Luxembourg

Bastogne. Le Mardasson



Architecte : Georges Dedoyard
Inauguration : Juillet 1950
Située au nord-est de Bastogne, la colline du Mardasson est l'un des hauts lieux de la résistance acharnée des Alliés face à l'offensive allemande des Ardennes. « Au cours de cette bataille, 76890 Américains furent tués, blessés ou portés manquants… Jamais, en aucun autre lieu sur cette terre, autant de sang américain ne fut versé au cours d'une seul action. » Peu après la Libération, l'Association Belgo-Américaine (ABA) lance un concours d'architecture pour la construction d'un mémorial. Douze architectes, parmi lesquels Georges Dedoyard, Henri Lacoste et Achille Lecomte soumettent leur candidature. Du haut de ses 46 ans et fort d'une expérience d'enseignant à Saint-Luc de près de trente ans, Lecomte réunit quatre propositions, variées mais qui reprennent toutes le symbole de l'étoile à cinq branches. À l'exception du projet B – long édifice horizontal dont l'écriture s'inscrit dans un néoclassicisme modernisé en vogue à l'époque – les autres propositions parient sur le repère paysager et



misent sur la tour, plus ou moins haute, massive ou élancée. Il est également à noter d'une part que les projets prévoient explicitement l'ajout de groupes sculptés et d'autre part qu'ils sont accompagnés d'une réflexion sur les aménagements des abords. Lecomte ne franchira pas la première étape d'un concours organisé en deux tours. En mai 1947, l'architecte Georges Dedoyard est déclaré lauréat et en juillet 1950 le Mardasson est inauguré en présence du général Anthony McAuliffe.



Maquette pour la mosaïque destinée au culte juif du mémorial élevé au Mardasson, Bastogne (Belgique) Vers 1949.
L'architecte Georges Dedoyard sollicite Léger pour participer à la décoration de la crypte du mémorial élevé à Bastogne (Belgique) en mémoire des GIs disparus au cours de la bataille du Saillant, contre l'offensive allemande en 1944. Dans une visée œcuménique, les trois mosaïques que le peintre fait exécuter d'après ses maquettes représentent les trois cultes, juif, protestant et catholique. Chaque mosaïque contient dans un médaillon central le symbole de son culte, le chandelier, la bible et une croix entourés de formes abstraites très colorées. Les personnages féminins, exécutés en noir et blanc de part et d'autre des compositions, portent leur regard vers le ciel. Les mosaïques autour des trois autels destinés au recueillement et à la prière illuminent la crypte de couleurs vives et transforment l'atmosphère confinée des chapelles en un lieu apaisant.
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier / Musée national Fernand Léger, Inv. 97075

(/ - / /1950) Arlon, . **Exposition de l'Académie Luxembourgeoise**.
* e. a. Ghobert Bernard

Province de Namur

NAMUR

Le sculpteur Jacques Moeschal est désigné comme lauréat du **mémorial à François Bovesse** (relief monumental), à la Maison de la Culture de Namur. L'œuvre d'une hauteur de 5 mètres est accrochée à la façade côté Meuse.

[RÉGION FLAMANDE]

Fondation sous l'impulsion de Jan Walravens de la revue "Tijd en Mens", avec Jan Vaerten, Rudolf Meerbergen, Jan Cox, Hugo Claus, Ray Gilles.

Province du Brabant [flamand]

LEUVEN-LOUVAIN

Province de Flandre occidentale

BRUGGE-BRUGES

Knokke, Casino.

(été 1950) Knokke, Casino. **Picasso. Rétrospective.**
* Organisation : P. G. Van Hecke et Elt Mesens.
**. Catalogue entièrement réalisé par Mesens.
- Christian Dotremont. « A Knokke, à La Réserve. Pablo Picasso, exposition de plus de soixante toiles et dessins » in *Les Beaux-Arts* n° 500, 23 juin 1950

(été 1950). Knokke, Casino .P. G. Van Hecke organise des séances de cinéma avec conférence et présentation des acteurs.

OOSTENDE-OSTENDE

Ostende, Galerie de la Bourse

(/ - / /1950). Ostende, Galerie de la Bourse. **Bury Pol**.

Province de Flandre orientale

GENT-GAND

Gand, Museum voor Schone Kunsten / MSK.

(09/09-30/10/1950) Gand, Musée des Beaux-Arts. **Salon quadriennal (48e)**.
* e. a. Bury Pol, Carlier Maurice, Forani Madeleine, Magritte René, Picon José, Saverys Jan.

Gand, Vooruit

(/10- /10/1950) Gand Vooruit. **Cantré Jozef, Van den Berghe Frits**.

Wetteren, Galerij Drieghe

(/ - / /1950) Wetteren, Galerie Drieghe. **Burssens Jan**.

Province d'Anvers

ANTWERPEN ANVERS

Après la Seconde Guerre mondiale, la vie artistique à Anvers était presque paralysée. Cependant, en 1950, les premiers signes émergent qu'Anvers est prêt à jouer à nouveau un rôle progressiste et de premier plan dans le monde de l'art international.
Le premier signe en est la première exposition en plein air de sculpture dans le parc Middelheim en 1950
À la suite des travaux de reconstruction d'après-guerre, une exposition de sculpture internationale est organisée dans le parc Middelheim : c'est un franc succès. La même année, le bourgmestre Lode Craeybeckx y voit l'occasion de créer un musée de sculpture en plein air : c'est alors le seul musée d'art contemporain de Flandre. Une idée que lui aurait soufflée le célèbre sculpteur Ossip Zadkine. Le « Musée de sculpture en plein air Middelheim » devient une réalité. En 1948 et 1949 déjà, des expositions en plein air — couronnées de succès — sont organisées dans le parc Battersea de Londres, puis dans le parc Sonsbeek d'Arnhem.

Anvers, Middelheim

(01/06-06/10/1950) Anvers, Middelheim. **PREMIERE EXPOSITION INTERNATIONALE DE SCULPTURE EN PLEIN AIR, SCULPTURE 1900-1950**.
*- Danemark : Fischer Adam, Heerup Henry, Rasmussen Ulf, Starcke Henrick, Thomas Jorgen, Utzon-Frank Einar.
- Allemagne : Kolbe Georg, Lehmbruck Willem, Marckas G., Scheibe Richard, Sintenis Renée.
- Angleterre : Adams Robert, Butler Reg, Dobson Frank, Henghes H., Moore Henry, Underwood L.
- France : Arp Jean, Beothy Etienne, Bernard Joseph, Bourdelle Emile-Antoine, Despiau Charles, Gargallo Pablo, Landowski Paul, Laurens Henri, Leleu René, Lipchitz Jacques, Maillol Aristide J. B., Martin Raymond, Milleret Bernard, Renoir Auguste, Rodin Auguste, Yencesse Hubert, Zadkine Ossip.
- Italie : Fazzini Pericle, Manzu Giacomo, Marini Marino, Viani Alberto.
- Pays-Bas : Andriessen Mari, Bolhuis G., Carasso Fred, Couzijn Wessel, Havermans Jan Willem, Klaassen Nel, Krop Hildo, Radecker John A., Van Pallandt Charlotte D., Wertheim Johannes Gustaaf, Wazelaar H. M.
-Etats-Unis : Baizerman Saul, Calder Alexander, De Creeft José, Flannagan John B., Lachaise Gaston, Nadelman Elie, Roszak Théodore, Smith David, Zorach William.
- Afrique du Sud : Sanderes-Hendrikz Willem de.
- Suède : Blomberg Stig, Eldh Carl, Grate Eric, Hjort Bror, Johnsson Ivar, Lundquist John, Milles Carl, Mollerbergs Nils,
- Suisse : Haller Herman, Hubacher Hermann, Probst Jacob.
- Belgique : Caille Pierre, Canneel Jean, Cabtré Jozef, Claessens Frans, Cornelissen Remy, Debonnaires Fernand, De Brauwer Cyriel, Deckers Edward, Dervichian-Guebels Monique, De Winne Robert, D'Haese Roel, Dikkens Julien, Dupon Arthur, Elstrom Harry, Eyckermans Lode, Fontaine Gustave, Goossens Simon, Grandmoulin Léandre, Grard Georges, Jespers Oscar, Kreitz Willy, Lambeaux Jef, Lamon Basil, Ledel Dolf, Leplae Charles, Macken Mark, Marien Théo, Meunier Constantin, Minne Georges, Minne

Joris, Mortelmans Alfons, Permeke Constant, Phillipe Marcel, Poels Karel, Puvrez Henri, Rombaux Egide, Rousseau Victor, Sarteel, Schirren Ferdinand, Schuermans Karel, Smits Renaat, Souweine Josine, Van Albada Henri, Van de Putte Karel, Van Gaever Mariette, Verbanck Géo, Verhulst Hans, Vriens Antoon, Wansart Adolphe, Willequet André, Wouters Rik
NOTES
- Aucun abstrait belge.
- En 1948 et 1949, on organisa au Parc Battersea à Londres et au Parc Sonsbeek à Arnhem des expositions de sculpture en plein air.
Ces expositions firent une révélation pour le bourgmestre d'Anvers qui décida de suivre cet exemple. Ainsi s'ouvrit en 1950 au parc Middelheim la première exposition de sculpture en plein air. Ce fut un grand succès.
Après l'exposition le bourgmestre Craeybeckx proposa au Conseil communal de créer un musée permanent et d'acquérir des œuvres. Une commission composée de sculpteurs, de critiques et de gens de musées fut constituée. Les sculpteurs Henry Moore et Ossip Zadkine furent par ailleurs concernés, dès le départ, par le projet.
L'objectif est de présenter un aperçu de la sculpture du 20e siècle.
On décida également d'organiser une biennale afin de donner un aperçu dans un pays déterminé ou dans un groupe de pays.

Anvers. **Walter Leblanc** fréquente assidûment René Guiette pour y suivre ses conseils en matière de peinture.

Anvers, Feestzaal

(/ - / /1950) Anvers, Feestzaal. **Salon Kunst van Heden - Anvers.**
* Paerels Willem

Esthétique

Abstraction

Premières oeuvres abstraites de Jan Burssens, de Francine Holley, de René Mels, de Jean Rets, de Jan Saverys

Cobra

(été 1950) Premier et dernier film Cobra collectif : « *Perséphone* ». Bruxelles, Les Ateliers du Marais.
* Réalisation : Luc Zangrie (= Luc de Heusch)
* Scénario : Alechinsky, Dotremont.
* Texte : Jean Raine.
* Opérateur : Fernand Tack.

René Guiette rencontre à Paris, Nina et Jean Dausset (Galerie du Dragon, rue du Dragon) ainsi que Raoul Ubac avec lequel, il se lie d'amitié. Au cours de sorties avec Jean Dubuffet, il fait la connaissance de Michel Tapié.

Sous le pseudonyme de Blaise Distel, **René Guiette** écrit des articles pour les quotidiens anversois *Le Matin* et *La Métropole*

Robert Guiette (frère de René) *« René Guiette »*, Anvers, De Sikkel / Monographies de l'art belge

Prix

* Le 09/02/50, un groupe de collectionneurs, de critiques et d'amateurs prit l'initiative de constituer la "Jeune Peinture Belge - Fondation René Lust a.s.b.l." qui se proposait, entre autres, de décerner un prix de 25.000 frs à un peintre belge âgé de moins de 40 ans.
* Présidence de l'association: Raymond Delhaye (jusqu'en 1961).
* Robert-L. Delevoy assumera les fonctions de secrétaire du jury jusqu'en 1962.
** Pour perpétuer le souvenir ou honorer la mémoire de René Lust qui avait lié son nom à la défense de la cause de l'art vivant en Belgique.
*** Cette association a pour objet… la création et l'attribution en principe annuelle, a un jeune peintre belge ou étranger résidant de façon permanente depuis au moins un an en Belgique, âgé de moins de 40 ans, d'un prix dont le conseil d'administration fixera l'appellation. La société pourra en outre, d'une façon générale protéger et encourager de la manière qu'elle jugera opportune, toute manifestation ou tout tenant de l'art jeune.

Prix Jeune Peinture Belge 1950 [attribué pour la 1e fois; 106 candidats, 607 œuvres]
* Jury: Président : Raymond Delhaye ; Charles Bernard, Pierre-Emile Crowet, Paul Fierens, Robert Giron, Fernand Graindorge, Emile Langui, Marcel Mabille, Carlos Van den Bosch, Gustave Van Geluwe
* Lauréats ex-aequo : Alechinsky Pierre, Collignon Georges, Duboscq Jean
* Distinctions : Burssens Jan, Bury Pol, Camus Gustave, Delhaye José, Demeure Youri, Lamberechts Frans, Levy-Morelle Jacqueline, Mendelson Marc, Ongenae Josef, Plomteux Léopold, Roover (Vercruysse Roger).
- Exposition: (21/10-01/11/1950) Bruxelles, P.B.A.; (27/01-08/02/1951) (sans les œuvres de Demeure, Mendelson et Ongenae) Liège, Apiaw

Prix Louis Schmidt : Strebelle Jean-Marie.

Prix Hélène Jacquet
* Organisation : Tendances Contemporaines
* Alechinsky Pierre (Prix Hélène Jacquet), Collignon Georges (Mention spéciale du Jury), Bergen Emile, Delhaye José, Dussaussois Marcel, Lussie Jacques, Picon Marie-José, Bogaerts Hans, Carette Fernand, Desaeger Anne-Marie, De Wee René, Sorel René.
* Exposition : La Louvière, La Maison des Loisirs (29/04-04/05/1950).

Edgar Scauflaire obtient un prix de l'Association industrielle de Santa-Margherita de Ligurie

Art belge à l'étranger

FRANCE

Francine Holley fréquente l'Atelier d'Art Abstrait de Dewasne et Pillet.
Pierre Alechinsky voyage au Danemark et en Suède.

(11/01-12/02/1950) Paris / FR. . **Quelques artistes wallons contemporains**.
* Organisation : ministère de l'Instruction publique de Belgique.
* 12 exposants, 176 œuvres (11 exposants individuels aux côtés du groupe de céramistes) Buisseret Louis, Caille Pierre (C), Carte Anto, Demanet Victor (S), Delvaux Paul, Grard George (S), Heintz Richard, Magritte René, Navez Léon, Ochs Jacques, Paulus Pierre, Maîtrise de Nimy.
** Catalogue : Texte de Jules Bosmant.
- *Le Soir*, vendredi 13 janvier 1950.
- « Les Artistes Wallons à Paris », in *La Province de Mons et du Borinage* », samedi 14 janvier 1950.
- « Artistes Wallons à Paris », in *Pourquoi Pas ?,* Quarantième année, n°1625, vendredi 20 janvier 1950.
- Moutard-Uldry R., « Au Musée d'Art Moderne, Quelques Artistes Wallons contemporains, La Céramique », in *Arts (Beaux-Arts Littérature Spectacles),* vendredi 20 janvier 1950.
- Marester Guy, « Peintres Wallons au Musée d'Art Moderne, Diversité », in *Combat de la Résistance à la Révolution*, lundi 23 janvier 1950.
- Sosset Léon-Louis, « La vie artistique, Réflexion sur l'Art Wallon Contemporain,
- Six artistes français d'aujourd'hui, Iconologie et littérature œnologiques, La Maison », in *La Nouvelle Gazette*, édition de Bruxelles, jeudi 26 janvier 1950.
- Champerret, « Billets de Paris, une exposition », in *Le Peuple*, Organe du Parti Socialiste Belge, vendredi 27 janvier 1950.
- Léon-Louis Sosset, « Les Céramistes de la Maîtrise de Nimy », in *Les Lettres Françaises*, hebdomadaire Edition de Belgique, 27 janvier 1950.
- « L'Exposition des Artistes Wallons à Paris, l'éloge de la Wallonie pour la France », in *La Province de Mons et du Borinage*, vendredi 10 février 1950.
- Fierens Paul, « Le Réveil des Arts en Wallonie », in *La Province de Mons et du Borinage*, mardi 4 avril 1950, publication du texte publié par Paul Fierens, dans la revue *L'Age Nouveau*, Paris.

(/ - / /1950) Paris / FR, Palais de New York. **Salon de Mai (06e).**
* e. a. Bertrand Gaston, Bury Pol, Collignon Georges,

(/ - / /1950) Paris / FR, . **Salon des Indépendants**.
* e. a. Holley-Trasenster Francine

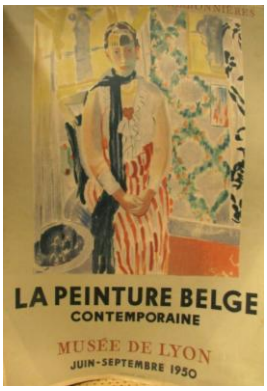
(10/06-15/07/1950) Paris / FR, Palais des Beaux-Arts. **Salon des Réalités Nouvelles**.
* Delahaut Jo, Servranckx Victor.

(06/10-30/10/1950) Paris / FR, Galerie Maeght. **Les Mains Éblouies** (04e et dernière exposition de cette série).
* Pour Cobra : Alechinsky Pierre, Collignon Georges [avec Corneille et Doucet]

(/05- /06/1950) Paris / FR, Galerie de Beaune. **Carrey Georges.**

(/ - / /1950) Paris / FR, Galerie Les Deux Isles. **Anthoons Willy.**

(22/06-21/10/1950) Lyon, Musée des Beaux-Arts. **La peinture belge contemporaine**.
* e. a. : Alechinsky Pierre, Bertrand Gaston, Bonnet Anne, Bury Pol, Collignon Georges, Cox Jan, Delahaut Jo, de Kat Anne-Marie, De Smet Gustave, de Witte Adrien, Guiette René, Magritte René, Mahy Emile, Mels René, Mendelson Marc, Milo Jean, Paerels Willem, Scauflaire Edgar, Servranckx Victor, Slabbinck Rik, Van Lint Louis, Van Roy Leo.
* Catalogue : textes de Louis Piérard, "Les maîtres du XIXe siècle", Paul Fierens, "L'expressionnisme flamand", Christian Dotremont, "Le Surréalisme", Robert Delevoy, "De l'irréalisme à l'abstraction" :
* "(...) Ainsi se forma l'École de Bruxelles où vinrent converger toutes les



nuances de l'irréalisme fondamental qui la promouvait. Rapidement les tendances des individualités les plus marquantes se précisaient. (...) À présent, G. Bertrand (1910) épure son univers, strié naguère de langues de feu et peuplé d'inquiétants fantômes ; l'angoisse du vide est absorbée par une spéculation sur l'espace (...). L. Van Lint (1909) qui, un moment, avait réalisé la soudure entre le réel et l'imaginaire, transfère sa débordante imagination plastique du registre irréaliste aux jeux non-figuratifs des plans et des signes symboliques; M. Mendelson (1915) assimile, avec un sens décoratif inné, les grands courants de la peinture française et italienne ; J. Cox (1919) conserve étroitement le contact sensible avec l'homme et tente de concilier son néo-humanisme et son idéalisme révolutionnaire (...); J. Delahaut (1911) inscrit ses combinaisons abstraites avec le froide rigueur de son intelligence; R. Slabbinck (1914) cherche un compromis entre l'expressionnisme permékien et un réalisme rassurant. Mais déjà, une nouvelle génération monte en ligne, avec son bagage, sa vision, ses interrogations. Ces moins de 30 ans - ils se nomment P. Alechinsky (1927), Pol Bury (1922), L. Van Roy (1921), G. Collignon (1923), H. Claus (1929) sont autant poètes que peintres. Leurs voix se confondent et s'accordent au champ d'expérience ouvert par leurs aînés ; autant entendent-ils résister à l'offensive d'un nouveau-réalisme-obligatoire, autant ils semblent décidés à éviter les chausse-trapes d'un académisme moderne. (extrait du texte de Robert Delevoy)

(/ - / /1950) Lyon / FR, . **Art wallon**.
*e. a. Ochs Jacques
** Ensuite (/ - /) Venise, (/ - /) Buenos-Aires

(/ - / /1950) Rouen / FR, . **Gravures originales contemporaines**
* e. a. Donnay Jean, Mels René.

(/ - / /1950) Toulon / FR, Atelier S. Varaud. **La forme et la couleur en 1950**.
* e. a. Delahaut Jo.

ALLEMAGNE

(17/09-03/10/1950) Köln / DE, Belgische Haus. **Jonge Belgische Malerei - Jeune peinture belge.**
* Bertrand Gaston, Mendelson Marc, Milo Jean, Peire Luc, Slabbinck Rik, Van Lint Louis, Zabeau Joseph.
** Ensuite à l'Amerika Haus de Stuttgart.

SUISSE

(/ - / /1950) Lausanne / CH, Gulde du Livre**. Franck Paul**. **Gravures**.

DANEMARK

(/ - / /1950) Copenhague, Palais de Charlottenburg. **Spirales.**
* Participants belges : Alechinsky Pierre, Bury Pol.

NORVEGE

(/ - / /1950) Oslo, Musée des Arts populaires. **Arts appliqués belges.**
e.a. M-L Baugniet.

ITALIE

1950) Rome. Vatican. **Exposition internationale d'Art sacré.**
Cette exposition, officiellement intitulée *Esposizione Internazionale di Arte Sacra*, visait à présenter la vitalité de la création religieuse contemporaine tout en renouant avec les traditions artistiques après les destructions de la Seconde Guerre mondiale, elle a été l'un des événements culturels majeurs organisés à Rome dans le cadre de l'**Année Sainte** (Jubilé) décrétée par le Pape Pie XII.
Jean Donnay est invité à l'"Exposition internationale du Vatican", dans le cadre des fêtes du bimillénaire de Rome; il y expose le "Chemin de Croix"(ill. au cat.)

(08/06-15/10/1950) Venise. Giardini. **Biennale (25e)**
* Commissaire extraordinaire de la Biennale Giovanni Ponti
** Secrétaire général : Rodolfo Pallucchini





Pavillon belge.
* Commissaire : Emile Langui.
** Brusselmans Jean, De Bruycker Jules, Delvaux Paul, De Smet Gustave, Ensor James, Masereel Frans, Permeke Constant, Tytgat Edgard, Van den Berghe Frits, Wouters Rik.
*** Prix : Henri Matisse et Ossip Zadkine.

ETATS-UNIS

(13/05-26/05/1950) New York, Galerie Van Diemen-Lilienthal. **Modern belgian Art in private american Collections**.
* e. a. De Smet Gustave, Paerels Willem

CONGO BELGE

(18/08-03/09/1950) Elisabethville (->Lubumbashi) / Congo belge (-> RDC), Salle de la Victoire.
Peinture belge contemporaine.
* e. a. Alechinsky Pierre, Barbaix René, Bertrand Gaston, Bonnet Anne, Collignon Georges, Cox Jan, Crommelynck Robert, De Kat Anne-Pierre, De Smet Gustave, Godderis Jack, Meerbergen Rudolf, Mels René, Mendelson Marc, Milo Jean, Notebaert Marcel, Peire Luc, Servranckx Victor, Slabbinck Rik, Vaerten Jan, Van den Berghe Frits, Van Roy Leo, Vinck Jozef.
Note : 17 participants avaient participé peu ou prou à La jeune Peinture Belge.