Loïc Noël

Céleste Pedoux
(1901 – 1960)

Artiste naïf de Hollogne-aux-Pierres

Volume I

CHGH
Commission Historique de Grâce-Hollogne

© Loïc Noël – Commission historique de Grâce-Hollogne.
Imprimé à Liège (Belgique), au Service d'Impression du complexe provincial des Hauts Sarts, 2014 - 1ère édition. D/2014/11.494/1 (cahier numéro 16).

Conception graphique et réalisation : Loïc Noël.

Crédit photographique : Céline Cajot, Rebecca Molendijk-Bertrand et Loïc Noël.

Tous droits réservés pour tous pays.
Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'auteur (ou de la Commission historique de Grâce-Hollogne), de reproduire – notamment par la photocopie – partiellement ou totalement l'ouvrage présent, de le stocker dans un banque de données ou de le communiquer au public, sous quelque forme et quelque manière que ce soit. Afin d'obtenir cet accord, veuillez écrire à noelloic@mail.com ou à la Commission historique de Grâce-Hollogne (les contributions pédagogiques seront – sauf exception – automatiquement acceptées : photocopies et reproductions couleurs dans le cadre scolaire, conférences et rencontres).

À la mémoire de mon ami Sinibaldo Basile.

Les peintres naïfs « sont les artistes de la grande espérance, les jardiniers miraculeux qui, pour le spectateur, font pousser des fleurs sur le béton[1] ».
André Malraux

[1] DROT, Jean-Marie (réal.), *Journal de Voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*, Doriane Films, DVD PAL, 180 minutes, 2009.

REMERCIEMENTS

En préambule à cet ouvrage, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et leur contribution lors de l'élaboration de cette étude.

Tout d'abord, je tiens à remercier monsieur Jean-Patrick Duchesne, professeur ordinaire à l'Université de Liège, ainsi que mesdames Julie Bawin, docteur en Histoire de l'art à l'Université de Liège, et Edith Micha, assistante aux Collections artistiques de l'ULg, pour leurs remarques durant la première phase de recherche. Pour l'aide précieuse apportée dans la réalisation de ce travail – qu'elle soit directe ou non –, je remercie messieurs Denis Laoureux, professeur chargé de cours définitif à l'ULB et Robert Grabinszky, professeur et écrivain. Je remercie aussi Rita Vander Zwalmen, personne de contact au Fichier des ordres nationaux de Belgique, et Véronique Cardon, attachée aux Archives de l'Art contemporain en Belgique.

Je souhaite également remercier la famille Fifi-Pedoux, qui a gentiment accepté de me confier les œuvres et les archives familiales. Principalement, j'exprime mes plus vifs remerciements à Gisèle Fifi-Pedoux, fille de l'artiste, pour avoir livré avec une tendresse touchante ses souvenirs d'antan, et Rebecca Molendijk-Bertrand, arrière-petite-fille de Céleste Pedoux, pour sa généreuse contribution, ses courriels et pour la mise en place des différents rendez-vous sans qui ce projet n'aurait pu aboutir : cette collaboration a été primordiale.

Mes remerciements s'adressent aussi aux membres de la Commission historique de Grâce-Hollogne pour leur soutien sans faille, leurs conseils, leurs relectures et leur confiance en ce projet. Principalement, je remercie la Présidente Doris Davin, le secrétaire Jean-Marie Leruitte ainsi que le commissaire Philippe Gémis.

Pour leurs aides et soutiens à ce projet, je remercie chaleureusement le Collège provincial de Liège et ses collaborateurs du Service d'Impression du complexe provincial des Hauts Sarts, le Collège communal de Grâce-Hollogne et le Cercle de Pétanque de Grâce-Hollogne. Je remercie aussi Philippe Packu – Président de l'ASBL *Dessine-moi une idée* – pour son amitié, notre précieuse collaboration et pour les projets à venir.

J'adresse une pensée particulière à mes élèves de l'IPESS de Micheroux pour le bonheur partagé et tout ce qu'ils m'apprennent – eux aussi – jour après jour.

Enfin, je remercie ma compagne pour ses contributions, son soutien et son regard essentiel. Nul doute qu'elle est, pour moi, un moteur incroyable. Mes remerciements s'adressent, pour finir, à mes proches, parents et grands-parents, pour leurs encouragements, ainsi qu'à mon arrière-grand-mère qui porte assurément un regard bienveillant sur mon parcours. A toutes ces personnes et à celles que je n'ai pas citées, j'exprime ma plus sincère gratitude.

AVANT-PROPOS

Cette monographie est consacrée à Céleste Pedoux, artiste autodidacte qualifié de naïf, né à Hollogne-aux-Pierres en 1901 et décédé à Embourg en 1960. La personnalité et l'œuvre du personnage ont immédiatement attiré mon attention, tant en raison de l'aspect artistique que de l'aspect psychologique qu'elles déploient. La place particulière qu'occupe l'artiste au sein de la sphère naïve – son ipséité artistique – fait de cet artiste aux multiples aptitudes un cas singulier nous permettant d'approcher et de mieux comprendre l'art naïf en général. Le moment était – je pense – opportun, puisque la collation des témoignages familiaux devient, avec le temps, chose difficile ; Gisèle Fifi-Pedoux, la fille unique de Céleste Pedoux, étant une des dernières personnes à pouvoir nous parler de son père avec un regard direct.

L'idée de mener à bien cette étude est née lors d'une réunion mensuelle de la Commission historique de Grâce-Hollogne, dont je suis membre depuis 2009 et où j'exerce la fonction de Conservateur du musée depuis 2012. Le patrimoine artistique et culturel est au centre de nos préoccupations ; ainsi, cette étude constitue une première étape quant à la restitution mémorielle de l'artiste Pedoux. Pour ce faire, la Commission organise conjointement une exposition thématique des œuvres de l'artiste. Celle-ci sera sans doute accueillie par d'autres hauts lieux culturels liégeois, comme me l'indiquent les retours chaleureux que j'ai déjà pu recueillir. De plus, cette publication permet de rendre pérennes et accessibles les informations recueillies. Dans une optique similaire, le catalogue complet des œuvres de Pedoux est disponible en fin d'ouvrage ; un cd-rom contient celui-ci au format PDF. La mise en valeur du digne représentant de la commune ne s'arrête pas là, puisque l'idée d'attribuer son nom à une nouvelle rue de Grâce-Hollogne suscite le vif intérêt d'acteurs culturels.

Historien de l'art et archéologue, je suis heureux que ma première publication unisse deux aspects trop souvent placés en opposition : d'une part, le caractère scientifique immanent des investigations et analyses de la vie et de l'œuvre d'un artiste et, d'autre part, la configuration sentimentale, inhérente à un sujet qui traite à la fois de ses racines, de sa commune et d'une personne estimable et méconnue. Aussi me suis-je laissé attendrir – par-ci par-là – par le personnage ? Certainement. Mais n'est-ce pas aussi une manière d'apprécier et d'étudier l'art ? L'ubiquité de ce dernier répondrait aisément à cette critique : l'art s'appréhende par multitude d'aspects omniprésents. Il est à la fois intellectuel et sentimental, simple et complexe, beau et laid. Tenter de dissocier ces facettes ou en préférer une aux dépends des autres conduirait – selon moi – à une inanité prévisible. L'art ne s'explique pas, il se vit d'autant de façons différentes qu'il y a de personnes, de lieux et de moments. Bien qu'il semble

insaisissable et que son essence soit incoercible, tenter de s'en approcher par les mots n'est pas dénué de sens. Telle est la mission de cet ouvrage : une tentative.

Le propos de cette étude porte d'une part, sur les aspects biographiques de Céleste Pedoux – y compris la relation qu'il entretenait avec le domaine des arts – et d'autre part, sur son œuvre. Une place toute particulière est accordée aux expositions et à la critique. Ainsi, différentes questions sont posées d'emblée : Céleste Pedoux est-il un artiste naïf ? Autrement dit, l'œuvre de Pedoux est-elle totalement naïve ? Plus généralement, la formation et le statut social sont-ils des critères pertinents de la naïveté ?

Les difficultés rencontrées dans l'élaboration de cette étude résident essentiellement dans la reconstitution et la vérification des sources disponibles. De plus, l'art naïf a toujours suscité multiples discussions et controverses : terminologie, critériologie et appartenance au mouvement restent souvent des questions aux réponses indécises. Enfin, une majeure partie des peintures et dessins étaient demeurés inédits jusqu'à ce jour ; une analyse approfondie de la vision d'ensemble et des particularités devait être réalisée.

INTRODUCTION

1. Etat de l'art

a. L'art naïf

Les principaux ouvrages généraux – que j'estime de qualité – consacrés à l'art naïf appartiennent aux deux siècles derniers. Ainsi, de grands noms dans le domaine de l'Histoire de l'art, collectionneurs, critiques et théoriciens se sont attelés à faire surgir de la masse théorique les caractéristiques « supposées » de la naïveté.

✎ Anatole Jakovsky (Kichineff, 1907 – Paris, 1983), collectionneur, critique d'art et écrivain est un fervent défenseur de cet art : il publie déjà en 1949 aux Editions J. Damase à Paris, *La peinture naïve*[1]. Dans cet ouvrage, il analyse pour la première la fois le terme « naïf ». Retenons aussi le *Lexique des peintres naïfs du monde entier*[2], paru en 1967 et *Les peintres de la semaine des sept dimanches*[3] publié à Milan en 1986 aux Editions Giorgio Borletti. Le zélateur est également l'auteur de la préface du catalogue de l'exposition *La peinture naïve, du douanier Rousseau à nos jours*[4], de 1958, souvent citée dans les ouvrages ultérieurs.

✎ indique qu'une notice biographique est présente en fin de publication.

L'historien de l'art et écrivain yougoslave ✎ Oto Bihalji-Merin (Zemun, 1904 – Belgrade, 1993) a publié *Das naive Bild der Welt*[5] en 1959, ensuite revu en 1975 et en 1981 sous le titre de *Die Malerei der Naiven*. En 1986, la version finale s'intitule *Die Naiven der Welt*. Cet ouvrage offre pour la première fois une étude complète de l'art naïf : l'auteur nous dresse une analyse brillante, à la fois historique et géographique, de la naïveté. Divisé en 3 parties, *Les maîtres de l'art naïf*[6] – dans sa traduction française – traite d'abord des arts précurseurs remontant jusqu'à la Préhistoire. Ensuite, la deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à ✎ Henri Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) et à l'impact de celui-ci sur les autres représentants naïfs. L'ouvrage se termine par une analyse des sujets et thèmes traités par cet art et de la relation de ce dernier avec l'art moderne du XX^{e} siècle.

[1] JAKOVSKY, Anatole, *La peinture Naïve*, Editions J.Damase, Paris, 1949.
[2] JAKOVSKY, Anatole, *Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Schroll, Munich, 1967.
[3] JAKOVSKY, Anatole, *Les peintres de la semaine des sept dimanches*, Editions Giorgio Borletti, Milan, 1986.
[4] JAKOVSKY, Anatole, *Ces peintres de la semaine des sept dimanches*, Préface du catalogue de l'exposition *La peinture naïve du douanier Rousseau a nos jours*, Knokke, 1958.
[5] BIHALJI-MERIN, Oto, *Die naive Malerei. Das naive Bild der Welt*, DuMont Verlag, Cologne, 1959 ; BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Malerei der Naiven*, DuMont Schauberg, Cologne, 1975 ; BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Malerei der Naiven*, DuMont Schauberg, Cologne, 1981 ; BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Naiven der Welt*, Rheingauer Verlagsgesellschaft, Eltville, 1986.
[6] BIHALJI-MERIN, Oto, *Les maîtres de l'art naïf*, La Connaissance S. A., Bruxelles, 1972.

✎ Albert Dasnoy (Lierre, 1901 – La Hulpe, 1992), peintre et écrivain belge, s'est aventuré dans la tâche délicate d'une *Exégèse de la peinture naïve*[1]. Il publie ainsi une synthèse revenant d'une part sur les antécédents de l'art naïf, et d'autre part, sur les caractéristiques sous-jacentes de ces artistes. Le principal intérêt de cet ouvrage réside dans l'analyse synthétique de l'aspect géographique et contextuel de l'émergence de la naïveté dans le monde, ainsi que dans les illustrations proposées, dont quelques-unes semblent être restées inédites.

✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) est assurément la personnalité belge qui a le plus contribué à l'avancement de nos connaissances dans le domaine de l'art naïf. Le docteur en philologie romane et historien de l'art est l'auteur de monographies d'artistes naïfs belges ; à titre d'exemple, il publie *Nicolas Cloes, peintre naïf*[2] en 1976. Il est également à l'origine de nombreux essais : « La peinture naïve »[3] dans l'*Encyclopédie Clartés*, *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles*[4], *La peinture naïve à la recherche d'un nom*[5], etc.

D'autres publications existent et peuvent compléter cette première approche ou apporter un regard complémentaire sur le sujet : citons, par exemple, les noms de Jacques Guenne avec *La naïveté est-elle un art ?*[6] et de René Huyghe avec *La peinture d'instinct*[7], tout comme celui de Eckhart von Sydow avec *Primitive kunst und Psychoanalyse*[8] ; ces derniers travaux permettant également d'approfondir la question du statut de l'art naïf.

✎ Henri Rousseau[9] (Laval, 1844 – Paris, 1910), et les premiers naïfs sont très rapidement apparus comme sujets principaux de nombreuses publications. Parmi les historiens de l'art, critiques et essayistes, l'Allemand ✎ Wilhelm Uhde (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947) occupe une place singulière : il se trouve être une figure importante des défenseurs du douanier et des « Maîtres primitifs », comme il aimait les nommer. Il publie *Henri Rousseau, le douanier* à Paris en 1911[10], *Henri Rousseau*, en 1914 et la traduction française de ces ouvrages en 1961. Il est également l'auteur de *Fünf primitive Meister*[11], paru à Zürich en 1947 et traduit en

[1] DASNOY, Albert, *Exégèse de la peinture naïve*, Editions Laconti, Bruxelles, 1970.
[2] SCHMITS, Georges, *Nicolas Cloes, peintre naïf*, Editions Temps mêlés, Verviers, 1976.
[3] SCHMITS, Georges, *«* La peinture naïve *»*, dans *Encyclopédie Clartés*, 1982.
[4] SCHMITS, Georges, *L'art naïf,* 1981.
[5] SCHMITS, Georges, *La peinture naïve à la recherche d'un nom*, 1977.
[6] GUENNE, Jacques, « La Naïveté est-elle un art *? »*, dans *Art Vivant*, 7, Paris, 1931.
[7] HUYGHE, René, *La peinture d'instinct, dans Histoire de l'Art Contemporain : La Peinture*, Paris, 1935.
[8] VON SYDOW, Eckart, *Primitive Kunst und Psychoanalyse : eine Studie uber die sexuelle Grundlage der bildenden Kunste der Naturvolker*, Leipzig, 1927.
[9] Parmi les nombreuses autres publications, citons par exemple : BASLER, Adolphe, *Henri Rousseau. Sa vie et son œuvre*, Libraire de France, Paris, 1927 ; BIHALJI-MERIN, Oto & Lise, *Henri Rousseau, Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Dresde, 1971 ; ELUARD, Paul & JAKOVSKY, Anatole, catalogue de l'exposition *Henri Rousseau*, Musée d'Art Moderne, Paris, 1944 ; VALLIER, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, 1961.
[10] UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau, le douanier*, Editions Figuière, Paris, 1911 ; UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Flechtheim Verlag, Düsseldorf, 1914 ; UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Paris, 1961.
[11] UHDE, Wilhelm, *Fünf primitive Meister*, Atlantis Verlag, Zurich, 1947.

français à Paris en 1949 sous le titre de *Cinq Maîtres primitif - Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*[1].

D'autres auteurs se sont davantage centrés sur certaines zones géographiques auxquelles appartiennent les productions naïves : l'Amérique[2], l'ancienne Yougoslavie[3], la Belgique[4], etc.

b. Céleste Pedoux

Aucune étude complète consacrée à Céleste Pedoux n'a été publiée. Toutefois, certains ouvrages ont focalisé quelques pages sur l'artiste. ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934), dans *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles*[5], a dédié trois pages à la vie, l'esthétique et l'œuvre de l'artiste belge ; Léon Koenig, dans son *Histoire de la peinture naïve*[6], cite Pedoux à une reprise et immortalise son nom à travers quelques lignes biographiques.

Le catalogue de l'exposition *Art naïf en Hainaut*[7] qui s'est déroulée à l'Hôtel de Ville de Mons du 17 avril au 10 mai 1970 dresse une courte biographie de l'artiste, ainsi qu'une liste des évènements auxquels il a participé. Le catalogue de l'exposition *Peinture Naïve en Wallonie et à Bruxelles*[8] qui a eu lieu au Foyer Les Chiroux à Liège, du 23 avril au 3 mai 1981, complète les précédents renseignements. Citons également le catalogue de l'exposition *L'Atelier Paul Franck*[9] réalisée au Musée de l'Art wallon à Liège du 10 janvier au 15 février 1984, et celui de *Nainvi''70*[10], publié par Jakov Blazeviç en 1970.

✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) avait entrepris en son temps une étude d'envergure[11], à la fois de l'œuvre et de la vie du naïf belge. Toutefois, celle-ci n'a pas été achevée, mais constitue une base solide pour ce travail. De plus, le tapuscrit[12] inédit, que j'ai pu obtenir grâce à la famille Fifi-Pedoux, constitue un document de travail orphelin de plusieurs pages, égarées ou illisibles. Parfois, certaines phrases sont absconses et quelques passages entiers restent incompréhensibles, malgré une approche minutieuse et une lecture méticuleuse du document.

---

[1] UHDE, Wilhelm, *Cinq maîtres primitifs - Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*, Editions Palmes, Paris, 1949.
[2] Parmi ces auteurs, citons Holger Cahill, Alice Ford, Jean Lipman, Sydney Janis, et Alice Wichester.
[3] Parmi ces auteurs, citons Mica Basicevic, Bozidar Bek, Oto Bihalji-Merin et Boris Kelemen.
[4] Parmi ces auteurs, citons Léon Koenig et Georges Schmits.
[5] SCHMITS, Georges, *L'art naïf,* 1981.
[6] KOENIG, Léon, *Histoire de la peinture naïve*, Editions de la Commission de l'APIAW, Liège, 1951, p. 132.
[7] Catalogue de l'exposition *Art naïf en Hainaut*, Hôtel de ville, Mons, Fédération du tourisme, 1970, p. 53.
[8] SCHMITS, Georges, catalogue de l'exposition *Peinture naïve en Wallonie et à Bruxelles*, Foyer « Les Chiroux », Liège, 1981.
[9] Catalogue de l'exposition *L'atelier Paul Franck*, Musée de l'Art wallon, Liège, 1984, p. 42-43.
[10] BLAZEVIÇ, Jakov, Catalogue de l'exposition N*aivni''70*, Galerija primitivne umjetosti, Zagreb, 1970.
[11] SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, tapuscrit inédit, conservé chez la famille Fifi-Pedoux, Embourg.
[12] *Ibid*.

Un reportage vidéo[1] tourné en 1982 par RTC Canal Plus a consacré 32 minutes au grâcieux-hollognois. Le voisinage et entourage de Pedoux – ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) et ✎ Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) – ont été interrogés : ils nous dressent le portrait de l'homme et apportent leur point de vue à propos de la vision artistique de l'artiste du XX^{e} siècle.

2. Méthodologie

Les premiers documents mentionnés précédemment ayant été réunis, plusieurs problèmes sont rapidement apparus. Tout d'abord, l'écrit de ✎ Schmits (Welkenraedt, 1934) ne mentionnait que très peu les sources utilisées. La raison réside – je pense – dans le fait qu'il s'agit d'un document de travail inachevé. La confrontation entre les sources disponibles et les témoignages de la famille était donc primordiale. Pour pallier à ces lacunes heuristiques, j'ai d'abord étudié la correspondance de l'artiste[2]. Malheureusement, celle-ci n'a pas été entièrement conservée. Ensuite, j'ai collationné l'ensemble des coupures de presse relatives à aux différentes expositions de Pedoux, ce dernier ayant déjà rassemblé un nombre significatif d'articles. Une étude d'autres documents familiaux a également été réalisée. Les cahiers d'écoliers, diplômes, brevets et photographies ainsi qu'un reportage télévisuel étaient exploitables. De plus – quand cela était possible – j'ai consulté des archives publiques comme celles des établissements scolaires fréquentées. Ensuite, j'ai recueilli les témoignages de Gisèle Fifi-Pedoux[3] et de Rebecca Molendijk-Bertrand, respectivement, fille et arrière-petite-fille de l'artiste.

La seconde étape de mon heuristique a consisté à rassembler les œuvres de Pedoux : si une majeure partie de celles-ci étaient restées dans son atelier à Embourg, d'autres se trouvaient chez des membres de la famille ou chez des connaissances[4]. Quelques toiles ont sans doute été vendues et sont – pour l'instant – introuvables. Après cela, un catalogue a été conçu, ce qui m'a permis d'entreprendre une analyse de son œuvre sur le plan technique et iconographique.

Ce catalogue a permis d'étudier l'ensemble de ses réalisations, de manière chronologique, thématique et transversale, afin de rendre visible les techniques utilisées, l'évolution et l'approche artistique de Pedoux. Quand cela était possible, j'ai fourni une identification – hypothétique ou assurée – des motifs représentés.

[1] *A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux*, RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982.
[2] La correspondance de Céleste Pedoux est conservée à Embourg, chez Gisèle Fifi-Pedoux, et aux Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB).
[3] Témoignages recueillis à Embourg, le 8 juillet 2012, les 14 et 15 août 2012, le 17 septembre 2012, les 25, 28 et 29 octobre 2012, le 19 mars 2013 et les 15, 19 et 28 mai 2013.
[4] Certaines réalisations n'ont été étudiées que d'après les sources écrites car l'accès était impossible.

Chapitre I : L'art naïf

1. A la recherche d'une identité

Toute tentative de cerner, en quelques mots, ce qu'est l'art naïf se retrouve immédiatement confrontée à la tâche difficile d'en fournir une définition. ✎ Albert Dasnoy (Lierre, 1901 – La Hulpe, 1992) et ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) l'avaient bien compris : le premier, à la fois peintre et essayiste, critique d'art et journaliste belge, commençait déjà son *Exégèse de la peinture naïve* en plaçant le lecteur face au problème de la nomenclature[1] ; le second, docteur en philologie romane, historien de l'art et célèbre critique d'art belge, n'a cessé d'enserrer l'essence de ce que nous appelons communément les artistes naïfs[2].



Fig. 1 : Henri ROUSSEAU, *Moi-même*, portrait – paysage, Galerie nationale, Prague., 1890.

La tâche est délicate. Tout d'abord parce que le « mouvement » naïf ne possède pas de doctrine propre. Nous ne pouvons qualifier ce phénomène artistique comme nous pourrions le faire pour d'autres écoles ou styles davantage identifiables et perceptibles. En effet, si le terme « naïf » a été utilisé assurément pour la première fois au XIX^{e} siècle afin de qualifier les œuvres du ✎ Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) (fig. 1), c'est avant tout pour désigner une manière de peindre qui s'écarte du droit chemin que sont les normes convenues par les beaux-arts. Si l'impressionnisme avait déjà rompu avec l'académisme, l'art naïf se place réellement en marge de toute création artistique.

Le naïf est avant tout un autodidacte : il n'a pas appris à peindre dans une école d'art. Il reste relativement imperméable à tout enseignement et ne subit pas à outrance le dictat des influences culturelles et artistiques[3] qui l'entourent. Trop longtemps assimilés, « amateur » et « naïf » ne doivent pourtant pas être considérés comme synonymes en matière d'art. Il ne s'agit

[1] DASNOY, Albert, *Exégèse*, p. 3-7 ; voir aussi : THILMANY, Robert, *Critériologie de l'art naïf*, Max Fourni, Paris, 1984.

[2] SCHMITS, Georges, « La peinture naïve à la recherche d'un nom », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, XV, 2, Centre de Philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 1977, p. 217-250.

[3] Ce n'est pas pour autant que le naïf n'approche pas certaines œuvres : Louis Vivin copiait des cartes postales, Henri Rousseau utilisait un pantographe afin de reproduire des tableaux de Courbet. Mais lorsque que le naïf copie ou s'inspire d'une œuvre, c'est une nouvelle création qui nait. Voir : SCHMITS, Georges, « La peinture Naïve », dans *Encyclopédie de l'expression*, vol. 21, n° 3 et 4, 1981, p. 2.

pas d'une démarche identique. Cette distinction est éristique et pourtant essentielle : si l'amateur qui n'a pas reçu de formation préalable cherche à parfaire ses lacunes et s'éloigner de son impéritie, le naïf n'aura pas forcément une attitude semblable. N'allons pas croire non plus que le peintre naïf soit simplement doté d'une capacité naturelle à la peinture. Il n'y a pas que dans les écoles proprement dites que la confrontation avec la peinture – ou même l'art en général – puisse s'effectuer. Il est aisé d'imaginer que la graine artistique fut plantée à son insu, au croisement d'une ruelle placardée d'affiches, dans les journaux et magazines, ou même simplement dans les musées, temples par excellence où le spectateur se permet parfois de penser intimement « pourquoi pas moi ? ». Ainsi, l'homme admiratif a pu imaginer placer son nom à côté de ceux de grands personnages comme David, Renoir, Pollock ou encore Magritte.

L'art naïf n'est pas un art de vieillesse. ✎. Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) avait déjà insisté à plusieurs reprises sur ce point[1] : bien que bon nombre de peintres naïfs commencent à l'âge de la retraite, c'est avant tout pour des questions de temps libre et non pas le fait d'avoir un âge avancé propice à l'émergence de l'envie ou du talent. Bien qu'il ne soit pas non plus facile de considérer le métier comme étiquette obligatoire à tout qui peut ou non être rattaché à cet art, le naïf – du moins jusqu'au XX^{e} siècle – possède souvent un travail lié à la sphère artisanale, ouvrière ou paysanne[2]. Son appartenance à la couche populaire l'a placé en marge de la société bien-pensante qu'est la bourgeoisie à différents niveaux. Appartenant à ce milieu modeste, le peintre naïf a donc éprouvé davantage de difficultés à approcher l'art de manière technique. S'il est chose courante pour la bourgeoisie, les cours de peinture, de dessin ou même de musique sont de fait moins fréquentés par ces personnes à la vie différente et aux revenus moins importants.

Vierge de technique, mais affecté visuellement par le monde, le mouvement naïf émerge – je pense – à la bonne époque. Tout qui a quelque peu touché à la peinture connaît les difficultés liées à la réalisation d'une œuvre. Le choix des matériaux, la préparation des mélanges et du support, les vernis, la façon de poser la peinture sur la surface, sans même parler des incompatibilités de substances avec certains supports, font du troisième art un véritable challenge artistique. Ces peintres, non formés, ne maîtrisant que plus ou moins ces subtilités, il leur a bien fallu palier à ces embûches. Heureusement pour eux, ce n'est pas un hasard si – comme l'a souligné ✎. Schmits (Welkenraedt, 1934) dans un article issu de l'*Encyclopédie de l'expression*[3] – les ventes généralisées de peintures préparées ont coïncidé avec l'émergence des peintres naïfs. De plus, les grands magasins et commerces spécialisés offraient également des supports préparés et autres éléments indispensables de la panoplie de peintre. Ainsi, l'accès

[1] SCHMITS, Georges, *La peinture naïve à la recherche d'un nom*, p. 217.
[2] SCHMITS, Georges, *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles*, Editions Labor, Bruxelles, 1981, p. 14-17.
[3] SCHMITS, Georges, « La peinture naïve », dans *Encyclopédie de l'expression*, p. 1.

à l'art s'était démocratisé, d'une part grâce à ces commerces permettant de palier aux soucis techniques et financiers, et d'autre part par la prolifération d'images et d'affiches dans la vie de tous les jours, sans oublier l'accès aux musées déjà mentionné précédemment.

L'étiquette de « naïf » regorge de nuances : rares sont les naïfs rentrant de plain-pied dans les schémas imaginés par les théoriciens. Au final, est-il possible d'ébaucher une définition de ce qu'est l'art naïf ? La peinture dite naïve désigne généralement une école, sans doctrine établie, regroupant des peintres prônant un réalisme intellectuel, ne respectant pas – délibérément ou non – les règles et techniques de perspective en place depuis la Renaissance. L'artiste met l'accent sur l'expression, souvent éloignée de la copie pure du réel, qu'il expose sans compromis. Simplement, l'artiste naïf est avant tout sincère ; sa franchise envers le monde se voit, se ressent et se partage. Les sujets appréciés par ces artistes sont avant tout issus du milieu populaire : paysages des alentours ou idylliques, animaux (qu'ils soient indigènes ou lointains), sujets folkloriques. Gardons également à l'esprit que rares sont les peintres qui se qualifiaient de la sorte, car ce terme faisait souvent écho à la maladresse voire la gaucherie artistique.

2. A la recherche d'un nom

La dénomination de cette catégorie d'artistes a toujours suscité le débat[1] : depuis les questionnements[2] de ✎. Uhde (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947), l'*Exégèse de la peinture naïve*[3] de ✎. Dasnoy (Lierre, 1901 – La Hulpe, 1992) a d'abord rassemblé pour la première fois les termes français et étrangers utilisés au cours du temps.

✎. Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) a ensuite étayé le questionnement terminologique en publiant « La peinture naïve à la recherche d'un nom »[4] dans *Travaux de linguistique et de littérature*. L'ouvrage, publié en 1977 par le Centre de Philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, a fait le point sur l'étude des nomenclatures employées dont le terme « naïf ». Il constitue – à mon sens – l'étude la plus aboutie à propos de cette problématique.

Environs 12 termes[5] ont été employés afin de rendre au mieux le caractère particulier qui s'échappait de ces approches artistiques : ainsi, avant que le mot « naïf » ne soit communément admis, il a été courant que ces artistes hors normes se voient qualifiés de

[1] SCHMITS, Georges, « La peinture naïve à la recherche d'un nom », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, XV, 2, Centre de Philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 1977, p. 217.
[2] *Ibid.*
[3] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 4-7.
[4] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 217-250.
[5] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 4.

« Peintres du Cœur-Sacré » par ✎. Wilhelm Uhde (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947), de « Primitifs Modernes », de « Maîtres Populaires de la Réalité » lors d'une exposition[1] parisienne de 1937 organisée par Maximilien Gauthier, Raymond Escolier et Pierre Andry-Parcy. Nous retrouvons aussi les qualificatifs de « Peintres de l'Instinct », comme l'a soumis René Huyghe, ou encore, les « Peintres de l'Instinct et du Cœur », comme l'a complété Bernard Dorival. Les « Peintres Immédiats » – proposés par Patrick Waldberg – ont été aussi une dénomination d'usage en raison de l'absence de l'utilisation de la culture dans leurs approches artistiques. ✎. Anatole Jakovsky (Kichineff, 1907 – Paris, 1983) n'a pas oublié l'aspect poétique en proposant « Ces Peintres de la Semaine des Sept Dimanches » isolant d'une part, l'aspect particulier de ces artistes tout en les différenciant, d'autre part, des amateurs ne connaissant « qu'un seul dimanche par semaine ».

En 1927, lors de la vente de sa collection privée, Courteline a qualifié celle-ci de « Musée du Labeur Ingénu » : ainsi, il semble avoir été le premier à collationner des tableaux d'artistes naïfs. Si le but premier était de constituer un « musée des Horreurs »[2] comme nous le rapporte ✎. Albert Dasnoy (Lierre, 1901 – La Hulpe, 1992) dans son *Exégèse*, le temps semble avoir eu raison de cette considération péjorative. Michaïlov a affiché, quant à lui, ses convictions à travers le terme de « Leienmaler » ou « Peintres Laïques », estimant que les beaux-arts étaient dirigés par une élite semblable à celle dirigeant l'église catholique. Si « Autodidactes » est le terme qui semble correspondre au mieux à la définition qui émerge, ce n'est pourtant pas lui qui a été retenu. Le critique d'art tchèque Stefan Tkac a proposé un terme renfermant à la fois les différentes notions de l'inné, de l'instinct, de la sincérité et de la spontanéité : « Insitného Umenia » en tchèque, « Insiten Kunst » en allemand, « Insitic Art » en anglais et « art naïf » / « Art naïf » en français. Ce sont ces termes qui ont été employés dans le catalogue des biennales de Bratislava[3] ; les publications ultérieures – qu'elles soient européennes ou provenant des pays de l'Est – n'ont retenu que le mot « naïf ». Progressivement, la nomenclature « art naïf » a été admise. D'abord, l'historien de l'art et écrivain yougoslave ✎. Oto Bihalji-Merin (Zemun, 1904 – Belgrade, 1993) a familiarisé ce qualificatif. Ensuite, d'autres personnes, telles que Dorival et Hoftmann, ont rendu ce terme coutumier à la fois des savants et du public.

L'utilisation de l'adjectif « naïf » a toujours posé différents problèmes quant à son recouvrement de sens. Toutefois, cette appellation reste d'usage, afin de faciliter la compréhension de tous. Si des écoles ou mouvements artistiques se sont vus dénommés par

[1] GAUTHIER, Maximilien, *Les maîtres populaires de la réalité*, Musée de Grenoble, Grenoble, 1937, p. 1-72.
[2] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 4
[3] *Ibid.*

rapport à leurs origines géographiques, d'autres encore ont reçu un nom issu de la raillerie par l'association d'un nom commun significatif et de la particule *–isme* comme cubisme, ou fauvisme. Parfois, ce sont les artistes eux-mêmes qui se sont attribué une désignation. Le mouvement naïf – si l'on peut parler de la sorte – fait figure d'exception : la raison principale réside dans le fait que rares sont les naïfs qui avaient conscience d'appartenir à un « mouvement » ou « groupe artistique » précis. Il s'agissait plutôt d'artistes isolés souvent à l'écart du monde de l'art pour les raisons déjà mentionnées.

Du XIX^e^ au début du XX^e^ siècle, deux tendances[1] sont perceptibles quant à la désignation de cet art particulier : la première fait référence à la critique – souvent outrageuse – comme a tenté de le faire Fagus. En 1902, ce dernier, dans la *Revue Blanche*, nous parle des « inexperts, des ignorants, des malhabiles et des instinctifs »[2].

La seconde tendance est centrée autour de ✎. Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910). Le Douanier ayant ouvert les portes du « phénomène naïf », les premiers essais d'appellation liée à cette figure centrale se déclinent de la sorte : « les Henri Rousseau » ou encore « les douaniers » ; Henri Eon, dans *La Plume* du 15 avril 1896, nous parle même du « jour de gloire des Henri Rousseau[3] ».

Ainsi, plusieurs éléments ressortent de ces premiers témoignages. Tout d'abord, la critique insiste sur le style non académique, enfantin, voire maladroit de ces tableaux. Souvent, l'acerbité de ces jugements n'est pas dissimulée et témoigne d'une rupture notable entre l'élite artistique et les nouvelles tendances picturales. Ensuite, ✎. Henri Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) est hissé rapidement en tant que représentant du mouvement. La terminologie n'est pas fixée et oscille entre deux pôles, à caractère péjoratif ou bien centré sur la figure dominante du mouvement. Si l'identité de l'art naïf n'est pas non plus clairement définie, certaines récurrences sont toutefois mises en exergue dans la critique. Thadée Natanson, dans *Revue Blanche*, insiste déjà sur les métiers exercés par ces représentants : « La Société des Indépendants (…) devient, ou presque, le refuge de quelques doux maniaques, gendarmes, douaniers, vieilles filles, employés ou concierges qui distraient à peindre l'ennui de besognes fastidieuses (…)[4] ».

Prenons du recul et intéressons-nous aux autres pays où l'art naïf est représenté. La France a devancé les autres nations dans la recherche terminologique[5] ; l'impact de l'Hexagone

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit*. p. 220.
[2] FAGUS, Article de presse, dans *Revue Blanche*, 15 avril 1902, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 215. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
[3] EON, Henri, Article de presse, dans *La plume*, 15 avril 1896, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 163. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
[4] NATANSON, Thadée, Article de presse, dans *Revue Blanche*, 1 avril 1894, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 163. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
[5] SCHMITS, Georges, *op. cit*., p. 244.

sur ces dernières est notable. La Yougoslavie a d'emblée intitulé les deux grandes expositions consacrées à cet art par des appellations issues du terme français, « Naivni 70 » et « Naivni 73 », alors que les musées définissaient le mouvement en tant « qu'art primitif[1] ». Parfois, le mot « naïf » est repris sans modification et adaptation linguistique : en Italie, l'exposition de 1964 organisée au Palazzo Barberini a présenté les « Pittori naifs italiani e francesi »[2], c'est-à-dire, les « Peintres naïfs italiens et français ». En Allemagne, nous retrouvons les termes de « naiven Malerei », employés, à titre d'exemple, en 1964, lors de l'exposition de Salzbourg intitulée *Die Welt der naiven Malerei*[3].

L'Amérique, quant à elle, témoigne d'une situation légèrement différente. En ce sens, « l'American Folk Art »[4] renvoie davantage aux arts populaires qu'aux naïfs européens. C'est avant tout pour des raisons de contexte que la distinction s'opère : les artistes du mouvement sont essentiellement issus de la sphère artistique populaire, c'est-à-dire qu'ils étaient peintres d'enseignes, de foire ou portraitistes de rues. L'accent de l'exposition organisée à New-York en 1932, *American Folk Art - The Art of the Common Man in America*[5], est placé sur l'homme du peuple, acteur artistique à part entière. Au même moment que les naïfs français s'émancipent de l'art populaire, les hommes du peuple américain insistent sur la filiation ; ceci témoignant, je pense, de la difficulté de cerner le mouvement naïf tant au niveau national qu'au niveau international.

La résonance des expressions « Maîtres Primitifs », « Primitifs » et « Maîtres Populaires » a aussi traversé les frontières françaises. En Allemagne, nous retrouvons les appellations de « Primitive Kunst » sous la plume d'Eckart von Sydow, dans *Primitive Kunst und Psychoanalyse*[6], publié à Viennes en 1927. Il en est de même pour l'Amérique avec la publication du catalogue de l'exposition *Pictorial Folk Art New England to California*[7] en 1949 par Alice Ford.

« Instinctifs », « Maîtres Primitifs » ou « Populaires », « Peintres du Cœur-Sacré », « Autodidactes » ou encore « naïfs », ces artistes semblent toujours en quête d'un nom, d'une identité et d'une définition. La diversité des représentants, leurs statuts, leurs origines, ainsi que la facture de leurs œuvres incitent à élargir la définition ou à en proposer plusieurs, à la fois mieux adaptées et plus précises. Les différents contextes d'émergences du mouvement et les pays où il se développe accordent du crédit à l'idée selon laquelle l'art naïf reste – pour la

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit*., p. 246.
[2] RECUPERO, Jacopo & SANGIORGI, Giovanni, Catalogue de l'exposition *Pittori naifs italiani e francesi*, Edizioni dell'Ente Premi Roma, Rome, 1964.
[3] FETSCHERIN, Hans, *Die Welt der naiven Malerei*, Salzburr Residenzgalerie, Salzbourg, 1964.
[4] HOLGER CAHILL, Edgar, Catalogue de l'exposition *American Folk Art: The Art of the Common Man in America 1750-1900*, The Museum of Modern Art, New-York, 1970
[5] HOLGER, CAHILL, Edgar, Catalogue de l'exposition *American Folk Art*, 1970.
[6] VON SYDOW, Eckart, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, Outlook Verlag, Viennes, 1927.
[7] FORD, Alice, Catalogue de l'exposition *Pictorial folk art, New England to California*, Studio Publications, 1949.

plupart du temps – incoercible : ✎. Georges Schmits[1] (Welkenraedt, 1934), lorsqu'on lui demandait d'expliquer en quelques mots cette forme d'art, parlait volontiers « d'une sphère générale autour de laquelle gravitent différents pôles constituants des particularités ».

3. Histoire du mouvement

L'art naïf est un art statique[2]. Bien qu'il soit malaisé de tracer l'histoire du courant[3], les premiers naïfs et leurs successeurs semblent avoir gardé des modalités de représentation et un langage fort similaires. L'unique variante perceptible se trouve dans les objets et sujets évoqués[4] : l'évolution de la mode vestimentaire et celle de l'automobile ou bien encore celle de l'architecture en sont les exemples les plus explicites.

L'art naïf et l'art populaire sont intrinsèquement liés. Alors que ce dernier décline vers 1840, comme le soulignent les travaux de Duchartre[5], l'art naïf va – en quelque sorte – reprendre les caractéristiques populaires qu'avait perdues celui-ci croulant sous le poids de l'automatisme, d'une part, et de la stéréotypie, d'autre part. Ainsi, la recherche des ouvriers et artisans en perte de créativité et d'implication artistique les aurait conduits vers un art davantage libre et ouvert à toute créativité. Si l'hypothèse s'avère exacte dans de nombreux cas, il semble que le passage par l'art populaire ne soit pas non plus une condition *sine qua non* de l'émergence de l'art naïf, bien que cette mutation soit primordiale dans la recherche d'identité naïve.

Même si certains considèrent la date de 1840 comme le début officiel de l'art naïf considérée comme une mutation de l'art populaire, n'oublions pas de nous replacer dans le contexte de l'époque. Bien que l'histoire ne s'écrive pas avec des suppositions, il est naturel d'imaginer qu'il existait avant 1840 des artistes amateurs – dans le sens mélioratif du terme – qui auraient pu se voir octroyés l'appellation de « naïf »[6]. Comment peut-on expliquer qu'à l'heure actuelle rien – ou très peu de choses tout du moins – ne nous permet de l'affirmer ? Si des théoriciens de l'art avancent comme explication la destruction possible des œuvres par une société trop encline à suivre le schéma académique[7], il ne faut pas négliger que les conditions des classes ouvrières et paysannes ne permettaient pas à un artiste issu d'un milieu modeste

[1] *A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux*, RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982.
[2] SCHMITS, Georges, *L'art naïf*, 1981, p. 21.
[3] La principale raison est que beaucoup d'artistes naïfs vivaient dans la solitude presque totale, à l'abri d'extrêmes influences mais aussi à l'écart des expositions et des musées. Les naïfs paignaient d'abord pour eux-même sans même prétendre dévoiler leurs oeuvres aux critiques d'art et au public. Ce n'est qu'une fois la reconnaissance obtenue qu'ils osèrent – pour la plupart – prendre part au monde des arts.
[4] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, 1981, p. 21.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

d'exposer ni même de vivre de son art. Le prix du matériel – du moins jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle – et la non-formation technique ne rendaient guère les choses plus faciles. De plus, la solitude dans laquelle baignaient ces esthètes les plaçait réellement en marge de la société artistique.

Si l'art naïf débute – de manière théorique – avec le ✎. Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910), c'est avant tout pour des questions de nomenclature et de mise en lumière : nous l'avons vu, les critères déterminant la naïveté sont discutables et discutés. La mise en exergue du ✎. Douanier (Laval, 1844 – Paris, 1910) a permis de catalyser les regards sur un phénomène prétendu récent, celui de l'esthétisme naïf. Cependant, des antécédents[1] artistiques peuvent être rattachés à l'art naïf. Bien que le contexte socio-économique diffère et que la relation culturelle avec l'art populaire n'entre ici pas en compte, les œuvres pieuses semblent avoir échappé aux ravages du temps. Sans doute est-ce cette fonction religieuse qui a permis à ces quelques réalisations artistiques de ne pas être détruites, réutilisées ou remplacées ; sans doute est-ce en raison de leurs fonctions et de la superstition qu'elles provoquaient. Si les frontières entre les arts naïfs et populaires sont minces, ce dernier est davantage utilitaire et collectif. L'originalité et la liberté d'expression personnelle peuvent toutefois faire de certaines œuvres des antécédents en matière d'art naïf. C'est le cas des peintures votives et particulièrement celui des ex-voto[2], se déclinant en une quantité d'œuvres de dimensions variées et de tous types : objets usuels, figurines, peintures, etc. La fonction que revêtaient ces réalisations les éloignait de la tradition bien ancrée des œuvres produites par les arts du folklore ou populaires. En effet, les peintures votives se devaient de représenter l'évènement particulier qui devait être retenu dans la mémoire de tous. L'aspect original de ces œuvres plaçait les agents exécuteurs dans la peau et le rôle du naïf, forcés d'improviser avec des outils et techniques essentiellement personnels. Si certaines œuvres sont très stéréotypées, comme les scènes de guérisons, d'autres réalisations sont thématiquement particulières et ne connaissent que peu ou pas d'antécédent. Ainsi, les artistes ont représenté les évènements dans une « vérité pittoresque »[3].

[1] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 10-11.
[2] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 11.
[3] DASNOY, Albert, *op. cit.*, p. 12.

A titre d'exemple, *Le plancher d'une salle de bal s'effondrant dans la cave* (fig. 2) est un ex-voto surprenant situé à Notre-Dame-de-la-Garde à La Garoupe en France. La disposition des personnages en pleine chute est issue directement de l'imagination du peintre, qui a dû user de toutes les ressources iconographiques et compositionnelles disponibles – c'est-à-dire celles issues de son entourage, de ce qu'il voyait régulièrement, autrement dit, celles provenant du panel d'images mentales dont il disposait.



Fig. 2 : *Le plancher d'une salle de bal s'effondrant dans la cave*, ex-voto. Notre-Dame-de-la-Garde, La Garoupe, France.

D'autres personnes n'hésitent pas à rattacher à l'art naïf des antécédents davantage éloignés dans le temps ou issus d'une production tout à fait différente et de *prime abord* surprenante. C'est le cas de ✎. Bihalji-Merin (Zemun, 1904 – Belgrade, 1993) qui a consacré la première partie de son ouvrage intitulé *Les maîtres de l'art naïf*[1] aux arts Pré- et Protohistoriques et à celui des peuples primitifs. Il propose aussi d'y ajouter les conceptions artistiques de certains « enfants et malades mentaux ». La vision du monde et le rendu artistique de ceux-ci, via une approche primaire du réel, permettent d'élargir notre vision de l'art naïf. Il s'agirait davantage d'un esthétisme particulier, d'une assimilation issue de l'observation et d'une traduction artistique réalisée aux moyens des seuls



Fig. 3 : Pablo PICASSO, *Portrait de Wilhelm Uhde*, Collection privée (Daix 338), Paris, 1910.

[1] BIHALJI-MERIN, Oto, *Les maîtres de l'art naïf*, 1972, p. 15-56.

outils disponibles : rendre une réalité qui n'est pas identique mais qui est une réalité propre à chaque agent exécutant naïf. Peu de barrières freinent ces deux catégories d'artistes : ils agissent sans retenue, contrainte ou dictat. Autrement dit, nous pourrions souligner que leur imagination et les réalisations qui en découlent via le médium artistique de leur choix – qu'il soit peinture, dessin ou sculpture – ne sont pas corrompus par la société et par les conceptions établies par l'académie et les beaux-arts. N'étant en aucun cas formatés, ces personnes font état d'un art primaire et direct.

Grâce aux attentions particulières de quelques critiques d'art, galeristes, et collectionneurs privés, l'appellation de « naïf » prend peu à peu tout son sens. Ces mêmes défenseurs du modernisme et de l'abstraction insufflent au mouvement une première considération du monde artistique.

Le collectionneur, galeriste et critique d'art allemand ✎ Wilhelm Uhde (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947) (fig. 3) a largement contribué à cette reconnaissance. Les « Primitifs modernes », comme il aimait les surnommer, s'implantaient alors dans cette communauté si fermée qu'est celle des beaux-arts.

✎ Anatole Jakovsky (Kichineff, 1907 – Paris, 1983) (Fig. 4), collectionneur, critique d'art et écrivain, a ensuite élargi l'étiquette des « naïfs » pour y faire entrer certains artistes des siècles passés de tous pays confondus.



Fig. 4 : Allen Mac BRADY, *Portrait d'Anatole Jakovsky*, huile sur toile, Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky, Nice, France, 1945.

Les premiers peintres naïfs reconnus en Belgique sont actifs à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle[1]. Rien d'étonnant, puisque le repos dominical est instauré le 26 juillet 1905[2], premier jalon vers la révolution ouvrière issue de la loi du 8 juillet 1936 octroyant alors six jours de congés payés à certaines catégories de travailleurs. L'amélioration de la qualité de vie pour tous a ouvert aux populations délaissées les portes des loisirs jalousement gardées jusqu'alors par la bourgeoisie et l'aristocratie.

[1] SCHMITS, Georges, *L'art naïf*, p. 22.
[2] *art.11 de la loi du 16 mars 1971 sur le travail : portait de la justice belge* [en ligne], consulté le 27 mai 2013. URL : http://www.ejustice.just.fgov.be/.

L'évolution industrielle a causé la division du travail et le développement sans cesse plus ardu du machinisme dépouillant l'ouvrier[1] de son implication créatrice. Alors dépossédé, l'ouvrier a cherché une compensation ailleurs : si certains se tournent vers le jardinage, d'autres ont préféré la peinture comme moyen de renouer avec la joie créatrice. C'est avec leurs savoirs, leurs techniques et leurs bagages que ces artistes « débutants » s'emploient maintenant dans un domaine tout à fait lyrique et personnel. Les exemples sont nombreux. Parmi ceux-ci[2] se trouvent :

- Le Français ✎ Louis-Auguste Déchelette (département du Rhône, 1894 – Paris, 1964), avant de se consacrer exclusivement à la peinture, était peintre en bâtiment. À 16 ans, il décide d'entreprendre son « Tour de France » en tant que compagnon plâtrier. Durant son temps libre, il réalise déjà des aquarelles. Vers 1940, le critique d'art Robert Rey le découvre et le soutient dans sa démarche picturale. Déchelette sera exposé à deux reprises, en 1942 et 1944, dans la célèbre galerie de Jeanne Bucher située rue du Cherche-Midi à Paris. Elle qui avait présenté les grands noms avant-gardistes de l'art moderne, comme Braque ou encore Kandinsky, était également friande d'art naïf.

- Le Verviétois François Funcken (Verviers, 1849 – Verviers, 1916) était notamment journaliste, cafetier, musicien, peintre d'enseignes et peintre forain. Il parcourt le monde et s'arrête à Bruxelles, Gand et Paris où il rencontre – d'après la tradition orale – Toulouse-Lautrec.

- Le Montois Adolphe Baivier (Marche-en-Famenne, 1887 – Mons, 1962) a appris auprès de ses parents à tailler des sabots. Il entre comme ajusteur au dépôt du Chemin de Fer de Cuesmes où il déménage avec ses parents. Après son arrestation pour ne pas avoir voulu travailler pour les Allemands durant la Première Guerre mondiale, il reçoit une pension anticipée suite aux séquelles dues à sa longue détention. C'est à ce moment précis que la sculpture occupe l'entièreté de son temps : il conçoit notamment des marionnettes pour le Bétième de Messines.

Si les foyers de peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs naïfs sont nombreux en Belgique – pensons à la région du Centre, Verviers, Flémalle, Liège ou encore à Bruxelles – il s'agit pourtant bien d'un phénomène plus large. Plusieurs zones géographiques aux histoires et considérations différentes sont perceptibles : à titre d'exemple, nous pouvons citer la peinture naïve yougoslave, dont les approches techniques se transmettent souvent de génération en génération, regorge d'originalité ; l'art naïf haïtien interpellait déjà ✎ André Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976), qui qualifiait ces artistes comme ceux qui « osent croire

[1] N'allons pas croire que tous les naïfs sont forcément des ouvriers : néanmoins, ils constituent une partie significative des naïfs des siècles derniers.
[2] SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux,* p. 32.

que le temps n'est rien, que la mort même est une illusion et qu'au-delà de la misère, de la souffrance et de la peur », il existerait « pour qui sait voir, respirer et entendre, un paradis quotidien, un âge d'or avec ses fruits »[1].

L'art naïf trouve peu à peu ses lettres de noblesse et ses défenseurs. Enfin reconnu par les critiques et soutenu par des amateurs, il entame son développement aux allures variées dans différentes régions du monde – parfois de manières assez différentes – en gardant à l'esprit d'être toujours sincère et modeste, audacieux mais respectueux, original et généreux.

[1] DROT, Jean-Marie (réal.), *Journal de Voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*, 2009.

Chapitre II : Biographie de Céleste Pedoux

1. Sa vie d'homme

Céleste Pedoux (fig. 5) naît le 3 juillet 1901 à Hollogne-aux-Pierres, où son père est dessinateur industriel sur le site de la Vieille Montagne[1] exploité pour la production de zinc de 1846 à 1982. Il fait ses études à l'école de son village[2]. Soutenu par sa famille, il s'inscrit ensuite à l'école moyenne de l'État de Seraing (fig. 6), où il commence ses humanités inférieures. Il est un élève qui se situe largement dans la moyenne[3].



Fig. 5 : « Photographie de Céleste Pedoux ». Collection Fifi-Pedoux.

Il s'établit ensuite à Mons-Crotteux où son père a acheté une maison rue Baron. La route pour l'école est donc moins longue qu'auparavant. Il termine ensuite ses études à l'Athénée de Liège[4], car le précédent établissement ne permettait pas de continuer l'apprentissage auparavant entrepris. Appréciant davantage les sciences et les mathématiques, il ne néglige pas non plus les autres matières telles que le français et l'Histoire.

Il déménage rapidement à Flémalle-Haute[5] au numéro 42 de la rue de l'Industrie chez sa tante, car il est depuis peu orphelin de sa mère. Les distances qui séparent sa maison de l'Athénée, en plus d'une masse de travail importante, ne lui permettent plus de rentrer tous les soirs à son domicile. Il séjourne aussi chez monsieur Delcominette, son professeur de français. Pedoux, en déménageant à Flémalle, vient sans le savoir de donner un sens à son destin. Hasard de la vie ou coïncidence artistique, son parcours va prendre un tournant significatif : il est maintenant sur la route de ✎ Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), avec qui il entretiendra une correspondance de 15 ans de 1945 à 1960.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien de Gisèle Fifi-Pedoux et Rebecca Molendijk-Bertrand, Loïc Noël, Embourg, 14 août 2012.
[2] Aucun document ne permet de préciser de quelle école il s'agit.
[3] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 août 2012.
[4] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 4.
[5] *Céleste Pedoux*. Entretien, 15 mai 2013.



Fig. 6 : « Reconnaissance aux États-Unis », École Moyenne de l'État à Seraing.

C'est également à Flémalle qu'il rencontre l'artiste ✎. Georges Collignon (Flémalle-Haute, 1923 – Liège, 2002), qui lui permet de participer à l'unique ensemble d'artistes de sa carrière, *Les Peintres flémallois*[1]. Dans la même commune, il fait la connaissance de Lucie Duchaine avant qu'elle devienne sa femme. Pour des raisons imprécises, il ne termine pas ses études à l'Athénée de Liège : sans doute à cause de problèmes de santé[2], car ses résultats témoignent de son investissement scolaire et de sa réussite. Il ne présente donc pas l'examen final mais – heureusement pour lui – cela ne constitue pas un obstacle infranchissable pour atteindre son rêve de toujours. Désirant par-dessus tout devenir ingénieur, il lui faut réussir le laborieux examen d'entrée de l'École des Ponts et Chaussées[3] (actuelle Faculté des Sciences appliquées) de l'Université de Liège. Dans ce but, il s'inscrit en 1920[4] à une année préparatoire, spécialement axée sur les Sciences, au Collège Saint-Servais de Liège. Bien que les archives[5]

[1] SCHMITS, Georges, *L'art naïf*, p. 98 ; « Quatre peintres flémallois », du 1er au 15 octobre 1948, *Maison Communale de Flémalle-Haute*, Belgique ; « Les peintres flémallois », du 18 au 30 septembre 1949, *Maison Communale de Flémalle-Haute*, Belgique.

[2] Je n'ai pas pu avoir d'autres précisions à propos de sa santé : à de nombreuses reprises, son état de santé précaire est signifié mais à aucun moment il n'est précisé les causes de ses problèmes. Un document manuscrit – probablement de Schmits – indique simplement que l'artiste avait un « problème au cœur : verso de SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, p.18.

[3] SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, p. 4.

[4] *Ibid*.

[5] Courriels du 14 et 25 avril 2013 et lettre du 27 avril 2013, envoyés au Collège Saint-Servais de Liège ; réponse reçue, par courriel, le 31 avril 2013 : « Nous ne pouvons confirmer la présence de Monsieur Pedoux car nos archives sont incomplètes pour cette période. Philippe Renaud, Directeur des Infrastructures ».

ne confirment pas son enseignement, il réussit son examen d'entrée en 1921[1] et est immédiatement admis à l'Université de Liège afin d'apprendre le métier d'ingénieur.

Mais ses rêves se brisent en éclats à partir du moment où sa santé ne lui permet plus de suivre les enseignements universitaires[2]. Cassé dans son élan idyllique, il reçoit un appel afin d'être enrôlé dans l'armée belge (fig. 7) le 14 mai 1923[3]. Les neuf mois de repos imposés n'ont guère été suffisants ; sa santé – bien que meilleure – n'est plus au beau fixe. Il est donc écarté du service militaire et préfère la fonction de bibliothécaire[4] qui lui est directement proposée.



Fig. 7 : « Céleste Pedoux avant son premier jour dans l'armée belge », le 14 mai 1923.

Toutefois, ses revenus ne suffisent pas à couvrir ses besoins, raison pour laquelle il trouve un emploi davantage rémunérateur : il travaille alors chez Phénix-Works[5], une entreprise américaine[6] localisée à Flémalle fondée en 1911 par Paul Borgnet, qui a introduit 30 années plus tôt le procédé de galvanisation à chaud dans l'entreprise Espérance-Longdoz. Celle-ci fusionnera d'abord avec Cockerill-Ougrée-Providence (1970), laquelle sera ensuite achetée par Usinor (1998), qui, à son tour, fusionnera avec d'autres entreprises en devenant Arcelor (2002) puis, enfin, ArcelorMittal (2006) après la fusion avec Mittal Steel Company.

Il reste cinq ans dans cette firme d'outre-Atlantique : du 1er septembre 1924 au 31 mai 1929. Il ne se doute pas qu'il quitte au bon moment la compagnie, puisque, quelques mois plus tard, un krach[7] boursier sans précédent s'abat sur les États-Unis, provoquant chômage de masse et faillites dans la plupart des pays industriellement développés. Cet événement déstabilise l'économie mondiale, entrainant, par exemple, une fragilisation importante de la situation de l'Allemagne, fragilisation essentiellement causée par le flux brutal de capitaux américains dans

[1] Certificat décerné à Céleste Pedoux, le 15 octobre 1920, l'autorisant à être admis à l'examen pour l'obtention du grade scientifique de candidat ingénieur ou de candidat ingénieur Arts et Manufactures. Document annexe C. 3.
[2] *Céleste Pedoux*. Entretien, 19 mai 2013.
[3] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 5.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid.*
[6] WILLEM, Léon, *450 ans d'Espérance. La S.A. Métallurgique d'Espérance-Longdoz de 1519 à 1969*, Editions du Perron, Liège, 1990, p. 7-76
[7] BRASSEUL, Jacques, *Histoire des faits économiques*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 16-29.

le pays de Goethe ; la conséquence indirecte de cette crise est l'arrivée au pouvoir du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP). Céleste Pedoux a donc en quelque sorte échappé au pire, mais faut-il y voir là un virage professionnel « proactif » et chanceux ou bien une envie de renouer avec ses rêves ?

Le 6 novembre 1929, après avoir passé avec succès l'examen d'entrée, il est admis à l'administration des Ponts et Chaussées[1]. Cette situation professionnelle lui permet de se marier le 24 mai 1930[2] avec la Flémalloise Lucie Marguerite Victoire Duchaine (fig. 8), née le 8 janvier 1901 à Flémalle-Haute. Toutefois, les jeunes mariés emménagent d'abord chez les parents de Lucie au 28 rue de l'Industrie, leur situation financière n'étant pas des plus mirifiques.

Le 31 mai 1937, sa carrière prend de la hauteur : il est nommé surveillant. Cette fonction n'est pas de tout repos, il est attaché à un chantier fixe jusqu'au prochain. Ainsi, les déplacements sont fréquents. Parfois, les distances qui séparent son domicile de son travail sont telles qu'il ne lui reste qu'une seule solution pour gérer son temps tout en gardant une vie familiale : il est contraint de prendre pension chez des particuliers qui l'hébergent la semaine. L'erratique Pedoux[3] séjourne alors à Clavier au 48 rue de la Station, à Eupen chez un chapelier rue de la Montagne, mais aussi au 194 de la rue de la Chapelle à Lanaye, section de la commune de Visé, lors de la construction des écluses durant les travaux du canal Albert, au 36 de la rue de la claire bouteille à Seneffe lors de la modernisation du canal de Bruxelles-Charleroi suite à la pression des industriels hennuyers devant contrer la concurrence liégeoise, etc.



Fig. 8 : « Céleste Pedoux et Lucie Duchaine lors de leur mariage », Flémalle-Haute, le 24 mai 1930.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 28 mai 2013.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 5.
[3] SCHMITS, Georges, *op.cit.*, p. 6.

Au début de l'année 1948, il est promu contrôleur. Toutefois, son éternelle crainte de sans cesse déménager ne s'estompe pas. Nombreux sont les passages de la correspondance adressée à son confident ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) témoignant de cette peur : « Je travaille maintenant au Val Saint Lambert et, comme j'ai quatre heures de route pour quelque temps, je suis condamné »[1] ; « La menace de mon départ vers Mons réapparait de nouveau violement »[2].



Fig. 9 : « Décoration de Céleste Pedoux : Chevalier – Ordre de Léopold II » © SPF Affaires étrangères & Jean-Pol Schrauwen.

Le 9 mai 1950[3], il reçoit le ruban mauve de Chevalier de l'ordre de Léopold II (fig. 9). Cet Ordre du Mérite fait partie des Ordres nationaux du Mérite avec, aussi, l'Ordre de Léopold institué en 1832 et l'Ordre de la Couronne institué en 1897. L'Ordre de Léopold II est conféré en vue de récompenser d'une part, des actes de mérite envers le Roi ou bien envers la maison royale, et d'autre part, des années de services prestées. Après 25 années de travail, il reçoit également la Médaille Civique de 1ère Classe[4] décernée par le Ministre des Travaux Publics le 4 mars 1954.

Pedoux était réellement impliqué dans son travail ; il aimait particulièrement ce qui avait trait aux mathématiques. Ainsi, dans l'une des nombreuses lettres adressées à son même ami, il explique longuement l'acheminement d'une passerelle grande de 46 mètres sur la Meuse. Après avoir insisté sur les détails techniques et ingénieux, il termine son texte en exprimant sa fierté d'avoir participé – quand bien même modestement – à cette aventure particulière. Il était un homme respecté tant pour ses qualités humaines que pour ses qualités professionnelles, comme en témoigne un autre passage de sa correspondance, où il déclare « un peu de franche amitié fait parfois plus de plaisir que la vente d'une toile »[5] en parlant d'un ingénieur venu apprécier une de ses expositions à l'Étuve.

L'actif travailleur est fatigué de ces nombreux déplacements. De plus, sa santé ne s'améliore pas avec le temps[6]. Depuis son enfance, sa maladie lui complique l'existence, mais, soucieux de rester modeste et discret, il ne se plaint presque jamais[7]. Il y a chez cet homme une retenue chrétienne qui témoigne d'une grandeur d'âme. Ainsi dit-il : « heureusement que je

[1] Correspondance Céleste Pedoux (= *CCP)*, 3 et 4 avril 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 6.
[2] *CCP*, 21 octobre 1951. Document annexe D. 1.
[3] *Fiche de décoration n°526,* Fichier des ordres nationaux de Belgique, Bruxelles, 1950. Document annexe C.1.
[4] *Brevet de Décoration Civique de Céleste Pedoux*, Fichier des ordres nationaux de Belgique, Bruxelles, 1954. Document annexe C. 2.
[5] *CCP*, 3 et 4 avril 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 6.
[6] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 7.
[7] Une autre raison de notre manque d'informations à propos de son état de santé.

crois que nous avons quand même autre chose que notre petit corps à sauver et que jamais dans la vie la Divinité ne nous abandonne »[1].

Il puise sa sérénité directement dans la nature. Conscient de l'importance de celle-ci, il sait qu'il en fait partie et qu'elle est une partie intrinsèque de lui-même. Après avoir été enfermé dans les bureaux de Phénix-Works, Pedoux ne peut que se réjouir de retrouver le plein-air. Il admire les fleurs qu'il découpe intellectuellement afin de percevoir chaque détail, afin de garder en mémoire toutes les sensations et les images. Il puise force et courage dans les paysages qu'il peut observer lors de son circuit professionnel : « Si vous allez en Suisse, le paysage vous rendra force, vigueur et clairvoyance. (…) Tous ces tourbillons qui passent sont éphémères, ils nous touchent plus souvent pour nous blesser que pour nous élever. (…) C'est dans la tranquillité que nous devons travailler »[2]. Durant toute sa vie – quand il le pouvait – il a entretenu un jardin. Il aimait se retrouver parmi les fleurs et son potager afin de décompresser du monde extérieur. Il cultivait ses propres fruits et légumes qu'il consommait avec fierté ; son jardin secret prenait physiquement l'allure d'un jardin concret.

Bien qu'il entretînt un lien intime avec la nature, Céleste Pedoux maintenait aussi des relations sincères, mais très pudiques avec ses contemporains. Il avait particulièrement en horreur les « démonstrations de *pourléchages* inutiles »[3], c'est-à-dire tous les gestes affectueux, qu'il s'agisse d'un baiser, ou bien même d'une accolade. Il vouvoyait d'ailleurs sa femme et sa fille unique[4]. L'apparente distance affective envers son entourage pourrait s'expliquer assez facilement lorsque l'on tient compte de son enfance et de son histoire familiale. Très tôt orphelin de sa mère, son père l'a confié à sa tante, estimant qu'elle serait plus à même d'assurer son éducation. Il a vécu dans un foyer accompagné de Jeanne, la fille de sa tante, qui était – d'après les informations recueillies auprès de la famille – très « éprise » de Pedoux. L'anecdote[5] raconte qu'elle dissimulait les jouets de ce dernier afin de gagner du temps pour l'empêcher de sortir rencontrer d'autres filles. L'adolescent – puis l'homme – a toujours considéré Jeanne comme une sœur qu'il fallait protéger. Très tôt, il perd une petite sœur et symboliquement son frère qui avait été atteint d'une méningite le conduisant vers une folie psychique jusqu'à terme. Malgré cette retenue sentimentale, son voisinage et ses proches insistent pourtant sur la bonne humeur et le solide sens de l'humour de « monsieur Pedoux »[6]. Souriant et joyeux, son rire était, dit-on, très communicatif.

[1] *CCP*, 17 juillet 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 7.
[2] *Ibid*.
[3] *Céleste Pedoux*. Entretien, 29 octobre 2012 et 15 août 2012.
[4] *Ibid*.
[5] *Céleste Pedoux*. Entretien, 8 juillet 2012.
[6] *A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux*, RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982.

Un autre aspect de sa personnalité se lit à travers son investissement évergétique dans les œuvres de Saint-Vincent de Paul[1] : cette société[2] – fondée en Belgique en 1842 – s'est donnée pour mission d'aller à la rencontre des personnes défavorisées, sans aucune distinction que ce soit, et de leur apporter de l'aide tant au niveau matériel que moral. Pedoux, malgré une vie tumultueuse, gardait à l'esprit son éducation chrétienne. L'altruisme était une qualité qui a toujours guidé sa vie à travers des actes concrets. Il préférait les actions tangibles et directes à la politique, qu'il avait en horreur[3].

Sans cesse animé par le désir de s'épanouir dans différents projets, il était un homme actif et entreprenant, tant dans ses occupations que dans son travail. Lorsqu'il disait « se reposer dans son jardin »[4], il était en pleine action : il entretenait ses fleurs et plantations, ramassait les feuilles mortes et constituait un compost. Il avait sans doute en horreur l'immobilisme et la passivité.

En novembre 1960, alors qu'il se trouve dans son jardin, Céleste Pedoux décède brusquement d'un arrêt cardiaque.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 15 mai 2013 ; SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, p. 18-19.
[2] *Accueil* [en ligne], consulté le 17 avril 2012. URL : http://www.vincentdepaul.be/fr/.
[3] *Céleste Pedoux*. Entretien, 15 mai 2013.
[4] *Ibid.*

2. Sa vie d'artiste

a. Parcours artistique

Surveillant des Ponts et Chaussées, Céleste Pedoux se décide sur le tard à faire de sa passion pour la peinture un véritable métier. C'est en 1945[1] – à travers la peinture à l'huile – qu'il se lance définitivement dans cet art, alors que la peinture naïve belge n'en est encore qu'à ses balbutiements. En effet, ces artistes méconnus agissent dans l'anonymat, et c'est dans cette solitude que se peignent, se gravent et se dessinent les premières œuvres naïves belges : le peintre verviétois Nicolas Cloes (Verviers, 1889 – Verviers, 1976) travaille dans son atelier, presque replié sur lui-même. Lui qui a une prédilection pour les paysages et les scènes narratives ne sera découvert et reconnu qu'en 1956. Armand Funcken (1875 – 1940), autre peintre naïf issu de la même région, fils de François Funcken (1849 – 1916), est décédé méconnu du monde des arts, laissant derrière lui des toiles éparses. Les exemples sont encore nombreux, mais Pedoux ignore totalement que, tapis dans l'ombre, des artistes s'expriment avec des techniques, des idées et des moyens comparables aux siens.

S'il a peint son premier tableau à l'huile en 1945, ce n'est pas pour autant qu'il ne pratiquait pas un art auparavant. Depuis l'adolescence, il saisissait sur le vif[2] des paysages qu'il affectionnait : à Vivegnis, il s'installait déjà à la fenêtre de sa chambre afin de capturer avec son crayon de nombreux bateaux voguant sur le Meuse et à Flémalle-Haute, il reproduisait les bâtiments industriels des alentours. Déterminant souvent un nouvel angle de vue, il utilisait le crayon, le fusain ou l'encre de Chine comme un adolescent utiliserait aujourd'hui un appareil photo numérique ou celui intégré à son téléphone portable afin de capturer des moments et souvenirs. Si Pedoux s'est formé à travers le dessin, sa première expérience picturale correspond aux années 1933 et 1934, où il s'essaye à l'aquarelle : cinq tableaux aux sujets presque semblables ont été conservés. Il s'agit de souvenirs de chantiers auxquels il a participé durant sa carrière aux Ponts et Chaussées.

Lorsque Pedoux devait situer son œuvre picturale et sa démarche artistique, il éprouvait une certaine aigreur à se voir ainsi qualifié de « peintre naïf »[3]. En effet, le terme véhiculait à l'époque une importante connotation négative, où « naïf » était employé comme synonyme de maladroit, de gauche voire simplement de grossier. De plus, cela ne faisait pas longtemps que les critiques acerbes envers le ✎ Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) s'étaient quelque peu estompées. Le concept même de « peinture naïve » n'était pas encore bien établi

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 1.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 27 ; *Céleste Pedoux*. Entretien, 28 octobre 2012.
[3] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 27 ; *Céleste Pedoux*. Entretien, 19 mai 2013.

lorsqu'en 1945, le peintre décida de se lancer sur cette voie artistique. Il ne l'était pas davantage lors de sa toute première confrontation avec le public en 1948[1]. Le changement de statut de ces artistes n'avait pas encore opéré, car les ouvrages[2] qui allaient bientôt bouleverser ce regard sévère n'étaient pas encore parus ou bien traduits. A titre d'exemple, ✎. Wilhelm Uhde (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947), avec son livre *Cinq maîtres primitifs*[3], c'est-à-dire ✎. Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910), ✎. Vivin (Hadol, 1861 – Paris, 1936), ✎. Bombois (Venarey-les-Laumes, 1883 – Paris, 1970), ✎. Bauchant (Château-Renault, 1873 – Montoire-sur-le-Loir, 1958) et ✎. Séraphine (Arsy, 1864 – Villers-sous-Erquery, 1942), n'a reçu une traduction française[4] qu'en 1949 chez l'éditeur parisien Philippe Daudy, à la Librairie Palmes.

Il est vrai qu'à partir des années 1930[5], un premier pas était franchi. Une mouvance d'opinions en faveur de ces artistes se dégageait à travers le recensement imposant d'articles et d'expositions, sans compter certains surréalistes, qui avaient vu en cette catégorie de peintres, graveurs et sculpteurs un esprit de liberté associé à une protestation implicite envers l'école et l'intellect. La sincérité qui découlait de leurs œuvres les avait conquis. L'influence de l'intellectuel, écrivain et homme politique français ✎. André Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976) a profondément transformé notre vision de l'art. Son essai de 1947, *Le Musée imaginaire*[6], réédité ensuite en 1951 en tant que première partie de son ouvrage intitulé *Les Voix du silence*, a véritablement libéré les œuvres d'art de leurs fonctions. Les artistes moins reconnus que Malraux avait retenus – en proposant un musée qui se construit dans l'esprit humain – côtoyaient désormais des valeurs assurées du panthéon artistique. Malgré cette avancée non négligeable, s'immiscer dans le sillage de ✎. Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910), ou encore dans celui du peintre naïf français ✎. Vivin (Hadol, 1861 – Paris, 1936), tous deux avalisés par ✎. André Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976), n'était pas chose aisée.

Quand Céleste Pedoux est découvert par ✎. Marcel Lefrancq (Mons, 1916 – Chièvres, 1974), il est presque instantanément qualifié de naïf. Cependant, l'artiste ne répond pas aux critères – somme toute forts abstraits – du naïf. En effet, nonobstant certaines caractéristiques techniques que nous aborderons ultérieurement, sa situation sociale le différencie d'un ✎. Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910), ou encore d'un ✎. Léon Greffe (Charleroi, 1881 – Paris, 1949) : Pedoux appartient à la bourgeoisie, celle-là même qui a accès à

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 1.
[2] *Ibid.*
[3] UHDE, Wilhelm, *Fünf primitive Meister*, 1947.
[4] UHDE, Wilhelm, *Cinq maîtres primitifs*, 1949.
[5] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 2.
[6] MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Skira, 1947 ; MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Paris, 1996, p. 15-29.

l'enseignement moyen et à la propriété, et qui, pour finir, entrevoit progressivement une ouverture sur le monde culturel. Son parcours scolaire et professionnel aurait pu continuer sur cette lancée si sa santé avait été plus stable. Les métiers qu'il a exercés tout au long de sa vie le placent également en marge de l'étiquette « naïve » généralement admise : il n'a pas été facteur, ouvrier, ni même concierge.

De plus, lorsqu'il commence à peindre à l'huile en 1945, ce n'est pas non plus suite à un accident de travail et encore moins parce qu'il vient d'être retraité. Il s'est déjà, de lui-même, initié à l'art à travers d'autres techniques. La vocation comme compensation de créativité suite à la dépersonnalisation du travail n'est pas exactement la sienne : il s'agit plutôt ici d'une compensation tardive face aux difficultés de la vie tant professionnelles que personnelles. Céleste Pedoux aime son métier pour le caractère mathématique et technique qu'il y déploie. Il considère certainement la peinture comme un exutoire, comme un moyen de capturer l'essentiel, mais aussi comme un passe-temps distrayant, identique à son amour pour le jardinage. Dans une lettre manuscrite[1], il dit avoir « rencontré » sur le chemin du Petit-Lanaye où il est surveillant, « des plantes qui [l'] ont intéressé ». Il poursuit en apportant une description détaillée, pour enfin conclure en déclarant que ces plantations le « font rêver à d'autres régions où la vie végétale est différente de celle d'ici ».

S'il n'a pas suivi de cours de peinture, sa formation scolaire lui a pourtant appris les rudiments de la perspective et les mathématiques. Avide d'apprendre par les sens, il n'hésite pas à se rendre à des expositions, à acheter des livres ou à lire des articles de presse à propos d'artistes et d'œuvres divers. Il écoute et discute avec ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), pourtant si différent de lui, sans même disposer de tous les outils nécessaires au décodage artistique. Pedoux est ouvert au monde et soucieux de travailler à son œuvre en s'améliorant, en trouvant un chemin original et lyrique, en capturant grâce à la peinture un paysage avant qu'il ne disperse sous le manteau de l'hiver ou, au contraire, avant que le printemps ne bouleverse la vue qui l'a émerveillé.

Sans cesse angoissé par ses nombreux déplacements professionnels[2], l'artiste manque de temps pour s'épanouir complètement dans ses passions, la peinture et le jardinage : « J'attends mon ordre de service pour une autre région : c'est embarrassant, on me laisse dans l'incertitude et je ne sais rien décider. Et le jardin ? (…) Je travaille à un 45 x 45 pour le moment ; malgré tout, je perds encore mon temps dans le jardin sans savoir si j'en profiterai »[3]. Désirant s'affranchir du temps, il peint essentiellement la nuit[4]. Cette dernière permet

[1] *CCP*, 4 décembre 1951 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 6.
[2] *Ibid*.
[3] *CCP*, 3 et 4 avril 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 7.
[4] *Céleste Pedoux*. Entretien, 17 septembre 2012.

d'accomplir ce qu'il ne peut réaliser la journée, mais apporte également une part de mystère et d'inspiration dont l'artiste aime s'enivrer dans ses moments de création[1]. ✎ Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), dans un reportage télévisuel diffusé sur RTC télé-Liège[2], nous informe à propos des habitudes de son ami : un homme simple mais très malicieux, dégustant de fortes doses de caféine pour tenir de longues heures, peignant dans sa cuisine, en pleine nuit, avec une assiette qui faisait office de modeste palette. La relation amicale qu'il entretient avec ✎ Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) est forte et enrichissante. Si Céleste Pedoux apaise la fougue de son ami, le graveur amuse le hollognois et apporte un regard neuf sur la société. Tous deux orphelins de leur mère et élevés par leur tante respective, ils conversent longuement à propos de l'art, la philosophie, la société et de leur vie quotidienne.

Mais le temps joue contre l'artiste. Si bien, qu'il lui est presque impossible d'assurer une rentrée financière, de garder une santé satisfaisante, de visiter des expositions et de peindre en même temps. Sa créativité se disperse progressivement, mais il n'abandonne pas pour autant la peinture. Si l'angoisse du tableau blanc fait son apparition, il ne baisse pas les bras. Par des astuces, il cherche à renouer avec la créativité enfouie : « Quand j'ai cessé de peindre, c'est toujours par des minuscules que je commence, ça dure moins, ça vous pousse à certaines choses. (…) la nécessité de faire plus grand vient d'elle-même »[3].

Malgré des efforts constants, l'artiste en lui s'éparpille rapidement. Le rêveur redescend quelque peu sur terre ; il comprend que la reconnaissance n'est pas déterminée uniquement par la qualité ou le sens artistique, mais qu'entrent également en compte le parcours, les réseaux et les fréquentations[4]. Il s'aperçoit que la publicité n'est pas gratuite, et que bon nombre d'expositions ou de salons lui seront toujours défendus faute d'argent en suffisance. Sans toutefois tomber dans l'acrimonie ou l'aigreur, Pedoux est déçu d'être une fois de plus interrompu dans son élan, lui qui a déjà connu auparavant des désillusions professionnelles. S'il a pu – aux premiers temps – contrer les embuches, il n'a plus cette jeunesse et cette force qui lui permettaient d'avancer coûte que coûte et d'assurer que l'étincelle se préserve. « J'ai 50 ans », dit-il, « et ce n'est pas possible de rajeunir »[5]. À cet âge avancé, un artiste peut au moins espérer un accomplissement ou une reconnaissance plus large, ou du moins un retour de la vérité qu'il a partagée. A 50 ans, il retourne à son atelier abandonné la veille là où il a laissé ses toiles et son matériel, mais aussi où se trouvent ses rêves, son ambition et sa créativité.

Cette volte-face du monde des arts ne l'a pas arrêté pour autant. Son œuvre et sa vie sont liées ; si son existence connait des troubles, son œuvre s'en trouve renforcée par le souci

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 23.
[2] *A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux,* RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982.
[3] *CCP*, 25 février 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit*, p. 7-9.
[4] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 23.
[5] *Ibid*.

de plaire sans perdre pour autant l'essence profonde de son être. Davantage mature, Céleste Pedoux a sans doute été motivé d'une manière subtile par ses nombreux modèles et ses visites régulières dans les musées et expositions. Sa correspondance regorge de noms d'artistes variés ; sa connaissance culturelle, essentiellement en matière d'art contemporain, assure au peintre la formation, même rudimentaire, de son œil et le renouvellement de son imagination. A l'inverse d'autres naïfs, il s'abonne rapidement au moniteur belge de la presse afin de suivre des articles de Cinabre, de Paul Tondreau ou encore de Victor Moremans. Il se familiarise au monde de la critique et s'initie au vocabulaire spécifique de l'art. La quasi-totalité des articles le concernant a été triée et rangée dans un album.

Multipliant sans cesse les rencontres et les promenades culturelles, Pedoux élargit aussi ses connaissances, peaufine sa vision, apprécie des expositions desquelles il dresse une critique souvent pertinente : à propos de Magnelli, il déclare « dans la peinture » de ce dernier, « il y a une telle opulence de couleurs, une telle aisance, une liberté bien comprise, de l'air, de l'espace, de la tenue, de la variété dans les formes et les fonds, de la recherche pure. (…) N'étant pas abstrait, je dois dire que je ne me suis pas trouvé dépaysé à cette belle exposition »[1].

S'il s'intéresse à tout ce qui touche au monde culturel, une lacune surgit cependant de sa correspondance : une absence significative de l'art naïf. La situation de cet art a pourtant évolué avec, entre autres, une plus large diffusion d'Apollinaire et de ✎. Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976), tous deux défenseurs de cet art.

Une autre question se pose : pourquoi Céleste Pedoux, qui s'efforce de comprendre les arts avec une touchante assiduité, ne s'interroge-t-il pas sur sa propre condition ? Lui qui collectionne les coupures de presse le concernant, lui qui est ouvert d'esprit, reste muet à propos de ses contemporains naïfs. S'il est plus ou moins courant de retrouver pareille situation chez d'autres naïfs, cela surprend davantage lorsque l'on connaît l'investissement de l'homme dans les évènements artistiques et son implication intellectuelle. Peut-être avait-il gardé une certaine rancœur quant à l'étiquette qui lui a été conférée, n'oubliant pas les connotations négatives qu'elle revêtait aux premiers temps. Il est vrai que la définition oscille toujours entre les deux pôles et que le terme n'est pas encore adéquatement fixé.

Après avoir consacré la plupart de son temps à observer les arts, l'artiste hollognois retourne à ce qui l'a toujours fait vibrer : la nature[2]. Parmi les fleurs et les arbres, à l'abri des longs discours et des querelles artistiques, Pedoux retrouve la plénitude et l'apaisement qu'il a égarés. S'il s'est quelque peu lassé de la société artistique, la nature ne l'a jamais abandonné. Parcourant des yeux les lignes que les paysages déploient devant lui, scrutant soigneusement

[1] *CCP*, 25 novembre 1952. Document annexe D. 7.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 20.

les fleurs, il retrouve peu à peu la force de son art, en laissant « faire le hasard »[1], sans jamais s'abonner à l'obligation de « faire pour faire ». Tel est donc l'état d'esprit de Pedoux au début des années 1950.

Comme nous le verrons ultérieurement, l'œuvre de Pedoux se compose de trois thèmes dominants, qui sont les paysages, les peintures et dessins botaniques et les représentations fluviales et marines. S'il n'a jamais réellement délaissé un sujet au profit d'un autre, les paysages semblent avoir permis au peintre de nous montrer son véritable « jardin intérieur ». Lorsque s'ajoutent, à ces trois thématiques prépondérantes, les peintures allégoriques, celles-ci nous montrent une autre facette de Pedoux : elles renvoient à sa vision sociétale et à ses croyances personnelles. Le caractère naïf de son œuvre est ici très marqué préférant une approche davantage primaire.

b. Céleste Pedoux d'après Paul Franck

Hormis les nombreuses critiques qui seront présentées dans le sous-chapitre concernant les expositions de l'artiste, le regard extérieur de ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), rempli de poésie et de sincérité, doux mélange de mots bien choisis et d'une analyse pertinente de l'artiste, a bel et bien sa place ici. Ce texte[2] intitulé « De l'esprit de Candeur dans l'Art, Céleste Pedoux » et publié en avril 1942 dans *Relief, Journal des étudiants de l'Académie des beaux-arts de Liège* est né sous la plume de son ami :

> « Je placerai le peintre Céleste Pedoux dans le plus grand secret des âmes délicates, entre un Henri Rousseau en peinture et un Francis Jammes en poésie.
>
> Je placerai donc le peintre Céleste Pedoux entre le maître des « forêts exotiques » et celui de « l'Angélus à l'aube » ou du « Deuil des primevères ». Rousseau et Jammes aimaient la nature. Pedoux aime la nature comme tous les grands amoureux, une nature qui est en lui, pour lui, et en dehors de lui. Ses ciels, ses saisons, sa frémissante candeur, le soulèvent très haut parmi nos peintres actuels.
>
> Vivant en dehors de toutes conventions, en dehors de ce tapage mesquin et inepte, Pedoux a le respect et la dignité de sa fraiche et tendre poésie.

[1] *CCP*, 24 mai 1952 ; SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 20.
[2] FRANCK, Paul, « De l'esprit de Candeur dans l'Art, Céleste Pedoux», dans *Relief, Journal des étudiants de l'Académie des beaux Arts de Liège*, Avril 1952, p. 8.

Il ne s'avoue jamais vaincu devant la nature, mais il l'installe comme bon lui semble dans ses champs comme dans ses vergers, où ses fleurs éclaboussent de couleur.

Il y a plus encore que la couleur.

Dans ses toiles, il y a ce vent, cette atmosphère, cet espace sans limites qui libère la pâte sortant du tube, il y a cette assurance qui plonge le véritable amateur d'art dans un univers jamais égalé. Pedoux aime parler peinture avec un rameau d'olivier en main parce que, dans la tourmente actuelle, il existe encore un peintre avec des gestes de clémence.

Peintre sans prétention, l'œuvre de Pedoux se situe entre le bien et la malice, beaucoup plus vers le bien. La malice est chez lui un signe d'intelligence et d'intuition, qu'il peigne ses fleurs aux pivots mystérieux, ou ses graines gonflées de semences, ou bien encore ses maïs gravés en forme de cagoules, ces mondes-là sont séduisants dans les pétales et les calices.

Pedoux les aime parce qu'il est en verve quand il les transcrit sur la toile, ou les grave sur le zinc.

Sa façon de pincer les bourgeons, les attaches des feuilles ou la pigmentation des arbres semble pour lui un jeu d'une fine intelligence française.

La distinction de son coloris ou de son écriture, l'exactitude des objets tels que les feuilles, les branches, tout cela qui se situe même dabs sa pâte lumineuse, a cette beauté du XVIIème au XVIIIème siècle.

Ses compositions, prises dans l'ordre subconscient, le dirigent très souvent vers les causes de la vie. Ses toiles « La Guerre et la Paix » ou bien « La Pesée » sortent d'une main fragile et cependant cruellement aiguisée.

C'est en tout cas dans ses paysages et ses fleurs que Pedoux se révèle authentique poète, plus encore parce qu'il se penche amoureusement vers la plénitude des végétations et des sites. Tel bouquet d'iris le mène droit vers une incantation délicieuse de tendresse et de fraicheur.

Tels paysages, « L'Automne » ou « L'Hivers », semblent tirés des régions ensoleillées du Midi.

C'est ainsi que Pedoux cherche la vie et la cache bien souvent dans un grand silence blanc.

Ce silence qui effraie les durs, les tièdes et les emmurés, ces silences qui glacent parce qu'il ne hurlent [sic] pas et qu'ils restent comme de bons enfants bien sages, conscients de leur espièglerie.

Pedoux, nom volatil, parce que son art ne prend aucun détour, aucune couleur locale.

Parce que son art est fondé, avant toute chose, sur la splendeur du cœur et non sur l'aspect extérieur de la matière. Paul FRANCK. »

Chapitre III : Les expositions

✎. Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) avait déjà – dans son tapuscrit[1] – dressé la liste des expositions de Céleste Pedoux. Grâce aux recherches entreprises, j'ai pu compléter cette liste en m'aidant des coupures de presse collectées et aux catalogues d'exposition : tout d'abord, j'ai pu préciser ou corriger les renseignements initiaux grâce à des compléments informatifs ; à savoir, essentiellement, les titres des tableaux exposés, les descriptions et critiques de ceux-ci, la durée des expositions et les artistes présents.

Certaines œuvres n'ont pas pu être identifiées en raison, tout d'abord, de l'absence de titre inscrit et ensuite, car des thématiques sensiblement analogues étaient représentées ; de fait, certaines réalisations ne possèdent pas de pendant dans le catalogue.

1 - *Quatre peintres flémallois,* du 1er au 15 octobre 1948, Maison Communale de Flémalle-Haute, Belgique.

En 1948, il expose pour la première fois à la salle communale de Flémalle-Haute, au moment où *La Gazette de Liège*[2] le qualifie de « peintre du dimanche » en l'associant à d'autres peintres. Victor Moremans, de la même gazette, déclare que Pedoux est un « peintre instinctif dont les œuvres séduisent par leur suavité naïve »[3].

En 1953, lorsque l'artiste expose à la Boutique, le critique précise ses propos en déclarant que Pedoux est « une sorte d'autodidacte du dessin et de la peinture »[4], avant de préférer finalement, en 1959, l'étiquette de « peintre naïf »[5].

Pendant longtemps, le modèle était le ✎. Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) et cette figure dressait – sans le vouloir – une grille d'analyse dans laquelle devait s'insérer parfaitement tout artiste naïf. Si bien qu'il était chose difficile pour un « supposé naïf » d'entrer en tous points dans ce moule convenu. Si la définition du peintre naïf s'est assouplie avec le temps, l'époque reste fortement influencée par ce modèle fermé. Certains propos de Moremans sous-entendent une critique acerbe, certes, mais il faut cependant remarquer qu'il semble avoir réussi à cerner l'art de

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*
[2] « Quatre peintres du dimanche à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, septembre 1948. Document annexe A. 1.
[3] MOREMANS, Victor, « Céleste Pedoux à la Boutique », dans *La Gazette de Liège*, 12 mai 1953. Document annexe A. 18.
[4] *Ibid*.
[5] MOREMANS, Victor, « LE SALON 1959 au Musée des beaux-arts fait la preuve de vitalité artistique de notre cité », dans *La Gazette de Liège*, octobre 1959. Document annexe A. 24.

Pedoux : « Visiblement, il se moque des trucs de métier et des effets pittoresques qu'il ne soupçonne sans doute même pas, il va instinctivement à l'essentiel »[1].

Quoi qu'il en soit, Céleste Pedoux participe pour la toute première fois à une exposition. Les quatre peintres dont il est question sont Derzelle, Macot, Onkelinx et Pedoux. Les articles[2] de *La Meuse* de septembre et novembre 1948 qualifient l'artiste de « minutieux et sincère ». Son œuvre semble comporter une « pointe de surréalisme ». Joseph Schetter a également publié une présentation de l'exposition dans *La Meuse* du mois de septembre 1948.

2 - *Les peintres flémallois,* du 18 au 30 septembre 1949, Maison Communale de Flémalle-Haute, Belgique.

Une seconde exposition lui est consacrée du 18 au 20 septembre 1949 à la Maison Communale de Flémalle-Haute. La 3ème session des Saisons de peinture de la Galerie d'art de la Maison Communale a également accueilli les artistes René et Léopold Plomteux, Albert Derzelle, Edmond Portal, ✎. Georges Collignon (Flémalle-Haute, 1923 – Liège, 2002) et Joseph Onkelinx.

L'article[3] publié le 22 septembre 1949 dans *Le monde du travail* rapporte que « M. Céleste Pedoux n'a pas fini de nous étonner, son inspiration est d'un vrai poète et d'un vrai peintre, nous regrettons seulement qu'il ne s'exprime pas en des formats plus grands dans des compositions digne [sic] de son beau talent ».

Un article[4] de *La Gazette de Liège* du 23 septembre 1949 nous apprend également que Pedoux avait, entre autres, présenté sa toile intitulée *Le Vieux Marronnier* (cat. n°25).

3 - *Céleste Pedoux*, du 14 au 25 janvier 1951, galerie Le Sagittaire, Mons, Belgique.

Du 14 au 25 janvier, il participe à une exposition qui lui est consacrée à la galerie Le Sagittaire de Mons. D'après un programme[5] qui était distribué à l'entrée de la galerie, il nous est possible de connaître les œuvres présentées : *Crépuscule*, *Le Village* (cat. n°26), *La pesée* (cat. n°194), *Printemps* (cat. n°50), *Les saules*, *Le parc* (cat. n°28),

[1] MOREMANS, Victor, « De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Céleste Pedoux », dans *La Gazette de Liège*, 7 février 1951. Document annexe A. 11.
[2] SCHETTER, Joseph, « HOTEL COMMUNAL DE FLEMALLE-HAUTE, Peintres Flémallois », dans *La Meuse*, septembre 1948. Document annexe A. 2 ; « Quatre peintres du dimanche à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, septembre 1948. Document annexe A. 1.
[3] K., L., « A la galerie d'art de l'hôtel communal à Flémalle-Haute », dans *Le monde du Travail*, 22 septembre 1949. Document annexe A. 4.
[4] « Les peintres flémallois exposent à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 23 septembre 1949. Document annexe A. 5.
[5] Programme de l'exposition *Céleste Pedoux*, galerie Le Sagittaire, Mons, janvier 1951.

L'orée du Bois, *Rochers* (cat. n°80), *Peupliers, Mi-octobre*, *Sous-bois* (cat. n°68), *Moulin, La montée, Le Tournant du canal Albert* (cat. n°1), *Vieux marronnier* (cat. n°25), *Moisson, Bateau de pêche, La ferme* (cat. n°6), *La Campagne en Juillet, Iris* (cat. n°153), *Printemps vert, Dahlias* (cat. n°166), *Pivoines* (cat. n°152), *Massettes, Dans la moisson, Les sapins* (cat. n°64), *Lys, Glaïeuls* (cat. n°173), *Tranchée Meuse-Geer* (cat. n°65), *Molènes* (cat. n°156), *Pavots, Châtons de Saules* (cat. n°141), *Novembre* (cat. n°95), *Carrières* et *Train de Bateaux* (cat. n°113).

S'ajoutent à ces 36 œuvres peintes, des dessins à l'encre de Chine, des aquarelles et des gravures à l'eau-forte dont la liste ne nous est pas parvenue. Maurice Haurez, dans *La Gazette de Liège*[1], en 1951, nous parle de Pedoux comme étant « un peintre qui peint pour le plaisir, qu'à regarder ses paysages gauches et appliqués, on ne peut s'empêcher de penser à l'art du français Bombois, et aussi à Brusselman ». Il déclare que le peintre « peint ce qu'il sait et non ce qu'il voit » mais « qu'il peint également ce qu'il sent ». Il remarque que l'artiste présente un art avec des « erreurs » mais que « l'on ne peut rester insensible à son langage qui va, disons-le fortement, bien au-delà du langage de trop nombreux faiseurs et autres marchand [sic] qui ne sévissent que trop aux cimaises des galeries d'art ».

Dans le *Journal de Mons et du Borinage*[2] du mercredi 17 janvier 1951, Paul Tondreau nous présente également l'exposition. Il déclare que cet art naïf est « intéressant lorsqu'il est sincère ». Il ajoute que « nous trouvons chez Pedoux un faire précis, une nature neuve, ayant pris en elle-même dans son amour passionné de la botanique, sa volonté de montrer ce qu'il voit ».

Le Monde du travail[3] du 9 janvier 1951 a également imprimé quelques lignes sur l'évènement. Le carton d'invitation[4] et l'affiche de l'exposition[5] ont été eux-aussi conservés.

4 - *Le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilisen,* du 4 au 15 février 1951, Maison Communale de Flémalle-Haute, Belgique.

La Maison Communale de Flémalle-Haute, suite aux succès des précédentes expositions, décide de poursuivre son soutien au peintre en organisant l'exposition

[1] HAUREZ, Maurice, « Le peintre Céleste Pedoux », dans *La Gazette de Liège*, 1951. Document annexe A. 8.
[2] TONDREAU, Paul, « Le peintre Pedoux au Sagittaire », dans *La journal de Mons et du Borinage*, 17 janvier 1951. Document annexe A. 6.
[3] « A Mons », dans *Le Monde du Travail*, 9 janvier 1951. Document annexe A. 7.
[4] Carton d'invitation de l'exposition *Céleste Pedoux*, à la galerie Le Sagittaire, Mons, du 14 au 25 janvier 1951. Document annexe B. 1.
[5] Affiche de l'exposition *Céleste Pedoux*, à la galerie Le Sagittaire, Mons, du 14 au 25 janvier 1951. Document annexe B. 2.

intitulée *Le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilisen*. Cet événement, qui se déroule du 4 au 15 février 1951, suscite, une fois encore, des articles de presse.

La Wallonie Liège[1] du 7 février 1951 consacre un article à l'exposition : Pedoux est qualifié « d'homme très sympathique », accueillant les « visiteurs avec infiniment d'amabilités ». Son œuvre « accorde toute son attention aux paysages (une grande sensibilité des couleurs fraiches) et aux fleurs (qu'il peint avec amour, délicatesse) ».

La Gazette de Liège[2] du 6 février 1951, sous la plume de Bricteux, consacre un quart de page à cette exhibition. Cet article nous apprend que le vernissage a accueilli « un nombreux public ». Parmi la foule se trouvaient, par exemple, l'abbé Rorive, curé de la paroisse, Bertrand et Bricteux-Romiée de la Commission des beaux-arts, mais aussi les artistes ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) et Léopold Plomteux. L'article nous informe que le peintre a présenté « quarante tableaux et autant d'aquarelles et eaux-fortes ». « Sa collection de toiles se compose de paysages et de fleurs ». Un tableau semble attirer tous les regards : il s'agit de la *Pesée* (cat. n°194), « composition représentant le Christ en Croix surmonté de Dieu le père et l'Esprit Saint, et ébranlé par les péchés capitaux, tandis que les vertus s'opposent à cette chute »[3].

Un second article[4] de *La Gazette de Liège*, publié par Victor Moremans le 7 février 1951, développe la description en question en nous informant que ce tableau comporte pas moins de « quatre-vingt-huit figures et où l'on voit en même temps que Dieu le Père et le Saint Esprit, un Christ en croix au bois de laquelle les vertus et les vices ont accroché des cordes et qui s'efforcent de la faire pencher ». Nous apprenons également qu'il a exposé – entre autres – les toiles suivantes : *Mi-Octobre*, *Le Printemps*, et *Le Vieux Marronnier* (cat. n°25). Le programme papier[5] de l'exposition permet l'ajout des *Chatons de Saules* à la liste des réalisations présentées. L'affiche de l'exposition[6] a été conservée par la famille Fifi-Pedoux.

[1] « LES EXPOSITIONS. CELESTE PEDOUX A FLEMALLE-HAUTE », dans *La Wallonie Liège*, 7 février 1951. Document annexe A. 9.
[2] BRICTEUX, H., « Avec le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 6 février 1951. Document annexe A. 10.
[3] *Ibid*.
[4] MOREMANS, Victor, « De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Céleste Pedoux », dans *La Gazette de Liège*, 7 février 1951. Document annexe A. 11.
[5] Programme papier de l'exposition *Le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen*, Flémalle-Haute, 1951.
[6] Affiche de l'exposition *Le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen*, à la Maison Communale de Flémalle-Haute, du 4 au 15 février 1951. Document annexe B. 3.

5 - *53ème Salon du Cercle d'Art « Bon Vouloir »,* du 7 au 28 octobre 1951, Musée de Mons, Belgique.

En octobre 1951, à une époque où Picasso est encore critiqué par un certain public, Pedoux perçoit la « virtuosité de Picasso »[1]. Il enchaine les sorties culturelles : la même année, il visite une exposition dédiée au mouvement *Cobra* organisée à l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, il visite également, en décembre, le Salon de la Paix qui expose une de ses toiles, et ainsi de suite. Inutile de préciser qu'il suit de manière assidue le groupe *Origine* fondé par son ami ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) avec Lena Karji, Antoine Plomteux et Rener. Même si son confident vient de quitter Woluwe-Saint-Lambert (région bruxelloise) pour rejoindre la Suisse, Pedoux, soucieux de garder intact son amitié avec l'artiste, lui donne des nouvelles du pays et du monde artistique belge.

Suite au *53ème Salon du Cerce d'Art « Bon vouloir »* auquel il participe du 7 au 28 octobre 1951 au Musée de Mons, surgit une critique qui n'a pas laissé le peintre indifférent. Henri Léonard, mieux connu sous le nom de Cinabre, était peintre et secrétaire communal de la ville de Mons. Également critique d'art, il pratiquait une critique jugée chaleureuse. Son compte rendu du Salon suscite immédiatement une réaction mitigée chez l'artiste hollognois.

Cinabre, dans un article[2] publié le 18 octobre 1951 dans *La Province*, souligne la « grande vérité poétique » du peintre ; il voit à travers sa peinture une « protestation de l'instinct et du cœur vis-à-vis des dépouillements et des dessèchements de la peinture construite ». Si Pedoux est à la fois amusé et agacé, il n'hésite pas à se confier à ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) : Amusé sans doute, car il trouve plaisant de voir ses œuvres et son travail théorisés et agacé car il ne retient que le « Mlle Pedoux » lancé par le critique, taquin ou mal informé.

6 - *Salon de la Paix*, du 1er au 30 décembre 1951, Musée de l'Art Wallon, Liège, Belgique.

Céleste Pedoux participe au Salon de la Paix du 1er au 30 décembre 1951, exhibition d'envergure organisée par le Musée d'Art Wallon. L'article de *La Gazette de Liège*[3] du 21 décembre 1951, intitulé *Une promenade au « Salon de la Paix »*, présente l'événement comme « une manifestation collective qui prouve la belle vitalité

[1] *CCP*, 20 octobre 1951 ; SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, p. 32.
[2] CINABRE, « Au bon Vouloir », dans *La Province*, 18 octobre 1951. Document annexe A. 12.
[3] MOREMANS, Victor, « Une promenade au *Salon de la Paix* », dans *La Gazette de Liège*, 21 décembre 1951. Document annexe A. 13.

des artistes wallons et qui atteste la sympathie de ceux-ci envers une initiative qu'ils souhaitaient, nous en sommes persuadés, voir se renouveler chaque année ». Pas moins de six salles du Palais des beaux-arts du Parc de la Boverie, ainsi que le grand hall et le Petit Salon Carré (y compris les salles annexes) sont consacrés à cette exposition majeure. Réunis autour d'un thème commun – la Paix – des artistes wallons comme Marcel Caron (peinture), Gustave Monzée (Vitrail), ou encore Adolphe Wansart (sculpture) se rassemblent afin de célébrer la Paix. Pedoux prend part à la célébration en présentant *Fête de la Paix* (cat. n°195).

Nous l'avons vu, l'année 1951 fut riche en expositions pour cet autodidacte que la critique considère comme sympathique. Si certains aspects de la critique semblent considérer l'art naïf de Pedoux comme simpliste, voire gauche, la majeure partie de celle-ci a bien compris l'esthétique et le langage du peintre, n'hésitant pas à théoriser quelque peu sa façon de peindre, en expliquant que Pedoux peint avec sincérité ce qu'il voit et ce qu'il sait sans se préoccuper de l'académisme et de la mode.

Avec le recul, je me dois de nuancer ces propos : si Pedoux semble échapper volontairement des solides critères de la peinture académique, il n'en reste pas non plus fermé. Bien qu'il peigne avec le cœur et comme bon lui semble, il est un homme cultivé qui n'hésite pas à former son œil en visitant des expositions et en dialoguant avec d'autres artistes.

Nous l'avons vu également, Pedoux possède un avis sur la peinture contemporaine et ses échanges épistolaires avec son ami ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) sont d'une importance capitale dans son apprentissage de l'art. Si des influences ne sont pas assurément perceptibles dans son œuvre – à ce stade de l'étude en tout cas –, le peintre s'est déjà largement initié tant à la critique qu'aux regards qu'il porte sur la peinture en général.

7 - *Céleste Pedoux,* du 22 décembre 1951 au 4 janvier 1952, Club d'Essai, 12 rue de l'Étuve, Liège, Belgique.

Du 22 décembre 1951 au 4 janvier 1952, Pedoux expose au Club d'Essai de la rue de l'Étuve à Liège. *La Gazette de Liège* lui consacre un article[1] le 30 décembre 1951 : « Quoi de plus agréable qu'un peintre qui regarde ce qui l'entoure avec le même émerveillement que le ferait un enfant et qui se bornerait à nous dire sa joie par le moyen des couleurs », voilà comment Moremans le qualifie. On y apprend également que sa

[1] MOREMANS, Victor, « CELESTE PEDOUX au Club d'Essai », dans *La Gazette de Liège*, 30 décembre 1951. Document annexe A. 14.

première exposition à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute est « très remarquée ». Parmi les 25 toiles exposées, nous retrouvons *Feuilles d'automne* (cat. n°155), *Fleurs de mars*, *Sur le talus* (cat. n°157), *Neige* et *Le Petit Pont* (cat. n°60). *Relief, journal des étudiants de l'Académie des beaux-arts de Liège*[1] ajoute à la liste *Le Saule* et *Au bord de l'eau* (cat. n°9).

La Meuse[2] du 26 décembre 1951, dans un article paru sous la plume de Joseph Schetter, désigne l'exposition de « curieuse manifestation picturale au Club d'Essai ». L'auteur n'hésite pas non plus à associer Pedoux au ✎. Douanier (Laval, 1844 – Paris, 1910). La fille de l'artiste, Gisèle Pedoux, a réalisé l'affiche de l'exposition[3].

8 - *Céleste Pedoux*, du 9 au 22 mai 1953, La Boutique, Liège, Belgique.

Lors de l'exposition qui lui est entièrement consacrée à La boutique du 9 au 22 mai 1953, Pedoux présente des toiles dont Victor Moremans, dans un article[4] de *La Gazette de Liège* du 12 mai 1953, dresse une liste partielle : *Houx* (cat. n°168), *Le Parc* (cat. n°28), *Les Versets*, *Chardons* (cat. n°158) et *Érable en fleurs*. Il ajoute à la liste *Un sous-bois* (cat. n°68) et « deux dessins à la plume consacrés à la mer qui nous ont paru toutefois procéder d'un métier plus sûr ». Moremans souligne également le « progrès » que Céleste Pedoux a fait.

L'article[5] de *La Wallonie* nous renseigne à propos de « quatre eaux-fortes », et de « dessins à l'encre de Chine ». La famille Pedoux a conservé – une fois de plus – l'affiche de l'évènement[6].

9 - *IV^{ème} Salon d'Ensemble de « Temps mêlé »,* du 9 au 15 juin 1956, Société Royale des beaux-arts, Verviers, Belgique.

L'article[7] publié le 14 juin 1956 dans *Le Travail* nous présente méticuleusement le *IV^{ème} Salon d'Ensemble de « Temps mêlés »* qui a eu lieu à Verviers du 9 au 15 juin 1956. Ainsi, « une centaine de personnes » ont assisté au vernissage, dont Gautherin, consul de France. « Soixante toiles et trente artistes » sont exposés.

---

[1] X.Y.Z., « A l'étuve. CELESTE PEDOUX », dans R*elief, Journal des étudiants de l'Académie des beaux-arts de Liège*, janvier 1952, p. 6. Document annexe A. 17.
[2] SCHETTER, Joseph, « AU CLUB D'ESSAI. CELESTIN PEDOUX », dans *La Meuse*, 26 décembre 1951. Document annexe A. 14.
[3] PEDOUX, Gisèle, Affiche de l'exposition *Céleste Pedoux*, au Club d'Essai, Liège, du 22 décembre 1951 au 4 janvier 1952. Document annexe B. 4.
[4] MOREMANS, Victor, « Céleste Pedoux à la Boutique », dans *La Gazette de Liège*, 12 mai 1953. Document annexe A. 18.
[5] « DANS LES SALONS OU… L'ON EXPOSE », dans *La Wallonie*, 13- 14 mai 1953. Document annexe A. 19.
[6] Affiche de l'exposition *Céleste Pedoux* à la Boutique, Liège, du 9 au 22 mai 1953. Document annexe B. 5.
[7] BL, A., « Le IVe Salon d'ensemble de *Temps mêlés* à Verviers », dans *Le Travail*, 14 juin 1956. Document annexe A. 20.

Parmi les artistes aux styles et horizons variés, citons, par exemple, Graverol représentant le Surréalisme, mais aussi Plomteux s'exprimant dans l'Art abstrait sévère et géométrique, Dummers et Jacquemin pour l'Abstraction lyrique, sans oublier les représentants naïfs, avec Céleste Pedoux, « au sens ornemental très ferme, au souci touchant, même prenant », et avec Schubnel, Vandersteen, et Cloes. La sculpture n'est pas laissée de côté ; Augusta Berbuto est l'un des représentants.

10 - *Salon 1959*, du 3 octobre au 1er novembre 1959, Musée des beaux-arts, Verviers, Belgique.

Une fois encore, les articles de presse sont nombreux. Citons, à titre d'exemple, celui de *La Dernière Heure*[1] du 1enr Octobre 1959 et celui paru dans *Les Annonces Liégeoises*[2] du 26 septembre.

Comme nous l'apprend la coupure de presse[3] publiée dans *La Meuse* du 1er octobre 1959, le Salon 1959 s'est déroulé au Musée des beaux-arts de Verviers, du 3 octobre au 1er novembre 1959, et a accueilli « 37 peintres et 8 sculpteurs » sélectionnés méticuleusement parmi « 161 artistes » ayant présenté « 419 œuvres ». Parmi ces 45 artistes choisis après deux éliminatoires, nous retrouvons – entre autres – les peintres Fallais, Forgeur, Massart, Pedoux et Wuidar. Les sculpteurs ont répondu moins nombreux que les peintres à l'appel lancé le 15 juillet : seulement cinq artistes ont le droit d'exposer. Il s'agit de Braun, Pauline Claude, Daenen, Moises et Randaxhe.

Parmi le jury de sélection étaient présents madame Deburge, échevin des beaux-arts, monsieur Gilbert professeur à l'Académie des beaux-arts, monsieur Hendrix, professeur d'Histoire de l'Art, et monsieur Koenig, conservateur du Musée des beaux-arts et du Musée de l'Art Wallon. La coupure de presse précise qu'ils ont été « sévères parce qu'ils veulent que le salon de 1959 soit de qualité ». Un autre article[4] nous apprend que Céleste Pedoux avait présenté un *Sous-bois* (cat. n°68) « aux arbres bien alignés comme il les aime ».

Le succès de Pedoux ne s'est pas arrêté brusquement après son décès survenu dans sa maison familiale à Embourg en 1960. Nous imaginons aisément la fierté qu'il aurait pu ressentir en sachant que certaines de ses œuvres allaient quitter le plat pays pour la Hongrie en 1970 et pour l'Allemagne en 1972.

---

[1] *« Le Salon 1959* sera un véritable panorama de la peinture liégeoise », dans *La Dernière Heure*, 1er octobre 1959. Document annexe A. 21.
[2] « Au Musée », dans *L'Information – Les Annonces Liégeoises*, 26 septembre 1959. Document annexe A. 23.
[3] « LE SALON 1959 : 37 peintres et 8 sculpteurs ont été retenus par un jury sévère qui a voulu faire du Salon 59 une exposition de haute qualité », dans *La Meuse*, 1er octobre 1959. Document annexe A. 22.
[4] MOREMANS, Victor, « LE SALON 1959 au Musée des beaux-arts fait la preuve de vitalité artistique de notre cité », dans *La Gazette de Liège*, octobre 1959. Document annexe A. 24.

11 - *Art Naïf en Hainaut,* du 17 avril au 10 mai 1970, Hôtel de ville, Mons, Belgique.

12 - *Naivni 70*, du 18 juillet au 20 septembre 1970, Galerie d'art primitif Umjetnosti, Zagreb, Hongrie.

Cette importante manifestation s'est déroulée du 18 juillet au 20 septembre 1970. Il s'agit de la première biennale du pays consacrée à l'art naïf.

13 - *Art Naïf en Hainaut, X^{ème} Festival du Théâtre National*, du 7 au 22 août 1970, Casino, Spa, Belgique.

14 - *Internationale Zeitgenössische Naive Malerei und Plastik*, du 12 novembre au 10 décembre 1972, Galerie Erkens, Nettetal, Lobberich, Allemagne.

15 - *Peinture naïve en Wallonie*, du 18 mai au 5 juin 1976.

16 - *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles (CACEF),* du 2 octobre au 6 novembre 1977, Palais des beaux-arts, Charleroi, Belgique ; du 18 novembre au 18 décembre 1977, Musée des beaux-arts, Liège, Belgique ; du 25 février au 27 mars 1978, Musée des beaux-arts, Verviers, Belgique. Cette exposition a également circulée en France, au Musée Rousseau de Laval et en Angleterre.

Un article[1] publié par *Le Soir* le 12 novembre 1977 consacre une demi-page à la double exposition qui se déroule du 18 novembre au 18 décembre 1977 au Musée des beaux-arts de Liège : d'une part, « il présente 76 œuvres de 29 artistes naïfs de la République fédérale allemande » ; d'autre part, il expose environs « 100 toiles et une vingtaine de sculptures d'artistes belges représentatifs de la Wallonie et de Bruxelles ».

Cet événement n'aurait pu voir le jour sans les efforts conjugués d'Europalia République fédérale d'Allemagne 1977 et du Centre d'action culturelle de la communauté d'expression française. Le but non dissimulé de cet événement est de réaliser, semble-t-il, pour la première fois, une « synthèse » de cet art si particulier qu'est l'art naïf. Connaissant un grand succès, la manifestation culturelle a également circulé en Belgique, en France et en Angleterre. Un second article[2], aux effets de nouvel élan publicitaire, est paru dans *Le Soir* le 14 novembre 1977.

[1] R., E., « Exposition des peintres naïfs », dans *Le Soir*, 14 novembre 1977. Document annexe A. 25.
[2] M., J., « L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles, Et les peintres naïfs allemands », dans *Le Soir*, 12 novembre 1977. Document annexe A. 25.

17 - *10 peintres naïfs de Wallonie*, du 14 juin au 4 juillet 1980, Cercle La Marotte, Theux, Belgique.

18 - *Peinture naïve en Wallonie et à Bruxelles,* du 23 avril au 3 mai 1981, Les Chiroux, Liège, Belgique.

Le catalogue d'exposition[1], rédigé par ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934), nous apprend quels sont les artistes naïfs présents lors de cet événement : Gabriel Bohet, Micheline Boyadjian, Nicolas Cloes, Rupert Delplace, Maurice Delport, Jean Facq, Armand et François Funcken, Jean Gabriel, ✎ Léon Greffe (Charleroi, 1881 – Paris, 1949), Jules Howet, Fernand Joris, Pierre Lefevre, Gilles Malpas, Lucien Maringer, Céleste Pedoux, Reine Thumerel et Guillaume Thurion. La 7ème page nous apprend que cinq œuvres du peintre ont été choisies ; il s'agit du *Tournant du Canal Albert* (cat. n°1), *Les Carrières* (cat. n°73), *Les Peupliers, Pommiers en fleurs* (cat. n°70) *et Au bord de l'eau* (cat. n°9).

19 - *Peinture naïve en Wallonie et à Bruxelles*, du 9 au 23 septembre 1981, Maison Sauveur, Chaudfontaine, Belgique.

20 - *L'atelier Paul Franck*, du 10 janvier au 15 février 1984, au Musée de l'Art wallon, Liège, Belgique.

Le comité organisateur de l'exposition est constitué de ✎ Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), Jean-Pierre Rouge, bibliothécaire à l'Académie royale des beaux-arts de Liège et Liliane Sabatini, conservateur adjoint au Musée de l'Art wallon[2]. Cette exposition a le soutien d'Edouard Close, Bourgmestre de Liège et de Pierre Bertrand, Echevin de la Culture, des Musées et du Tourisme[3]. En tout, 175 œuvres de 25 artistes sont proposées au public.

La particularité de cet atelier réside dans la liberté du vocabulaire et de la technique. Aucun artiste n'est, semble-t-il, dépersonnalisé par l'amassement ou la standardisation. Chaque vocabulaire est propre à chaque exposant exprimant sans condition son *moi* intérieur[4]. Des artistes provenant du monde entier assistent à des leçons organisées par ✎ Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) afin de parfaire ou apprendre l'art de la gravure. Situé d'abord à Colombes, au n°3 de l'avenue Roger, puis

[1] SCHMITS, Georges, catalogue de l'exposition *Peinture Naïve en Wallonie et à Bruxelles*, p. 1-7.
[2] Catalogue de l'exposition *L'atelier Paul Franck*, p. 5
[3] *op. cit*., p. 4.
[4] *op. cit*., p. 5.

au n°7 de la rue d'Arsonval, l'atelier suscite un vif intérêt international[1]. Sept eaux-fortes de Pedoux, réalisées durant l'année 1951, sont présentées durant l'exposition de Liège : *Le verger au printemps* (cat. n°82), *Les fleurs*, *Les houx* (cat. n°168), *Les chardons* (cat. n°158), l'*Aulne et frêne* (cat. n°170) et *Au bord de l'eau* (cat. n°81).

21 - *Peintres naïfs de Wallonie*, du 16 avril au 10 mai 1992, à la Place Verte de Huy, office du tourisme de la ville de Huy, Huy, Belgique.

L'exposition *Peintres naïfs de Wallonie* a accueilli, comme nous le renseigne l'affiche de l'événement[2], Nicolas Cloes, Maurice Delport, Jean Gabriel, Pierre Lefevre, Jeannine Lejeune, Daniel Lewandowsky, Karl Willame, Céleste Pedoux, Véronique Pinte, Philippe Seutin, Calogero Tornambe, Angel Tribaldos et Antoine Van Villers.

[1] *op. cit*., p. 9.
[2] Affiche de l'exposition *Peintres naïfs de Wallonie*, à la place verte de Huy, du 16 avril au 10 mai 1992. Document annexe B. 6.

CHAPITRE IV : Son œuvre

Dans un souci de clarté, j'ai choisi de différencier les réalisations de Pedoux d'un point de vue de la technique tout d'abord, et thématiquement ensuite, en tentant également de respecter la chronologie de ses œuvres, bien qu'il soit hasardeux de dater avec certitude l'ensemble de celles-ci. Toutefois, j'ai distingué la période de formation du reste du classement car elle est davantage claire et précise. Elle constitue également un point de départ artistique différenciable du reste de son parcours. Cette mise en exergue permet de comprendre davantage l'évolution de l'artiste. Le catalogue – ci-joint à cette étude – présente une typologie quasiment analogue en privilégiant davantage l'aspect thématique et en s'attardant moins sur la technologie employée. Il se trouve sur le cd-rom présent en fin d'ouvrage.

1. Les aquarelles

a. La période de formation : les années 1930

Depuis sa plus tendre enfance, Céleste Pedoux saisit sur le vif[1] des croquis de vues mosanes qui l'intéressent. Soucieux d'être cohérent, l'adolescent dispose déjà de maquettes de bateaux qu'il aime reproduire. Bien loin d'exprimer uniquement les sensations ressenties face à la réalité, le jeune Pedoux cherche déjà à corriger les traits inadéquats, à effacer les incidents de traces, à gommer les paquets laissés par un surplus de crayon ou de fusain.

Si l'artiste s'est formé à travers le dessin, c'est à travers l'aquarelle qu'il s'essaye à la peinture. Entre 1933 et 1934, cinq tableaux[2] ont été conservés. L'analyse de ses premiers essais en tant qu'aquarelliste nous livre des élements attendus quant à leur conception. Cette technique picturale où les pigments colorés sont broyés et agglutinés avec de l'eau gommée revêt pour le peintre débutant un intérêt tout particulier. Cependant, ses aquarelles correspondent davantage à des dessins colorés[3] plutôt qu'à des oeuvres ayant exploité toutes les caractéristiques de la technique. Bien que les cieux soient correctement réalisés – à la fois transparents et dégradés – les premiers plans se chevauchent, rendant la peinture opaque et créant des empâtements maladroits. Utilisant les techniques du dessin[4], l'artiste n'a pas hésité à appliquer des hachures afin de remplir la surface de l'eau ; parfois, c'est à l'encre de Chine qu'il repasse les contours perdus dans la couleur, alors que la finesse du pinceau suffirait à rendre les détails clairs et lisibles. L'aquarelle refusant tout repentir, il est aisé d'observer la

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 27.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 30.
[3] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 35.
[4] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 30.

main de l'artiste essayant de comprendre les fonctionnements de cette technique si différente du dessin. Pedoux appréciait assurément la rapidité d'exécution de la technique permettant d'apporter une transparence, une vivacité et une autre réalité à ses dessins.

Le *Tournant du Canal Albert* (fig. 10 – cat. n°1) correspond à un souvenir du chantier qu'il surveillait lorsqu'il était aux Ponts et Chaussées de Liège. Cette première aquarelle témoigne déjà d'une habilité notable dans le rendu de la perspective.



Fig. 10 : *Le Tournant du Canal Albert*, aquarelle sur papier, 76 x 59 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1933. Catalogue n°1.

La deuxième aquarelle, *Bateaux et train* (fig. 11 – cat. n°106), est issue d'une mise en page relativement similaire où l'articulation des éléments est davantage homogène, même si certaines discordances restent perceptibles. Il s'agit probablement aussi du Canal Albert, où naviguent quelques bateaux visibles au loin.



Fig. 11 : *Bateaux et train*, aquarelle sur papier, 30 x 21 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1933-1934. Catalogue n°106.

Les troisième (fig. 12 – cat. n°63. A) et quatrième (fig. 13 – cat. n°63. B) aquarelles sont sensiblement identiques, tant par leur maitrise que par leurs maladresses. Au centre de deux collines de pierres se trouve un wagon noir disposé sur des rails. L'une des aquarelles est inachevée, ce qui laisse postuler qu'elle est la première étape d'une œuvre finale. Peut-être l'a-t-il réalisée en plein-air afin de produire plus aisément la seconde en atelier. Une fois de plus, il utilise le crayon afin de figurer les détails et contours, alors que la peinture est uniquement utilisée comme remplissage nuancé des éléments. Alors que *Le tournant du Canal Albert* (fig. 10 – cat. n°1) témoigne d'une certaine maitrise de l'espace et de la réalité, Pedoux revient ici à ce qu'on appelle un « réalisme intellectuel », où la figuration représente correctement les attributs conceptuels du modèle strict, mais sans aucun souci de perspective visuelle. Ainsi, c'est par ses connaissances qu'il recrée le réel, et non par l'observation pure. La grue qui se situe dans la tranchée corrobore parfaitement ce retour au réalisme intellectuel.





Fig. 12 (en haut): *Wagon sur rail*, aquarelle sur papier, 30 x 21 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1933. Catalogue n°63. B.

Fig. 13 (en bas) : *Wagon sur rail*, aquarelle sur papier (inachevée), 32 x 23 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1933. Catalogue n°63. A.

Sa dernière aquarelle des débuts, signée et datée de 1934, représente le pont en métal construit au-dessus du canal (fig. 14 – cat. n°2). Cette réalisation – par la richesse des détails et des informations qu'elle contient – rompt avec les aquarelles précédentes. Le mouvement de la berge, plus complexe, constitue une véritable difficulté pour le peintre amateur. Pourtant, Pedoux ne tombe pas dans les différents pièges de profondeurs rompues. Comment peut-on expliquer un « tel progrès » ? Peut-être existait-il d'autres peintures constituant des étapes de l'apprentissage progressif du peintre. Peut-être aussi Pedoux s'est-il inspiré d'une photographie, d'une peinture ou d'un modèle quelconque. Quoi qu'il en soit, le peintre s'est amélioré dans l'ordonnance de l'espace et dans la cohérence de l'œuvre. Bien que subsistent des imperfections, la finalité de ces quelques aquarelles relève d'un véritable défi pour cet artiste qui n'est point issu de l'académie et qui n'a pas appris auprès d'un condisciple.



Fig. 14 : *Le pont métallique*, aquarelle sur papier, 30 x 21 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1934. Catalogue n°2.

b. La maturité

Les aquarelles des années ultérieures sont davantage axées sur des thématiques différentes : si les premières peintures sont des souvenirs de chantiers, celles-ci sont des compositions recherchées plutôt que des transcriptions mémorielles.

La maison claire (fig. 15 – cat. n°4), peinture réalisée en 1945, représente un paysage composé de maisons et d'un chemin en terre. *La chaumière* (fig. 16 – cat. n°3), issue de la même période, fait état d'une thématique analogue. *Les Chatons blancs* (fig. 17 – cat. n°159) témoignent quant à eux d'un autre thème, celui des représentations botaniques.



Fig. 15 : *La maison claire*, aquarelle sur papier, 32,7 x 23,5 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1945. Catalogue n° 4.



Fig. 16 : *La chaumière*, aquarelle sur papier, 27,3 x 22 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1945. Catalogue n°3.



Fig. 17 : *Chatons blancs*, aquarelle sur papier, 54 x 42 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1951. Catalogue n°159.

L'attitude du peintre est différente de celle adoptée durant la période de formation : la plupart des œuvres aquarellées réalisées après les années 1930 présentent des sujets issus du quotidien de l'artiste : les végétaux peints se trouvent dans son jardin ou dans les parcs des alentours, les paysages sont des vues familières. Néanmoins, l'artiste continue d'enregistrer visuellement des souvenirs de chantiers qu'il apprécie, comme c'est le cas pour *La tranchée de Lanaye* (fig. 18 – cat. n°65), de 1946.



Fig. 18 : *La tranchée de Lanaye*, aquarelle sur papier, 78 x 27 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1946. Catalogue n°65.

Les aquarelles issues de cette période sont – et ce n'est pas surprenant – d'une meilleure qualité. Plusieurs éléments sont différents de ceux présents dans les œuvres aquarellées des débuts :

- L'artiste délaisse plus souvent le crayon pour la réalisation des contours au profit de l'unique peinture déposée au pinceau.
- Les représentations sont maintenant de réelles compositions, recherchées, réfléchies et agencées.
- La palette de couleurs employée est davantage développée : Pedoux utilise des tons rompus en plus des couleurs primaires.

2. Les peintures à l'huile

a. Les paysages et vues extérieures

J'ai choisi de classer ces peintures de paysages et de vues extérieures à l'huile en deux parties distinctes ; cela a été opéré dans le but de mettre en exergue deux phases de compositions. Les années 1949 et 1950 constituent une charnière importante quant au progrès du peintre et à la subtilité dont il fait preuve, notamment dans la conception du ciel. En effet, de 1950 à 1960, Céleste Pedoux nous livre toute la mesure de son génie spontané à travers des vues mosanes délicates.

1. Avant 1949-1950

Après avoir pratiqué le dessin pendant plus de 20 ans et s'être aventuré à utiliser la technique de l'aquarelle, Pedoux décide en 1945[1] de s'essayer à la peinture à l'huile. Soutenu par ses proches, il reçoit de son frère son premier châssis afin d'étendre une toile pour pratiquer son art. Lui qui avait l'habitude de la finesse du dessin et qui s'était mesuré aux particularités techniques de l'aquarelle se confronte maintenant aux grains plus gros de la toile. Pedoux vient de réaliser sa première peinture à l'huile : *La chapelle sous la neige* [2] (fig. 19 – cat. n°40) – qui se trouve aujourd'hui dans l'héritage familial – représente une chapelle aux murs jaunes revêtant son manteau hivernal. Une rivière occupe l'arrière-plan ; le ciel semble lourd, mais sa réalisation témoigne déjà d'une subtilité en devenir.



Fig. 19 : *Chapelle sous la neige*, huile sur toile, 40 x 29 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°40.

L'artiste, qui – rappelons-le – n'a pas suivi de formation de peintre, doit faire appel à ses sensations, ses souvenirs et ses observations. Il avance à tâtons et cherche une manière d'appliquer la couleur afin de créer des décors, des paysages, des personnages et des objets. Il cherche son style et son langage. Il se crée une photothèque mentale regroupant toutes les

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 33.
[2] *Ibid.*

images dignes d'intérêt qu'il a pu rencontrer. Il découvre et construit progressivement l'artiste qui sommeille en lui. Il aborde ici une nouvelle technique, celle de la peinture à l'huile qui utilise un mélange de pigments colorés et d'huile siccative accélérant le séchage, donc bien loin du dessin et de l'aquarelle déjà abordés précédemment. C'est à l'aide de brosses qu'il doit maintenant déposer sur une toile disposée sur châssis l'épaisse pâte colorée. A l'inverse de l'aquarelle, la peinture à l'huile est lente à sécher, ce qui permet des repentirs à souhait. Sans doute cette particularité a intéressé le peintre, qui – nous le savons maintenant – aimait récupérer ses erreurs et travailler longuement sa réalisation artistique afin de la rendre conforme à sa volonté.

Dans les premiers temps de son art, Pedoux s'aide de la carte postale – dont celle de Noël[1] – afin de déterminer le cadrage idéal de ses tableaux. Il y découvre aussi des sujets et se sert de ces modèles comme prétextes pour peindre. Son premier tableau à l'huile (fig. 19 – cat. n°40) peut être largement assimilé à cette influence, tant pour les motifs que l'on y trouve que pour sa mise en page. Il était chose courante pour des artistes amateurs de s'inspirer de ces images à la portée de tous. À la fois remplie de charmes et de paysages particuliers, la carte postale représente une source de première main, qui ne laisse pas grand monde indifférent. Certes, des incohérences sont observables – le cours d'eau ne monte pas vers le ciel et les nuages ne sont pas encore ceux que l'on connaitra dans des œuvres postérieures – mais la globalité de cette première toile est tout à fait respectable. Toutefois, le grain du support le gêne et le petit format empêche sa main vierge de produire des détails suffisamment précis. Nous sommes ici face à une œuvre d'apprentissage où son regard et ses gestes se cherchent encore.

Bien que son travail pictural fût très tôt « naïvisé », certains aspects de celui-ci contredisent l'étiquette imposée. En effet, s'il est de coutume de considérer un peintre naïf comme vierge de tout apprentissage, certains tableaux font état indubitablement d'une certaine maîtrise de l'espace, comme :

- *Le tournant du Canal Albert* (fig. 10 – cat. n°1), aquarelle des débuts, témoigne déjà d'une certaine habileté à représenter les éléments distants. Tant le canal que les berges s'articulent conformément à la réalité.

- *Le village de Vivegnis* (fig. 20 – cat. n°26), peinture à l'huile réalisée avant 1951[2], s'ordonne sur une perspective harmonieuse. Les maisons parsemées sont placées adéquatement sur la colline, évitant ainsi les problèmes de perspective qu'auraient rencontrés bien des peintres inexpérimentés.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 34.
[2] Œuvre présentée à l'exposition *Céleste Pedoux* (Mons, 1951).



Fig. 20 : *Le village de Vivegnis*, huile sur toile, 104 x 83 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* avant 1951. Catalogue n°26.

Pedoux occupe d'emblée une place particulière au sein du groupe des artistes naïfs. Certaines de ses conceptions paysagères démontrent véritablement un savoir-faire dans la manière d'ordonner sur un support plane des éléments en trois dimensions. Il va de soi que ce réalisme visuel n'est pas parfait et que la comparaison entre une photographie du lieu à l'échelle et la toile représentant ce même endroit mettrait en évidence de légères incohérences. Toutefois, il convient de s'interroger sur cette qualité qu'il possède.

Lors de sa formation scientifique, Pedoux a été initié à maintes reprises aux lois de la perspective. D'abord, il a appris la géométrie euclidienne toujours enseignée largement dans les formations scientifiques actuelles. Cette géométrie est tirée des *Éléments* (Στοιχεία en grec ancien) du mathématicien grec Euclide (vers -325 – Alexandrie, vers -265). Ils consituent un traité de 13 tomes thématiques rassemblant les connaissances grecques dans le domaine des mathématiques et de la géométrie du début du III^{e} siècle av. J.-C. Ainsi, l'artiste posséde les bases nécessaires pour faire face à la position des objets dans l'espace. De plus, pendant longtemps, il a eu à réaliser des dessins géométriques, des projections de polyèdres, des éclatements de volumes et bien d'autres figures formant sa main et son regard à la perspective[1]. Comme il l'a prouvé lors de son examen d'entrée aux Ponts et Chaussées de Liège, il sait parfaitemant lire un plan. Et lorsque l'on connait la rigueur et le sérieux avec lesquels il travaillait, l'on ne peut considérer ces apprentissages comme de simples initiations.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 17 septembre 2012.

Son amour pour la nature (fig. 21) est tel qu'imaginer modifier celle-ci est synonyme de la perte radicale de sa beauté. En tentant de respecter les lois visuelles, le peintre fait preuve de *mimésis* en désirant reproduire – ou plutôt enregistrer visuellement – un paysage qu'il apprécie. A plusieurs reprises, dans sa correspondance avec ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), Pedoux témoigne de sa volonté d'emporter avec lui le souvenir d'une belle plante, d'un paysage ou d'un arbre. Dans une lettre du 3 décembre 1951, il déclare d'ailleurs : « J'ai peur de ne plus revoir après ces deux plantes, et, en les dessinant, j'aurai toujours avec moi ce qui à mes yeux y est intéressant ; en ce faisant, je me repose, car l'aquarelle ne demande guerre [sic] d'efforts, et je me prépare ainsi à recommencer ce que je rêve de faire en peinture. »[1]



Fig. 21 : « Céleste Pedoux dans son potager », Vivegnis, Collection privée Fifi-Pedoux.

Ce n'est pas tant l'objet en lui-même qui l'intéresse que la sensation que cette rencontre évoque en lui[2]. D'ailleurs, lors de ses réalisations picturales, le peintre confronte à multiples reprises son tableau en cours de réalisation avec le paysage dont il est question. Sa main est exercée et son oeil s'est habitué à la méthode depuis longtemps grâce au dessin d'abord, et à l'aquarelle ensuite. Cette aptitude d'approcher le réalisme visuel et cette démarche de confrontation oeuvre-réalité permettent déjà de nuancer raisonablement l'appartenance du peintre au groupe des naïfs.

Si le caractère « commémoratif » peut constituer un point commun de nombreuses oeuvres naïves, le cas Pedoux est une fois de plus à nuancer. ✎. Léon Greffe (Charleroi, 1881 – Paris, 1949) nous dressait, à titre d'exemple, une vaste banque d'images des hauts lieux culturels de la capitale française. Si l'artiste naïf a souvent utilisé comme prétexte pour peindre le choix d'un lieu, d'une personne ou d'un moment culturellement ancré dans la société, Pedoux répond à cette récurrence mais collecte plutôt des souvenirs personnels.

Soucieux de fixer par l'image des moments-clefs de son existence – aussi bien issus de sa vie professionnelle que de ses balades – l'artiste nous livre, à travers les titres de ses

[1] *CCP*, 3 décembre 1951. Document annexe D. 4.
[2] *Céleste Pedoux*. Entretien, 19 mai 2013.

réalisations, des parcelles de sa mémoire *: Le village de Vivegnis, La ferme de Flémalle*, *Le tournant du Canal Albert*, etc. Tous sont des moments et des endroits qu'il désire emporter avec lui à travers le temps et l'espace.

Au crépuscule de son art[1], Pedoux s'émancipe peu à peu du modèle de la carte postale. Désirant davantage que le simple fait de copier, c'est grâce au croquis qu'il pousse son art encore plus loin. Lorsqu'un lieu lui plait, il le saisit sur le vif grâce à ses crayons ou son fusain. Il prend parfois avec lui un papier de grande dimension correspondant au format qu'il a choisi pour réaliser sa future toile. Ensuite, il intellectualise le tout afin de créer sa propre vision des choses, sa propre « réalité naïve ». Il digère ensuite, en quelque sorte, les images et les sensations éprouvées. C'est le soir que la métamorphose s'opère : la vision réelle des choses se transforme en une vision lyrique et personnelle.

La ferme au bout du chemin / *La ferme Happart* (fig. 22 – cat. n°61), tableau de transition empreint de rappels de cartes postales, mais aussi de croquis personnels, existait réellement. Si l'ordonnance rappelle toujours la carte, la conception même du tableau est basée sur la réalité. Toutefois, ce n'est pas le réel que Pedoux a voulu reproduire. Le sentiment domine bien plus que l'ordonnance esthétique des éléments : les saules légèrement recroquevillés auraient dû cacher partiellement – si ce n'est totalement – la ferme située au deuxième plan. A moins que l'artiste ne soit grimpé sur la cime d'un arbre ou sur des hauteurs, l'agencement des plans relève davantage d'une volonté personnelle d'arranger les éléments selon son envie plutôt que de la rendre conforme à la réalité du paysage. La vue frontale n'est également pas respectée : le bâtiment représenté sur le chemin s'ouvrant parallèlement au bord horizontal du tableau ne devrait pas présenter aux spectateurs son pignon. C'est là – une fois de plus – une déformation des choses, une réalité propre à l'artiste. Le sujet du tableau – comme l'indique clairement le titre de celui-ci – est bien la ferme, et les artifices mis en place n'ont pour but que de mettre en valeur le bâtiment.



Fig. 22 : *La ferme au bout du chemin / La ferme Happart*, huile sur toile, 55 x 50 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°61.

[1] *Ibid.*

Cet écart entre la réalité qu'il a observée et la reproduction de la ferme ne s'explique pas uniquement par la vision du peintre. Comme nous le savons, l'artiste enregistre ce qui l'intéresse. L'emboitement des pignons en constitue un bel exemple : il s'est sans doute placé légèrement latéralement au bâtiment afin d'en saisir les détails. Ensuite, lors de la création de son œuvre finale, il opte finalement pour une vision frontale. Ce changement de point de vue suscite chez l'artiste des incohérences : l'espace se défait en perspectives contradictoires, mais aussi en points de vue multiples qui se réunissent en une seule et même représentation. Ainsi, considérons cette réalisation comme l'une des œuvres de transition à la fois régie par des conventions de représentation liées à la carte postale mais où se décèle une réalité transformée par la vision du peintre et par un manque concomitant de technique.

Une deuxième tentative[1] montre que l'artiste accorde de plus en plus d'importance à la nature plutôt qu'à des modèles – essentiellement architecturaux – bien établis. Souffrant toujours de la confrontation entre une réalité conventionnelle et une réalité visuelle, le peintre nous laisse pourtant entrevoir la route toute personnelle qui semble être la sienne.



Fig. 23 : *La ferme sous les arbres*, huile sur toile, 55 x 50 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue

La ferme sous les arbres[2] (fig. 23 – cat. n°59) clôt cette recherche de personnalité. Pedoux s'est maintenant livré entièrement à sa chère nature. Il ne s'est plus simplement contenté de fixer le motif principal. C'est une véritable composition qui a été conçue : tous les plans, tous les axes, tous les éléments assurent une stabilité et une cohérence au tableau. Il s'est affranchi du modèle au profit de la nature et d'une distribution harmonieuse entre bâtiment et paysage. Le progrès est immense, mais une certaine lourdeur est ressentie quand – ne maîtrisant pas totalement la profondeur – il place un talus afin de dissimuler les lointains, témoignant de son inexpérience dans la perspective aérienne. Le traitement des matières n'est pas effectué avec souci de vérisme : le talus est peint avec des touches trop nombreuses et inutiles, les moellons de la muraille retiennent excessivement le regard, alors que l'arrière-plan n'est pas adouci comme il serait d'usage pour témoigner du recul.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 37-38.
[2] *Ibid.*

Si l'avancée est remarquable, ne nous trompons pas : Pedoux n'est à ce stade « qu'un artiste amateur » qui a progressé. Loin de maîtriser la représentation de la lointaine nature, il escamote par des procédés ingénieux les pièges de la perspective. Si les grandes lignes sont cohérentes, certains détails ne parviennent pas à tromper le regard. Toutefois, grâce à son perfectionnisme, l'artiste non formé à la peinture parvient à rendre homogène une composition.

En 1945, il réalise *Les sapins sous la neige*[1] (fig. 24 – cat. n°64). Représenter un paysage enneigé n'est pas chose aisée : le manteau hivernal recouvre bien des lignes de force du paysage. Ce type de paysage nécessite une économie de blanc dont l'artiste n'est pas coutumier. En effet, il s'agit de faire figurer le blanc de la neige sur le blanc de la toile. Mais n'est-ce pas là un avantage d'être naïf, d'ignorer les difficultés qu'exige une composition enneigée ? Représenter « du blanc sur du blanc » sollicite une retenue poétique et artistique. *L'horror vacui*[2] dont est empreint Pedoux transparait par le souci de meubler le paysage. Le challenge est grand, car doivent s'ajouter à ce dépouillement une palette subtile et une représentation particulière des matières. Le résultat est plutôt convaincant : si le premier sapin est traité comme une masse compacte, les autres conifères enneigés sont astucieusement représentés avec par-ci par-là des branches aux orientations différentes.



Fig. 24 *: Les sapins sous la neige* / *Les sapins, huile sur toile*, 45 x 31 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1945. Catalogue n°64.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 39.
[2] Horreur du vide.

Cette fois-ci, l'unité du paysage est correcte et sans artifice. Le chemin se déploie adéquatement grimpant sur la colline sans entrainer une verticalisation incohérente, souvent observée chez de nombreux amateurs. Ignorant sans doute le danger d'une telle représentation, il parvient toutefois à éviter bien des pièges où se sont aventurés bon nombre de ses semblables, alors qu'il possède une palette de couleurs encore fort étroite. En effet, il n'a pas appris à utiliser – ce qui lui rendrait pourtant la tâche plus aisée – ces teintes mélangées à d'autres couleurs complémentaires, permettant une palette nettement plus large. Ces tons rompus, il ne les a que très peu utilisés jusqu'à maintenant, préférant les couleurs de base (ou primaires) disponibles telles quelles en tubes dans le commerce.

Céleste Pedoux se détourne par la suite des paysages hivernaux, s'orientant plutôt vers la nature naissante que l'on retrouve à travers des vergers en fleurs, des chaumières campagnardes ou simplement des architectures végétales, dont seule la nature possède le secret. Peut-être assistons-nous dans ce tableau à la construction d'un type qui s'est déjà amorcé dans *La Chaumière*[1] (fig. 16 – cat. n°3). Dans ce dernier tableau, il remplissait déjà le ciel de nuages constitués de formes irréelles et arbitraires. Cette façon de faire figurer le ciel et les nuages, Pedoux en aura recours par la suite à différentes reprises.

En 1946, il réalise un tableau particulier tant pour son format que pour la façon de le traiter. *La tranchée de Lanaye*[2] (fig. 18 – cat. n°65) surprend par ses dimensions (78 x 27 cm). Le peintre a-t-il opté pour ce format à cause d'un support qu'il possédait déjà dans ces dimensions ou bien a-t-il déterminé sciemment le format, considérant ce dernier propice au sujet ? Difficile de répondre à cette question. Que ce soit le sujet qui ait été conditionné par rapport à l'espace ou l'inverse, l'un et l'autre ont probablement été déterminés conjointement. L'espace s'étirant amplement en largeur a permis au peintre de représenter l'imposante colline bleutée de Lanaye. Sans doute avait-il été marqué par le paysage lorsqu'il était surveillant du chantier et qu'il séjournait là-bas, lors de la construction des écluses du canal Albert. Sans doute désirait-il conserver visuellement ce souvenir qui lui plaisait. Il faudrait probablement lire ces quelques œuvres de façon linéaire afin de cerner davantage la personnalité de l'artiste : si les aquarelles montrent les travaux en cours, le tableau de 1946 nous livre la phase achevée des travaux auxquels Pedoux a participé. Je pense ne pas trop m'avancer en imaginant que c'est avec une grande fierté qu'il fixe ce souvenir, fruit d'un travail auquel il a participé activement.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 35, 40.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 40.

2. De 1949-1950 à 1960

En quatre ou cinq ans, Céleste Pedoux va exceller dans le domaine des peintures naïves de paysages. Lui qui aime tant la nature, lui qui s'émerveille sans cesse devant ses exploits, réussit à faire naître sur toile une nature tout aussi subtile et idyllique. Dans cette recherche sinueuse de lui-même, le peintre et son art se sont trouvés grâce à ces réalisations si révélatrices. Voilà ce que je pourrais affirmer avec davantage de certitude si l'ensemble de ses tableaux était daté ou datable. Si Pedoux commence à dater ses réalisations à partir de 1950[1] suivant les conseils de son fidèle ami ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), le reste de son œuvre reste malaisé à replacer chronologiquement. Les plus audacieux avanceraient l'idée d'établir un classement basé sur la qualité des peintures, mais les aléas artistiques d'un peintre ne simplifient pas la tâche typologique. Être touché par l'inspiration et la qualité artistique n'arrivent pas forcément à la fin de la vie d'un artiste : plus d'une fois des réalisations accomplies précèdent des œuvres laborieuses et recherchées. Réaliser un tel classement affirmerait également que le peintre a progressé sans bond ni recul. En l'occurrence, ce n'est nullement le cas de Céleste Pedoux.

Un paysage[2] réalisé en 1950 ne faisant pas partie des œuvres conservées permettrait cependant d'apprécier le progrès artistique du Hollognois. Une fois de plus, il décide de représenter le motif de la ferme que l'on retrouvait déjà dans d'autres œuvres issues d'une vision compositionnelle inspirée de la carte postale. Cette fois, le décor est tout à fait naturel et n'a pas été construit sur base de la carte. Il implante son architecture dans un décor que l'on sent vraisemblable. Il remplace cette route erronée par des gerbes monumentales se dressant en perspective. Chaque élément représenté est à sa place ; il rétablit aussi la ferme dans sa frontalité tout en ne négligeant pas l'ordonnance des volumes. Si, dans la première version, il tentait de palier son inexpérience par des subterfuges, ce paysage ne témoigne pas de cette démarche.

S'il traite le motif de la ferme par de larges plans, il interprète son paysage avec un sens de l'espace et de l'architecture qu'il va sans cesse développer tout au long de son œuvre. Le paysage est structuré par de longues lignes obliques. Le ciel n'est pas non plus laissé au hasard : il est meublé intelligemment par ces longues bandes nuageuses qui s'annonçaient déjà dans les aquarelles précédentes. Les végétaux sont issus d'une réelle recherche compositionnelle ; nous sommes très loin de ces répétitions de touches picturales posées presque au hasard jusqu'à ce qu'un arbre se forme. L'artiste se place ainsi dans la lignée des grands synthétiques, car il

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 41.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 32.

résume les arbres en cônes ou en formes simples ; il les aligne et les déploie de manière ordonnée et rythmée.

Le *Sous-bois* (fig. 25 – cat. n°67) est une représentation d'un paysage verdoyant, où le chemin pétré rosâtre apporte une touche de charme particulier à la peinture ; on ne sait trop s'il monte perpendiculairement ou si cette montée est le fruit de la perspective. De grands plans se dessinent, même si le massif d'arbres situé à gauche n'est pas ancré dans le sol. Pedoux a veillé à ce que rien ne perturbe l'ondulation du tableau. De grands arbres s'étirent vers les hauteurs de la toile comme de longues ondulations faites de feuillages où chaque feuille a été traitée séparément. Le tableau est léger, aérien et monumental à la fois. Nous sommes loin de ses premières œuvres somme toute déjà correctes, sa subtilité se déployant à présent avec une aisance assurée. Là où d'autres naïfs introduisent la figure humaine, Pedoux, lui, opte pour le paysage seul, thématique centrale et – relativement – constante de l'artiste. Si nous voulions aller plus loin dans l'analyse psychologique, je pourrais affirmer que Pedoux est pourtant bien présent, d'une certaine manière, dans cette série de toiles. S'il ne l'est pas physiquement, le peintre se retrouve toutefois au moins dans « sa nature », dans l'élégance et le charme touchant de sa représentation et sa restitution tout à fait lyrique. Si je devais choisir une peinture représentant l'essence même de l'artiste, j'opterais sans hésiter pour un paysage de ces années-là. Quoi de mieux, en effet, qu'un paysage où la qualité artistique rencontre la sincérité ?



Fig. 25 : *Sous-bois*, huile sur toile, 55 x 46 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1948. Catalogue n°67.

Céleste Pedoux marche donc sur les chemins de la maturité. Renonçant progressivement aux perspectives trop abruptes observées dans ses premières œuvres, une suite de quelques tableaux assure qu'il a progressé et que ce perfectionnement est profondément enraciné. Afin de s'affranchir de la profondeur et des difficultés qu'elle engendre, l'artiste invente des méthodes que l'on serait tenté de qualifier de « bluffantes ».

Dans ce sens, *Le Château vert* (fig. 26 – cat. n°13) constitue peut-être l'aboutissement de cette recherche : trois plans lisses non rompus par des détails ou subterfuges dirigent l'œil vers le verger où se dresse le château aérien. Tous les éléments, toutes les techniques, leurs

agencements et leur harmonie encouragent notre regard à se diriger vers ce sujet présenté et vers le ciel. Orchestrant la composition, Pedoux a assuré à ce tableau une stabilité agréable et une maîtrise acquise.



Fig. 26 : *Le château vert*, huile sur toile, 55 x 45,5 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1952. Catalogue n°13.

Les réalisations les plus achevées de la maturité de son œuvre possèdent toutes un point commun : suspendre le regard sur un plan naturellement vertical, qu'il s'agisse d'un rideau d'arbres à l'horizon, une façade d'un bâtiment ou encore la muraille imposante des carrières. *Les Carrières* (fig. 27 – cat. n°73) et le *Château* (fig. 28 – cat. n°30) constituent des exemples révélateurs de cet aboutissement de l'esthétique de l'artiste.



Fig. 27 : *Les carrières*, huile sur toile, 55 x 46 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1955. Catalogue n°73.



Fig. 28 : *Le château*, huile sur toile, 58 x 36 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°30.

Mais Pedoux n'arrive pas d'emblée à cette frontalité : avant de se résigner à laisser de côté les profondeurs trop abruptes, l'artiste s'est d'abord accommodé aux volumes. Si, jadis, il appliquait différentes touches picturales qu'il juxtaposait créant ainsi des formes, la simplification des volumes et motifs envahit son esthétique : les arbres sont des cônes, les cailloux sont des losanges ou triangles, etc.

La ferme rouge (fig. 29 – cat. n°62) fait état de cette perte totale de frontalité. Tous les éléments constitutifs du tableau reposent solidement sur une oblique générale, créant par la même occasion de multiples difficultés de dessin. Un seul élément incohérent, et c'est l'ensemble de la peinture qui perd sa stabilité et son homogénéité. Pedoux est très consciencieux : il s'applique dans les moindres détails, désirant un rendu précis et minutieux. L'architecture est bien implantée, avec ses murs conformes et ses emboitements de pignons adéquats. La porte ouverte sur une cour intérieure répond parfaitement aux exigences de la vue oblique.



Fig. 29 : *La ferme rouge*, huile sur toile, 50 x 44 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°62.



Fig. 30 : *La maison mosane*, huile sur toile, 29 x 17 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°36.

L'artiste ne se simplifie pas la tâche dans *La Maison mosane* (fig. 30 – cat. n°36) : il multiplie les coins et les emboitements, il représente conformément les bâtiments aux toits appentis. Toutes les composantes architecturales s'ordonnent de façon cohérente et harmonieuse. Dans ces deux derniers tableaux, l'artiste maîtrise à la fois les ordonnances des volumes et leurs emboitements : cela a sans doute été encouragé d'une part, par le dessin d'après nature, et d'autre part, grâce à ses connaissances – au minimum basiques – en matière d'architecture. Toutefois, si les premières œuvres de la série ont été réalisées avec la même aisance, *La Maison mosane* (fig. 30 – cat. n°36) nous montre assurément un net progrès. Alors que, dans *La ferme rouge* (fig. 29 – cat. n°62), la masse architecturale se déploie sur le tableau en touches rouges avec une vive insistance, le deuxième tableau fait preuve d'une plus grande finesse et la nature y enserre sereinement les maisons dont la monumentalité est atténuée, au

milieu de la verdure et des nuages. Ainsi, le dialogue entre les réalisations humaines et naturelles semble être ouvert ; les unes et les autres cohabitent paisiblement.

La Maison mosane (fig. 30 – cat. n°36) met aussi en exergue l'avancée que l'artiste a entreprise vers une synthèse : il s'est concentré sur l'essentiel et rien ne déroge à la stabilité de la composition. Si le corps architectural témoigne encore d'une multiplication des points de vue – multiplication qui s'observe dans la représentation des pignons et des façades dont les fondations suivent les obliques –, une parcelle de verdure est adéquatement disposée. Celle-ci masque l'implantation de ces lignes directrices obliques et autorise par la même occasion cette imposante construction horizontale où repose le mouvement des volumes. Cette étape est très révélatrice de la victoire de Pedoux sur la frontalité.

Si d'autres étapes peuvent être observées dans plusieurs œuvres de la même lignée, *Le Village de Vivegnis* (fig. 20 – cat. n°26) confirme ces avancées techniques et esthétiques : la grande horizontalité des plans et la disposition pyramidale de la composition, mais aussi la simplification des volumes et la fusion paisible de ceux-ci dans une nature consentante.

La monumentalité dont Pedoux avait quelque peu dépossédé les bâtiments au profit de la nature se retrouve pourtant, sous différentes formes, dans d'autres peintures. Le personnage étant cerné, il était presque imparable que le peintre renoue avec elle en transférant celle-ci à la nature. Ainsi, deux tableaux peuvent être considérés comme des exemples de ce transfert de monumentalité. *Le Vieux marronnier* (fig. 32 – cat. n°25), signé et daté de 1950, constitue le premier d'entre eux. Tous les axes y sont entrainés vers un point de fuite extérieur au tableau ; les arbres dégarnis par l'automne déploient vers un bandeau de ciel des rameaux secs. Mais le regard et l'attention sont tout de même retenus par le marronnier grâce à ces branches imposantes qui débordent du cadre. Le choix de l'angle de vue en contre-plongée accentue également cet effet monumental amorcé par les branches. La représentation en question de l'arbre nous permet d'approcher le regard du peintre qui respecte la nature et s'extasie devant ses majestueux témoignages.



Fig. 32 : *Le vieux marronnier*, huile sur toile, 69 x 45 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* Avant 1949. Catalogue n°25.

Les *Rochers* (fig. 31 – cat. n°80) correspondent au second exemple de transfert perceptible : il représente ces rochers avec le même sentiment de respect et de grandeur.

En observant ces deux tableaux, j'oserais presque affirmer – avec un soupir involontaire – « que l'homme est petit face à la nature merveilleuse ». C'est sans doute une sensation identique que l'artiste a ressentie et a voulu transmettre au moyen de ses pinceaux et de son art. Un même angle de vue soutient l'effet monumental et la beauté du sujet est mise en exergue. Les rythmes des failles irrégulières – presque écuissées comme des troncs – appuient également cette mise en valeur des rochers aussi bien intégrés par la nature verdoyante que différents d'elle-même.



Fig. 30 : *Rochers*, huile sur toile, 68 x 32 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°80.

De la même manière qu'il renonce à l'architecture monumentale au profit de celle de la nature, Pedoux renonce à la monumentalité de la nature en faveur des volumes. Dans les *Rochers* (fig. 31 – cat. n°80), l'architecture est entièrement naturelle, mais *La Chapelle sous la*

neige (fig. 19 – cat. n°40) constitue sans doute une œuvre de transition notable, car la monumentalité de l'architecture cohabite avec celle de la nature, comme s'il n'avait pas su choisir laquelle mettre en valeur. Le *Vieux marronnier* (fig. 32 – cat. n°25) marque l'étape du triomphe de la nature, mais l'artiste croit encore devoir définir un sujet via une architecture comme prétexte pour sa peinture. Cependant, la recherche de personnalité artistique de Pedoux oscille et la nature ne domine pas encore tous ses tableaux.

Ainsi, deux axes semblent avoir conduit Pedoux à atteindre l'esthétique de sa maturité : d'une part, la conquête de la frontalité, et d'autre part, le rejet progressif de la monumentalité, le conduisant à l'intégration des sujets et motifs dans un espace naturel, aboutissant peu à peu à la disparition même de ceux-ci au profit de l'espace et de la lumière.

L'esthétique évoquée à travers ces quelques œuvres authentifie le désir prononcé d'unité qui régit la vie entière de l'artiste. Pedoux était homme de paix et contemplateur calme, et c'est sans doute ce désir de paix et de calme qui l'a poussé à l'harmonie entre les œuvres humaines et les réalisations naturelles, à prendre un recul suffisant pour que rien ne rompe l'accord entre les arbres et le ciel. C'est ce même sentiment qui l'a assurément conduit vers cette frontalité. Si sa vie s'est également quelque peu adoucie, il en est allé davantage de son œuvre : plus aucune lutte, plus aucun détour, le peintre contemple sa nature – yeux dans yeux – osant la regarder et la représenter tant avec audace qu'avec modestie.

Si le caractère naïf de son œuvre[1] est nettement observable dans ses allégories (cf. *supra*), ses tableaux nous montrent qu'il est un homme attentif aux moindres détails et minutieux, tant dans la facture que dans la technique. S'il ne dispose pas de tous les moyens et outils pour y arriver, son chemin artistique se renforce progressivement et naturellement. Il se refuse très tôt aux empâtements de la peinture à l'huile. Par cette démarche, il ne se dérobe pas pour autant de l'appellation « naïve », très tôt imposée. Si les artistes naïfs peignent souvent de mémoire, et même si Pedoux est un méticuleux hors pair et qu'il diverge quelque peu de cette méthode, les avant-plans de ses tableaux présentent souvent des motifs ajoutés, transposés ou imaginés. Mais il convient – une fois encore – de se questionner à propos de son statut.

b. Les représentations marines et fluviales

Après s'être initié à la peinture à l'huile grâce aux paysages – essentiellement les paysages enneigés –, Pedoux se tourne à présent, en cette fin des années 40, vers un motif à la fois familier et bien connu de sa main, si l'on peut dire. Le sujet de ses toiles se centre autour d'une ou plusieurs figures de bateaux. Ces tableaux ont été conçus soit à partir de ses propres dessins pris sur le vif, soit à partir de modèles réduits qu'il possède chez lui.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 61.

La plus ancienne toile de cette série remonte à 1947 (fig. 34 – cat. n°108), comme l'indique une note au crayon au revers du tableau. Une toile marouflée – c'est-à-dire, un support solide sur lequel est venu se fixer une surface plus légère, en l'occurrence, une toile – représente deux trois-mâts, à coque courbe et compartimentée, aux voiles simples et à la poupe quadrangulaire. De légers accents nitides et bleutés symbolisent les vagues, tandis que l'écume est représentée par les parties de toiles visibles non couvertes par la peinture.



Fig. 34 : *Deux trois-mâts,* huile sur toile, 38 x 24 cm, collection privée, 1947. Catalogue n°108.

Un second tableau, intitulé *Les échoués* (fig. 35 – cat. n°109), témoigne d'une ambition moins dissimulée ; trois navires imposants de couleur rouge et verte flottent sur une mer aux reflets verdâtres, que surplombe le soleil ; un autre navire similaire est en partance. S'il a échappé à de nombreuses erreurs dans sa toile marouflée de 1947, il n'en est pas de même ici, où l'ordonnance des éléments n'assure pas une stabilité établie. Si le bateau de droite semble relativement correct, il n'en va pas de même pour les autres : la coque du navire de gauche, par exemple, ne s'enfonce pas assez dans la mer, sans doute était-il « à sec » dans le modèle qu'il a utilisé. Si des erreurs sont perceptibles quant aux navires, le traitement de l'eau montre de réels progrès. La surface n'est plus traitée de manière abstraite grâce à des accents, mais bien à l'aide de larges aplats obliques.



Fig. 35 : Les échoués, huile sur toile, 42 x 35 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1951. Catalogue n°109.

Le Brick[1] (fig. 36 – cat. n°107) est un tableau empreint une nouvelle fois de fantaisies. Ce qu'il y a de différent se trouve dans les tentatives d'effets de vagues vertes bleutées, qui ne sont pas sans rappeler les primitifs flamands. Le ciel a lui aussi été sujet à des expérimentations : on perçoit des nuages et des vapeurs se dressant telles des montagnes.

Si l'on observe l'ensemble des toiles regroupées dans cette série, les mêmes difficultés techniques sont lisibles dans les détails picturaux : les coques ne sont guère assez enfoncées dans la mer, les caravelles – navires portugais à voiles à hauts bords – possèdent des voiles de bateaux de pêches et des vents qui semblent souffler vers des directions opposées font de ces représentations de nouveaux exemples de perspectives multiples.

Toutefois, remarquons d'emblée que, si Pedoux se laisse volontiers aller à des fantaisies en combinant parfois des parties de bateaux différents, il sait aussi se montrer fidèle à la réalité. Ainsi, un trois-mâts qu'il a réalisé sur une toile intitulée *La caraque* (fig. 37 – cat. n°121) se trouve être conforme à la réalité. ✎. Georges Schmits[2] (Welkenraedt, 1934) avance l'hypothèse que cette œuvre serait en réalité une copie d'une vignette présente dans l'encyclopédie Larousse. Bien que je n'aie pu observer ladite représentation originale, je pense que Pedoux devait avoir conscience du caractère extravagant de ces créations, lui qui était familier avec le monde de la navigation. Toutefois, je me dois également de nuancer cette connaissance des mondes marin et fluvial : la connaissance dont faisait preuve l'artiste était « simplement » issue de son observation. Il n'avait à sa portée que les nombreux modèles réduits qu'il construisait et quelques sorties à la côte belge. Ne négligeons pas non plus les emballages des modèles réduits qui reproduisaient relativement fidèlement les bateaux contenus en pièces détachées. Grâce à ces modèles visuels, il parvenait à contourner certains pièges et obéissait sans le savoir – ou sans le savoir totalement – aux règles qui régissent la peinture de bateaux.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 42.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit*., p. 32.



Fig. 36 : *Le Brick*, huile sur toile, 50 x 42 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1947. Catalogue n'°107.



Fig. 37 : *La caraque*, huile sur toile, 48 x 31 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°121.

Heureusement pour nous – si j'ose dire – Pedoux reste ouvert à d'autres thématiques et rien ne peut le détourner trop longtemps des paysages, dans lesquels il excellera bientôt. La peinture marine exige de la rigueur et une connaissance hors pair, car chaque détail est un piège pour qui ne connaît pas suffisamment les bateaux, l'ordonnance de chaque pièce et les nombreuses ruses de la perspective, sans oublier la profondeur et les effets de miroir que requiert un milieu aquatique. Quoi qu'il en soit, l'artiste – bien qu'il ressente assurément un certain plaisir à représenter une telle thématique – éprouve de réelles difficultés en la matière, tant dans la profondeur que dans les avant- et arrière-plans. Il tente parfois de meubler ces plans en utilisant des subterfuges pour contourner les problèmes dont il a très certainement conscience. Les surfaces tumultueuses de l'eau sont souvent représentées de manière stéréotypée, où les vagues sont des accents, où le rendu est effectué grâce à de petites tâches colorées.

Si l'artiste ne commence à dater ses tableaux de manière récurrente qu'à partir des années 1950, il est très probable que Pedoux se soit très tôt essayé – et sans doute au même moment – à réaliser des œuvres issues des 3 thématiques dominantes de son œuvre : les paysages, les représentations botaniques et – dit communément – les bateaux. Quelques indices confortent cette hypothèse : le style tout d'abord et l'évolution de sa main ; ensuite, certaines toiles non datées comportent tout de même certaines mentions au crayon, soit au revers, soit sur le cadre même. Une analyse aboutie des supports permettrait sans doute de déterminer des groupes constitués de supports identiques ; encore faudrait-il qu'il n'ait pas conservé d'anciens supports utilisés plus tard. Les catalogues d'expositions nous apportent également une aide précieuse et permettent d'affirmer que l'artiste est resté relativement constant dans ses thématiques et dans les techniques utilisées. S'il est vrai – nous le verrons plus tard – qu'il s'est initié à la gravure durant un temps, le reste de sa production artistique conserve cette ligne directrice qui est de ne pas privilégier une thématique et une technique. Si la régularité dans

les choix thématiques semble exprimer une volonté toute personnelle, la pratique des différentes techniques utilisées simultanément renvoie – je pense – à des soucis d'ordre pratique : le dessin au crayon et au fusain permet de garder « la main » et de saisir sur le vif ; l'aquarelle autorise des effets de transparence et possède des propriétés différentes de la peinture à l'huile ; cette dernière apporte – entre autres – des effets de reliefs. Elle autorise les mélanges et permet des repentirs. Ce n'est pas non plus un hasard si l'artiste déclare, en avril 1952, dans une lettre adressée à ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989), « La peinture à l'huile reste ma préférée et le moyen le plus complet de s'exprimer »[1]. S'il s'exerce souvent au crayon avant d'aboutir à une œuvre définitive à l'huile, il ne voit pas ses premières réalisations comme des essais à proprement parler. Il n'a pas non plus hésité à exposer ces dits dessins en tant qu'œuvres à part entière.

Cette thématique – aux fantaisies naïves – est en réalité réellement et exclusivement personnelle. Suite aux conseils[2] de son ami et mentor, Pedoux n'a pas persévéré dans cette voie, préférant, aux peintures marines et fluviales, les paysages qui lui avaient déjà fait connaître des succès notables auparavant. Si bien que, d'après les informations que j'ai pu recueillir, il n'aurait exposé qu'à quelques reprises des peintures de cette thématique.

Si ✎. Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) affirme qu'il n'a exposé qu'une seule marine[3], probablement celle de 1947, lors des différentes expositions auxquelles il a participé, la réalité n'est pas aussi tranchée puisque l'exposition du 4 au 15 février 1951, organisée par la Commission des beaux-arts de Flémalle-Haute et consacrée au peintre Pedoux et à l'enlumineur Gilissen, a présenté deux œuvres[4] issues de cette thématique : *Le Brick* (fig. 36 – cat. n°107), mais aussi *Bateaux et train* (fig. 10 – cat. n°106).

Malgré les conseils reçus, il ne se détourne pas pour autant totalement des marines, comme le montrent 13 dessins réalisés à l'encre de Chine et que l'on peut situer entre 1955 et 1956 : seuls quelques dessins ne sont pas datés, mais devraient normalement – d'après leurs factures similaires – être rattachés à ce début de seconde moitié du XX^{e} siècle. Depuis sa découverte de la peinture de l'huile, Pedoux n'a dessiné que pour deux raisons principales : d'abord, afin de mémoriser et de saisir sur le vif des lieux et objets qu'il estime, et ensuite, afin de garder sa main exercée. Il serait naturel de penser que ces dessins auraient pu être les esquisses de prochaines peintures sur toile, encore que l'artiste les considérait comme œuvres abouties puisqu'exposés. Heureux serait celui qui arrive à trouver la réponse. Ils constituent en tout cas des motifs qu'il a parfois utilisés dans d'autres réalisations picturales.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 49-52.
[2] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 septembre 2012.
[3] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 32.
[4] Catalogue de l'exposition *Le peintre Céleste Pedoux et l'enlumineur Gilissen*, Flémalle-Haute, Maison communale, 1951, p. 1-3.

c. Les représentations botaniques

L'on ne s'étonnera guère du fait que l'artiste, passionné par la nature, consacre la majeure partie de son œuvre à reproduire le plus minutieusement possible des plantes et fleurs qu'il apprécie. Que ce soit grâce à une plume et à de l'encre de Chine ou bien à l'aide de la peinture à l'huile, Céleste Pedoux enregistre, tel un documentaliste et illustrateur botanique, les moindres détails des végétaux. Une fois de plus, il se confronte à un art héritier d'une longue tradition bien connue, où les modèles ne se font pas rares : des vignettes illustrées des Encyclopédies en passant par les illustrations des *Flores*[1] du botaniste français Gaston Bonnier (Paris, 1853 – Paris, 1922) que Pedoux possède, sans oublier les gravures aquarellées que l'on retrouve dans cette ancienne *Histoire naturelle, générale et particulière*, avec la description du Cabinet du Roi, rédigée par Georges-Louis Leclerc de Buffon (Montbard, 1707 – Paris, 1788).

Utiliser des fleurs comme modèles[2] est à la fois facile et ambitieux : facile, car la fleur occupe une place particulière dans notre société, qu'elle soit actuelle ou d'antan : gages d'amour, déposées sur les pierres tombales, agrémentant un jardin ou encore offertes lors d'une visite, la place de ces magnifiques et fragiles végétaux n'est plus à faire. Cette démarche est aussi ambitieuse, car les attentes sont plus complexes qu'il n'y paraît. Il convient d'arriver à saisir ce petit *je-ne-sais-quoi* qui rend la représentation tout aussi réelle que la fleur elle-même. Grâce à l'image, le spectateur doit presque arriver à s'enivrer d'un parfum que seule l'imagination arrive à créer. La *mimésis* de la nature doit l'égaler voire même arriver à la dépasser ; les attentes sont grandes.

Si les *Nymphéas* (fig. 38) de ✎. Claude Monet (Paris, 1840 – Giverny, 1926) apportent bien plus qu'une copie de la réalité et s'éloignent du canon attendu, Pedoux, fidèle amoureux de la nature, ne parvient pas à transgresser cette image « divine » que nous livre elle-même la nature. Ainsi, grâce à son œil aiguisé et à sa main rigoureuse, la démarche première de l'artiste est celle du documentaliste sérieux. Sa connaissance en matière de botanique ne s'arrête pas là : il connait, dit-on[3], tous les noms savants et populaires des plantes, il a en mémoire les propriétés médicinales de chacune d'elles. Après le travail, il rentre souvent chez lui accompagné d'une branche d'un arbuste ou d'une jolie fleur qu'il souhaite immortaliser par le dessin ou la peinture. Il apprécie tellement les végétaux que son jardin regorge de merveilles botaniques, parfois d'une rareté notable.

[1] « Les Flores" désignent les ouvrages de Gaston Bonnier consacrés aux végétaux et comprenant des illustrations minutieuses de ceux-ci. On distingue généralement les Flores avec les autres publications de l'auteur ; LECLERC, Georges-Louis, *Histoire naturelle, générale et particulière*, 36 volumes, 1749-1788.
[2] SCHMITS, Georges, op. cit., p. 32.
[3] *Ibid*.



Fig. 38 : Claude MONET, *Nymphéas*, huile sur toile, 602 x 219 cm, Musée de l'Orangerie, Paris, *1920-192.*

La mission naturaliste qui découle de ces représentations, Pedoux la remplit dans la mesure du possible : au revers de chaque représentation, les mentions française et latine du nom de la plante sont souvent présentes. De plus, il inscrit son travail dans la continuité de la tradition en matière d'illustration botanique : les végétaux doivent garder leurs racines, une frontalité doit être généralement utilisée afin de percevoir chaque détail, etc. Fidèle au document original, méticuleux dans la représentation des détails, il nous fournit là un travail méritant en la matière, où chaque image est bien représentative du sujet initial.

Un papillon sur des soucis (fig. 39 – cat. n°142) présente les fleurs sous différents angles afin d'en enregistrer chaque spécificité. Il en est de même pour les *Iris* (fig. 40 – cat. n°153), les *Fleurs roses des champs* (fig. 41 – cat. n°175) et bien d'autres compositions. Les feuilles des arbres adoptent toutes une vision frontale permettant de discerner les formes et leurs variétés : l'*Erable* (fig. 42 – cat. n°189) présente des feuilles palmées à 3 nervures (1 principale, située au milieu de la feuille, et 2 secondaires).



Fig. 39 : *Un papillon sur des soucis*, huile sur toile, 32 x 18 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1952.



Fig. 40 : *Iris*, huile sur toile, 50 x 38 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1949. Catalogue n°153.



Fig. 41 : *Fleurs roses des champs*, huile sur toile, 52 x 39 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°175.

La représentation rigoureuse prime. Cela se remarque dans la symétrie qu'adoptent les fleurs et arbustes, comme c'est le cas dans la toile intitulée *Au jardin* (fig. 43 – cat. n°179) et dans le choix du fond de ces tableaux. Généralement, ils arborent une seule couleur neutre, mettant en exergue les végétaux, uniques sujets de ces compositions. C'est le cas, par exemple, du *Bouquet de fleurs bleues* (fig. 44 – cat. n°178).

Les catalogues d'expositions nous permettent de savoir que Pedoux a proposé deux peintures de fleurs lors de l'exposition des *Peintres Flémallois* en octobre 1948. Lors de l'évènement de la galerie d'art « Le Sagittaire » à Flémalle en janvier 1951, Pedoux en a exposé huit[1].



Fig. 42 : *Erable*, aquarelle sur papier, 54 x 42 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°189.



Fig. 43 : *Au jardin*, huile sur toile, 47 x 29 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°179.



Fig. 44 : B*ouquet de fleurs bleues*, huile sur toile, 42 x 21 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°178.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 32-41.

d. Les allégories

En 1950, Pedoux élargit déjà son répertoire en ajoutant à celui-ci les peintures allégoriques. Célébrant le mystère chrétien de la Rédemption, celui de la Sainte Trinité, de la beauté des vertus et de la laideur des péchés capitaux, *La pesée*[1] (fig. 45 – cat. n°194) est son premier essai. Lui qui est croyant a peut-être en tête d'anciennes gravures montrées pédagogiquement aux cours de catéchisme, mais rien ne me permet de l'affirmer. Peut-être aussi a-t-il dessiné un passage de la Bible dans son cahier de religion, comme il était coutume de le faire dans les écoles d'antan.



Fig. 45 : *La pesée*, huile sur toile, 117 x 60 cm, collection privée Fifi-Pedoux, 1950. Catalogue n°194.

Présente lors de l'exposition de février 1951 à Flémalle-Haute, la peinture a suscité un intérêt particulier. *La Gazette de Liège*[2] du 6 février 1951, sous la plume de Bricteux, s'attarde déjà sur la description du tableau : « composition représentant le Christ en Croix surmonté de Dieu le père et l'Esprit Saint, et ébranlé par les péchés capitaux, tandis que les vertus s'opposent

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 41.
[2] BRICTEUX, H., « Avec le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 6 février 1951. Document annexe A. 10.

à cette chute ». Un second article, issu de *La Gazette de Liège*[1] et écrit par Victor Moremans le 7 février 1951, ajoute que le tableau est composé de « quatre-vingt-huit figures et où l'on voit en même temps Dieu le Père et le Saint Esprit, un Christ en croix au bois de laquelle les vertus et les vices ont accroché des cordes et qui s'efforcent de la faire pencher ».

Nous pourrions nous étonner de ne pas trouver l'archange Michel, lui qui a terrassé le Diable et qui est souvent représenté avec la balance du jugement dernier à la fois comme juge et guide du salut des âmes destinées à se rendre en Enfer ou au Paradis. Cependant, bien que le titre du tableau l'appelle, il ne figure pas dans *La Pesée* de Pedoux. L'artiste syncrétise les arguments de la pesée et du jugement dernier à travers un Dieu en majesté recevant à sa gauche ceux qui avaient préféré les péchés et accueillant à sa droite les élus : deux chemins aux contours arrondis sont parcourus par des personnages stéréotypés et déshumanisés, tandis qu'à l'avant-plan, ainsi qu'à l'entrée du chemin de gauche, se retrouvent des personnages colorés, généralement habillés par des vêtements aux couleurs unies représentant les vertus et les péchés.

A droite – c'est-à-dire à gauche de Dieu le père – nous distinguons quelques péchés capitaux : à titre d'exemple, l'avarice est représentée par une table chargée d'or, l'envie est signalée par un personnage lorgnant au-dessus de l'épaule d'un homme assis, la luxure se lit à travers une femme vêtue d'une robe ornée de cœurs, de trèfles et de carreaux, symboles du jeu ou encore la colère signifiée par un homme terrassant son frère. Les pécheurs se dirigent ensuite sous le veau d'or symbole biblique de l'idolâtrie, avant de rencontrer un diable rouge aux mains disproportionnées.

Les vertus, quant à elles, sont au nombre de trois. Il y a deux charités : la première allaite un enfant tandis que la seconde tend l'aumône à une personne âgée. Cette dernière vertu cumule deux rôles : celui de la charité et celui de l'espérance, qui est signalée par le geste de sa main gauche vers le ciel promis aux justes. Nous retrouvons aussi deux fois : la première prie à genoux, tandis que la seconde sonne la cloche d'or accrochée à la Sainte Croix. Symboliquement, les âmes empruntant le droit chemin tirent à l'aide de câbles le fléau qu'est la Croix soulignant aussi les efforts à réaliser avant d'atteindre le Paradis.

Si l'on regarde une à une toutes les œuvres de l'artiste, ce sont assurément les allégories qui présentent avec le plus de certitude les caractères[2] d'une peinture naïve. Le tableau ne se présente plus comme une fenêtre ouverte sur le monde extérieur ; il n'y a plus de recherche de profondeur, mais bien un espace abstrait dans lequel se placent des personnages comme autant de signes tout aussi abstraits, posés par-ci par-là sur la toile, comme flottant dans les airs. Ils

[1] MOREMANS, Victor, « De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Céleste Pedoux », dans *La Gazette de Liège*, 7 février 1951. Document annexe A. 11.
[2] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 61.

sont disposés les uns au-dessus des autres de manière à ne pas se masquer mutuellement sur les deux chemins courant vers le haut. Les objets – comme la table de l'avarice – renvoient à des perspectives analogues : la table flotte dans un espace qui ne répond pas aux lois habituelles de profondeur. La luxure, représentée par une femme sortant de son alcôve, fait apparaître un espace tout à fait irréel en écartant le rideau.

Une autre allégorie s'intitule *La Guerre* ou l'*Humanité après la guerre* (fig. 46 – cat. n° 196). Les deux titres ont été inscrits au revers de la toile : le peintre a écrit le premier tandis que ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) a sans doute écrit le second. Lorsque Pedoux était à Vivegnis, il a été très marqué[1] par la Seconde Guerre mondiale : des bombes tombaient tout près de son village et des parachutistes descendaient dans le canal juste en face de sa maison. D'après les témoignages[2] de Gisèle Fifi-Pedoux, un soldat anglais a même été nourri par la famille. Elle se souvient des longues heures passées dans la cave avec ses parents, Céleste et Lucie, à lire des livres, bougie à la main.



Fig. 46 : *La guerre* / *Humanité après la guerre*, huile sur toile, 127 x 87 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°196.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 juillet 2012.
[2] *Ibid*.

Bien loin de la qualité et de la recherche de *La pesée* (fig. 45 – cat. n°194), le grand nu présenté ici n'accède pas à la monumentalité et sa signification s'égare dans de trop diverses possibilités de lecture. Est-ce une divinité guerrière ou la Paix implorant le destin ? Le tout n'est pas régi par une cohérence ; le manque d'unité domine.

Lorsque Pedoux présentait cette toile, il n'hésitait pas à l'expliquer de manière précise. Il a voulu représenter trois moment-clefs de la guerre[1] : la phase de préparation, le conflit à proprement parler, et l'après-guerre avec ses tombes, ses ruines et le chaos. Ce tableau comporte des scènes multiples et simultanées dans un décor varié avec des personnages différenciés. La conception du tableau ne provient évidemment pas d'un paysage observé, mais bien d'une conception intellectuelle du peintre. S'il ne s'inspire pas d'un modèle réel, il ne cherche pas non plus à ordonner les éléments d'après un souci de fidélité : deux cieux sont présents, deux lignes d'horizon sont perceptibles, deux paysages parallèles que vient couper une grande ligne horizontale.

Le bas du tableau représente la préparation à la guerre ; le ciel est clair et la mer dévoile un bleu profond. D'ailleurs, même les préparatifs de la guerre sont très purs et colorés : les parachutes sont aussi blancs que les nuages, les chars sont dorés. Nous avons devant nos yeux une féérie colorée, mais trompeuse ! La colline au loin est sombre annonçant la noirceur de la guerre à venir.

Le conflit est signalé par la représentation primitive des machines et dispositifs de guerre : véhicules blindés des années 40, péniches de débarquement, des Boeing B-17 Fling Fortress ou forteresses volantes – ces bombardiers américains qui ont largué le plus gros tonnage de bombes lors de la Seconde Guerre – etc.

L'après-guerre nous montre un modernisme notable signifié par les autoroutes et les rampes de lancement d'un immense cargo. Les ruines dominent la partie supérieure de l'allégorie sur lesquelles flotte le drapeau de la Croix-Rouge. Les parachutes – autrefois blancs – sont maintenant verts et tâchés.

Sans conteste, Pedoux joue d'un symbolisme des couleurs afin d'appuyer un message qu'il propose comme étant universel et sans aucune appartenance nationale ou ancrage historique précis. Il se veut unificateur et généralisateur. La lecture des couleurs que je propose pourrait se résumer comme suit : le ciel bleu devient sombre, la plage autrefois dorée se tache de sang. Si Pedoux représente trois moments distincts et séparés temporellement, une chronologie des couleurs serait donc à observer. L'issue même de la guerre est perceptible à travers la colline noire au loin d'une mer calme au bleu profond. La lecture des motifs va dans

[1] *Ibid.*

un sens analogue : les conséquences sont visibles à travers les ruines, mais l'espérance peut se lire dans la modernité dont témoigne la ville en devenir.

La *Ronde de la paix* (fig. 47 – cat. n°195) fait pendant à l'*Humanité après la guerre* (fig. 46 – cat. n° 196), même si certains éléments ne sont pas sans rappeler *La pesée* (fig. 45 – cat. n°194) : en effet, les chemins évoquent clairement ceux du premier tableau. Leur forme en « Y » et leur position témoignent d'une transposition du même motif. Si les personnages parcouraient les deux chemins sans influencer ceux-ci dans le premier tableau, ils semblent ici « s'adapter aux personnages ». L'artiste a ajouté des sortes de virgules où se trouvent deux hommes, de part et d'autre des branches du « Y ». Une analyse psychologique trouverait à y redire sur la forme adoptée par les chemins : issus du subconscient de l'artiste, ces chemins peuvent afficher – d'après un certain point de vue et avec de l'imagination – un utérus. Mais ne nous égarons pas sur ces chemins hasardeux ! Si le motif de la *Pesée* soulignait une opposition, à savoir celle entre le Paradis et les Enfers, le peintre adopte ici une autre symbolique : il s'agirait plutôt de chemins convergeant vers une « Paix universelle », vers la colombe centrale observée par de nombreux protagonistes.



Fig. 47 : *Fête de la paix* / *Ronde de la paix*, huile sur toile, 127 x 87 cm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* avant 1951. Catalogue n°195.

Ce tableau a été conçu spécialement pour le *Salon de la Paix* qui s'est tenu au Musée de l'Art Wallon en décembre 1951. Soulignons l'importante ouverture d'esprit du jury de sélection qui, malgré son académisme établi, a choisi de garder quelques peintres naïfs, dont Céleste Pedoux.

Le caractère naïf se trouve ici amplifié par les différentes tailles des personnages représentés : trois dames, aux robes bleue, rouge et blanche, sont plus grandes que les autres protagonistes. Les personnages du premier rang reposent à même le cadre, tandis que les chemins brunâtres filent verticalement sur le plan du tableau. Le peintre conçoit un espace où il dispose à la fois un paysage inventé où dominent l'arabesque décorative et des personnages les uns au-dessus des autres.

Si les enfants ne posent aucun problème d'analyse, les trois hommes vêtus de noir à l'arrière-plan méritent de plus amples explications. Afin de nous rapprocher de leur signification, ✎ Georges Schmits (Welkenraedt, 1934) nous a rapporté les paroles de l'artiste hollognois[1]. À l'en croire, il s'agit en réalité de la représentation d'une tradition orale, où ces trois personnages sont des artisans garants de la Paix. Le premier garant, à gauche, est un juge portant la toge de la fonction, vêtement noir à col blanc. Le garant central est un ministre, tandis que le troisième personnage, à droite, est un artisan-paysan entouré de ses outils. Le juge permet de régler les affaires de manière pacifique, le ministre est un représentant de l'État et participe au bon déroulement du pays. L'artisan, quant à lui, assure une stabilité par son travail et par les ressources qu'il exploite.

L'utilisation des couleurs semble une fois encore assurément réfléchie. Si les trois garants sont vêtus de noir, les personnages féminins centraux et les enfants arborent, eux, du bleu, du rouge et du blanc. Bien que j'ignore si Pedoux connaissait ces symbolismes, le bleu pourrait représenter la chasteté, la loyauté et la justice. N'oublions pas également qu'à partir du XII^{e} siècle, la Vierge était vêtue de cette couleur et qu'elle renvoie à celle des cieux. Si le rouge peut évoquer la guerre, le conflit, l'agressivité ou le sang, il représente aussi la joie, la passion, le désir. Le blanc, pour terminer, serait symbole de pureté ou encore d'innocence.

Une lecture transversale de ces trois tableaux allégoriques peut suggérer une reconquête de la nature à travers les toiles de l'artiste. Si elle était totalement absente dans *La Pesée* (fig. 45 – cat. n°194), elle revient dans l'*Humanité après la guerre* (fig. 46 – cat. n° 196), où, malgré le caractère sombre de la thématique, elle ouvre un voile positif parmi un ciel bleu.

Dans la *Ronde de la Paix* (fig. 47 – cat. n°195), les couleurs nous présentent une nature générale issue d'une conception abstraite, mais le tableau s'ouvre sur l'horizon, sur un ciel parfaitement bleu au-dessus d'un espace vert, comme si la nature même tendait les bras à la ronde.

[1] *A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux*, RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982

3. Les estampes à l'eau-forte

Désirant élargir les possibilités de Pedoux, son ami ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) a vu à travers les dessins de l'artiste que l'utilisation de la gravure sur cuivre ou sur zinc donnerait une dimension nouvelle à son œuvre. Le graveur a proposé d'initier Pedoux aux rudiments de l'eau-forte, ce procédé de gravure en creux permettant de mordre la plaque métallique à l'aide d'un acide. L'aquafortiste débutant réalise alors des gravures de fleurs et de paysages, en partie conservées dans la collection familiale. Les formats de ces réalisations sont généralement plutôt petits ; 5 matrices ont également été conservées.

Si Pedoux a gravé les plaques métalliques, sa non-formation transparait encore dans l'analyse de celles-ci : il ne maitrise pas la profondeur de l'encrage, il ignore les hachures et il n'a pas choisi un papier adéquat. La liste est incomplète mais, finalement, n'est-ce pas là une autre démonstration « naïve » de cet artiste désirant s'ouvrir à de nouvelles techniques ? Car si ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) l'avait initié, il eut toutefois la sagesse de ne pas lui apprendre davantage, permettant ainsi l'émergence du lyrisme langagier de Pedoux. Le néophyte découvre donc, par l'expérience pratique, son propre langage et les contraintes liées à la gravure. Un détail (fig. 48) de la signature de l'artiste témoigne une fois encore de cette méconnaissance technique : les initiales de Céleste Pedoux, « C. P. », ont été imprimées à l'envers car il n'a pas pensé que le procédé d'impression allait retourner celles-ci. Quant au tirage – maximum dix exemplaires – il est assuré par son ami graveur, qui respecte les décisions prises par Pedoux sans l'influencer dans ses décisions.

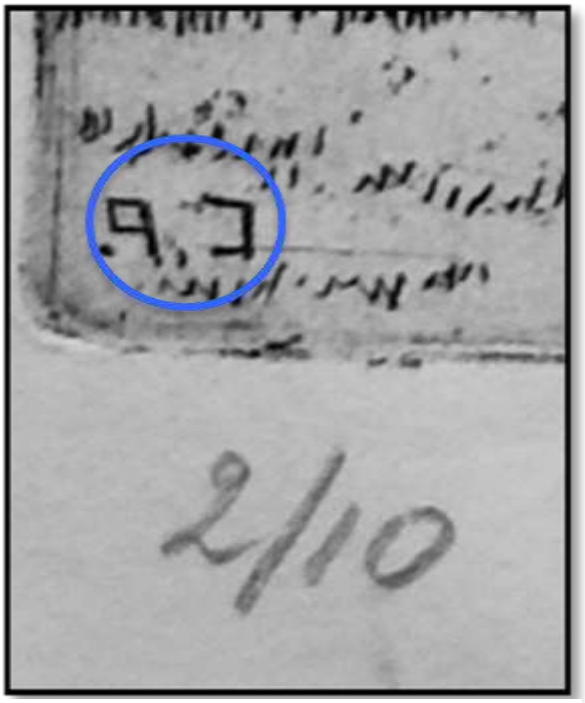


Fig. 48 : Détail de la signature inversée de Céleste Pedoux : *Le verger au printemps*, eau-forte sur papier, 300 x 190 mm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. e*. 1951. Catalogue n°82.

Il ne s'en est fallu que de peu pour que le Hollognois devînt l'un des rares naïfs graveurs : initiée en 1951, sa carrière de graveur fut assez tôt interrompue, très précisément lors du départ de son ami pour Bruxelles en décembre de la même année.

a. Les estampes botaniques

Céleste Pedoux a réalisé neuf estampes botaniques : *Les Chardons* (fig. 49 – cat. n°158), *Aquatique* (fig. 50 – cat. n°160), *Les roseaux* (fig. 51 – cat. n°161), *Les cinq fleurs* (fig. 52 – cat. n°167), *Les Houx* (fig. 53 – cat. n° 168), *Aulne et frêne* (fig. 54 – cat. n°170), *Les vignes* (fig. 55 – cat. n°171), *Les chatons de saules* (fig. 56 – cat. n°172) et *Les multiples fleurs* (fig. 57 – cat. n°169).



Fig. 49 : *Les chardons*, eau-forte sur papier, 387 x 296 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1951. Catalogue n°158.



Fig. 50 : *Aquatique*, eau-forte rehaussée d'aquarelle sur papier, 520 x 420 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1951. Catalogue n°160



Fig. 51 : *Les roseaux*, eau-forte rehaussée d'aquarelle sur papier, 540 x 420 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1951. Catalogue n°161.



Fig. 52 : *Les cinq fleurs*, eau-forte sur papier, 215 x 140 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951.

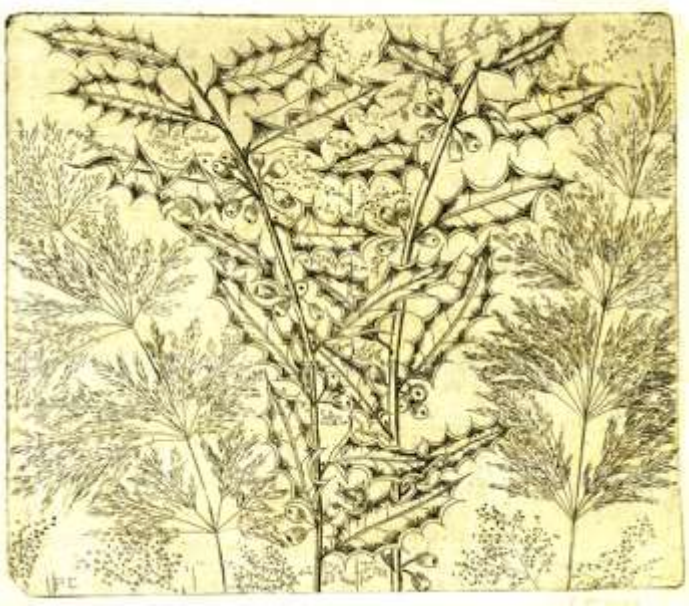


Fig. 53 : *Les houx*, eau-forte sur papier, 306 x 285 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°168.



Fig. 54 : *Aulne et frêne*, eau-forte à l'encre colorée sur papier, 288 x 198 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue



Fig. 55 : *Les vignes*, eau-forte sur papier, 270 x 250 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°171.



Fig. 56 : *Les chatons de saules*, eau-forte rehaussée d'aquarelle sur papier, 400 x 300 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°172.



Fig. 57 : *Les multiples fleurs*, eau-forte sur papier, 215 x 153 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e*. 1951. Catalogue n°169.

Parfois, il les rehausse au moyen de l'aquarelle ou simplement à l'aide de crayons de couleurs. C'est le cas des *Chardons* (fig. 49 – cat. n°158) et des *Houx* (fig. 53 – cat. n°168). Des tirages[1] non conservés de deux estampes présenteraient une disposition de touches colorées analogue : deux végétaux jaunes entourent une plante verte avec des fruits rouges, pour *Les Houx* (fig. 51 – cat. n°168), et des fleurs rouges, pour *Les Chardons* (fig. 49 – cat. n°158).

L'*Aquatique* (fig. 50 – cat. n°160) est également rehaussée au moyen de l'aquarelle. Ainsi, les hautes tiges de roseaux sont colorées dans un bleu aux reflets verts et jaunes subtils. *Les chatons de saules* (fig. 56 – cat. n°172) sont sans doute issus de la coloration la plus subtile de ces quelques estampes : la maitrise de la technique de l'aquarelle est ici assurée, chaque détail apporte force et stabilité à la représentation botanique. L'*Aulne et frêne* (fig. 54 – cat. n°170) ont quant à eux été réalisés à l'encre colorée : quatre encres différentes ont été employées pour les végétaux, tandis que le fond a reçu une couche délicate d'aquarelle bleue.

Les végétaux sont généralement disposés méticuleusement et artistiquement : *Les cinq fleurs* (fig. 52 – cat. n°167), à titre d'exemple, sont exposées de façon à avoir le meilleur angle de vue possible. Ainsi, « l'intérieur » des fleurs est visible ; s'il n'en est pas de la sorte dans la réalité, la composition désirée a été conçue afin de multiplier les réalités alors assemblées en une seule et même œuvre. Les *Multiples fleurs* (fig. 57 – cat. n°169) font figures d'exception. Les végétaux se mêlent ici dans une nature incontrôlable où chaque fleur et chaque tige comblent l'espace de la feuille dans un *horror vacui* perceptible.

b. Les estampes paysagères

J'ai pu collecter cinq estampes paysagères de différents formats : *Le pont en brique* (fig. 58 – cat. n°29), *Rochers aquatiques* (fig. 59 – cat. n°79), *Arbres au bord de l'eau* (fig. 60 – cat. n°81), *Le verger au printemps* (fig. 61 – cat. n°82), *Ballots de paille* (Fig. 62 – cat. n°83 A, B, C, D).

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 19 mai 2013.



Fig. 58 : *Le pont en brique*, eau-forte sur papier, 130 x 60 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°29.



Fig. 59 : *Rochers aquatiques*, eau-forte sur papier, 140 x 100 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°79.







Fig. 60 (en haut, à gauche) : *Arbres au bord de l'eau*, eau-forte sur papier, 193 x 110 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°81.

Fig. 61 (en haut, à droite) : *Le verger au printemps*, eau-forte, 300 x 190 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1951. Catalogue n°82.

Fig. 62 (en bas) : *Ballots de paille*, eau-forte à l'encre colorée, 250 x 180 mm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°83. A (voir aussi n°83. B, C, et D).

Le verger au printemps (fig. 61 – cat. n°82) semble constituer l'estampe principale parmi ces gravures. Tout d'abord parce qu'elle se rapproche le plus de l'œuvre peinte ; Céleste Pedoux – s'il n'est pas entré dans la mémoire de tous – reste toutefois « le peintre paysager ». Ensuite, cette œuvre a été choisie par ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) pour figurer comme illustration principale[1] des eaux-fortes de Pedoux lors de son exposition *L'atelier de Paul Franck*. Enfin, si la vente de peintures et de gravures de l'artiste hollognois est assurée selon les témoignages recueillis, l'unique trace d'une telle vente n'est justement disponible que pour la vente du *Verger* (fig. 61 – cat. n°82). En effet, une vente aux enchères a été effectuée le 29 mai 1999 à Liège dans la Librairie M. Grommen, comme me l'a confirmé le registre des ventes du commerce.

Le pont en brique (fig. 58 – cat. n°29) est entouré par des arbres quasiment analogues à ceux du *Verger au printemps* (fig. 61 – cat. n°82) ; ceux des *Rochers aquatiques* (fig. 59 – cat. n°79) sont aussi pratiquement semblables.

Toutefois, les quelques autres estampes ne présentent pas une précision aussi aboutie : l'intérêt artistique des *Ballots de paille* (fig. 62 –cat. 83. A, B, C, D) réside essentiellement dans les essais de colorations, tantôt subtils, tantôt rustiques.

[1] Catalogue de l'exposition *L'atelier Paul Franck*, p. 42-43.

4. Les dessins

a. Les encres de Chine

Céleste Pedoux, sans pour autant faire preuve de prétention, estimait que ses dessins – tant ceux à l'encre de Chine que ceux au crayon – pouvaient être considérés comme des œuvres à part entière. Ils étaient d'ailleurs presque tous signés. J'irais même plus loin : la technique dont fait preuve ici l'artiste témoigne d'une maîtrise davantage aboutie que celle employée dans ses peintures. La précision[1] des traits et le réalisme de certaines représentions nous montrent une fois encore le souci du détail de l'artiste.

1. Les représentations botaniques en vase

Après avoir réalisé quelques dessins de fleurs (cf. *supra*), Pedoux s'attelle, entre 1954 et 1955, à une série d'encres de Chine rehaussée aux crayons de couleurs et représentant des fleurs dans des vases. Une unique peinture à l'huile présente une thématique similaire : il s'agit des *Bourgeons de saules* (fig. 63 – cat. n°141). Bien que cette œuvre ne soit pas datée, je pense qu'il est possible de la considérer comme étant déjà réalisée en février 1951. En effet, un programme papier[2], distribué lors de l'exposition consacrée au peintre Pedoux et à l'enlumineur Gilissen à Flémalle-Haute, nous apprend qu'une peinture intitulée *Chaton de Saules* avait été exposée. Au vu de la liste des œuvres que j'ai minutieusement dressée, aucune peinture à l'huile ne présente une thématique similaire. Je pense donc ne pas trop me hasarder en affirmant que la toile présentée en 1951 est en réalité celle que Pedoux a dénommée, par la suite, Les *Bourgeons de saules* (fig. 63 – cat. n°141).



Fig. 63 : *Bourgeons de saules* / *chatons de saules*, huile sur toile, 40 x 30 cm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* avant 1951. Catalogue n°141.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 52.
[2] Programme papier de l'exposition *Le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen*, Flémalle-Haute, 1951.

Attardons-nous un instant sur cette peinture à l'huile avant d'aborder ces dessins à l'encre de Chine : la composition anguleuse des rameaux, l'écorce brune parsemée de rouge, la texture soyeuse des chatons, voilà une œuvre intéressante. Une impression de légèreté est obtenue par la dispersion des touches de peinture, suscitant ainsi une mobilité de l'œil de nature à le faire s'attarder sur chaque détail de l'œuvre, tout en laissant l'observateur impressionné par l'ensemble. Le fond traité avec un gris neutre met en exergue la lumière que fixent les chatons. Cette peinture est à la fois emplie de subtilité et de fraicheur, en plus de contenir une force retenue.

Les dessins thématiquement analogues ne possèdent pas ces caractéristiques. Si l'émerveillement de l'artiste face à la nature est perceptible dans l'œuvre peinte, l'accent des dessins est plutôt mis sur les détails issus d'une minutie plus froide et plus stéréotypée. La convention l'emporte sur le sentiment : les bouquets floraux sont convenus presque banals, une table est parfois représentée afin de fournir un support horizontal comme pour les *Fleurs blanches en vase* (fig. 64 – cat. n°136). S'il est possible de rapprocher ces œuvres des vitraux floraux, essentiellement par cette frontalité singulière et par le géométrisme qu'ils présentent, une influence des papiers peints floraux de l'époque voire même de la vaisselleria en faïence peut être lue à travers la répétition des motifs stéréotypés[1].



Fig. 64 : Fleurs blanches en vase, encre de Chine rehaussée aux crayons de couleurs sur papier, 430 x 320 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1955. Catalogue n°136.

Psychologiquement, Pedoux – à travers cette série – semble devoir se justifier et justifier ses peintures : comme si les vases légitimaient les fleurs, comme si la table était un argument voire un prétexte pour peindre. Si l'artiste s'avère en perte d'inspiration, deux dessins de cette série incitent toutefois à penser qu'un regain d'optimisme surgit : à deux reprises, le décor s'ouvre sur un paysage marin retrouvant par la même occasion le sens de l'espace qu'il avait dans les années 1950. Il s'agit des *Forsythias en vase* (fig. 65 – cat. n°138) où la mer et le ciel sont aperçus à travers une fenêtre en bois et les *Fleurs blanches* (fig. 66 – cat. n°137) où l'arrière-plan est constitué par un ciel rougeâtre au soleil couchant / levant.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 32.



Fig. 65 : (Forsythia en vase), encre de Chine rehaussée aux crayons de couleurs sur papier, 500 x 390 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1955. Catalogue n°138.



Fig. 66 : (Fleurs blanches), encre de Chine rehaussée aux crayons de couleurs sur papier, 430 x 310 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1955. Catalogue n°137.

Nous l'avons vu plus tôt : il réalise des dessins et peintures aux thématiques différentes sans réellement en préférer une au détriment des autres. A l'image des gravures qui prennent fin au moment où ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) déménage, la thématique des bouquets floraux dans des vases concerne exclusivement les années 1954 et 1955. Précisément au moment où l'artiste en lui s'éveille à nouveau, il délaisse quelque temps les fleurs en vase pour réaliser des marines à l'encre de Chine. Ayant sans doute compris que son inspiration et sa main s'étaient figés, il préfère sans doute les paysages et les bateaux qui demandent probablement davantage de recherches et de jeux de lignes, de textures et de formes.

2. Les représentations botaniques et animalières en pleine nature

En observant les encres de Pedoux, il est possible d'approcher quelque peu de sa main et sa méthode. Dans ses dessins à l'encre de Chine botaniques de grands et petits formats, la disposition des feuilles, la grandeur de celles-ci et leurs réalisations[1] laissent imaginer qu'il disposait sur un papier feuilles et fleurs, de manière analogue à celle du dessinateur botaniste.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 53.

Il n'oublie pas pour autant l'effet artistique : il développe assurément certaines fleurs ou feuilles, en les disposant parfois de manière esthétique. Mais ne nous trompons pas : dans les dessins à l'encre de Chine de Pedoux, le souci de véracité et celui porté aux détails prennent souvent le dessus sur ladite composition. Son objectif réside dans la reconnaissance du végétal représenté.

Cependant, j'observe que, lorsque l'artiste décide de transporter ou de réaliser un motif végétal similaire sur une toile, l'obligation de faire un tableau et de couvrir une surface engendre une différence notable de style. D'emblée, la largeur du pinceau, bien loin de la plume fine et précise, ou même du crayon, en est la première raison. Ensuite, la surface devant être totalement couverte par la peinture, il n'hésite pas à multiplier les motifs déterminants, et créer un espace davantage artistique et irréel, que l'on ne retrouve pas sur le végétal à l'état naturel. La taille des fleurs et feuilles, pourtant conformes dans ses dessins, devient souvent disproportionnée dans les œuvres peintes. *Un papillon sur des soucis* (fig. 39 – cat. n°142) comporte des fleurs aux tiges sinueuses et allongées ; les végétaux sont disposés de façon à ce que l'on puisse admirer chaque bouton de fleurs sans qu'aucun ne cache un autre. Mais la partie verte des plantes occupe une longueur trop importante par rapport aux fleurs elles-mêmes. Si le ✎ Douanier Rousseau (Laval, 1844 – Paris, 1910) déterminait des végétaux partiellement semblables à ceux des peintures de Pedoux, ceux-ci n'étaient que décoratifs, alors que, chez l'artiste belge, ils sont souvent le sujet même du tableau.



Fig. 67 : (Grappes rouges), encre de Chine sur papier rehaussée aux crayons de couleurs, 430 x 320 mm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1954. Catalogue n°165.

Désirant rester tout de même fidèle à la nature, l'artiste combine différentes techniques afin d'assurer un rendu qui le satisfait. Des dessins réalisés à l'encre de Chine ont donc été rehaussés de couleurs grâce à l'aquarelle, aux crayons de couleurs et parfois même, dit-on, à la gouache[1]. Les *Grappes rouges* (fig. 67 – cat. n°165) de 1954 sont présentées sur un fond neutre – seul le végétal importe – et rehaussées au moyen de crayons aux couleurs subtiles. La disposition des fruits nous permet d'apprécier chaque angle de vue et les feuilles sont arrangées de façon à ce que l'on puisse déterminer précisément l'ensemble de ses caractéristiques.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 juillet 2012.

La précision des traits de certaines encres et le souci du détail semblent – une fois encore – dénoter l'étiquette naïve : L'*Etude d'un scarabée* (fig. 68 – cat. n°148) appuie ces considérations. L'artiste fait preuve d'une minutie sans borne ; chaque partie anatomique du coléoptère est représentée. Cette réalisation – digne d'une illustration encyclopédique – laisse à deviner l'envie de s'améliorer, qui dirige la vie artistique de Pedoux. Les arbres et arbustes dessinés sur du papier quadrillé pourraient eux aussi se retrouver dans un dictionnaire ou une encyclopédie botanique, tant la conformité avec la réalité est présente : les *Conifères* (fig. 69 – cat. n°190), les *Pins* (fig. 70 – cat. n°191), Le *bouleau* (fig. 71 – cat. n°192) et bien d'autres, illustrent cette approche consciencieuse. Comme nous l'avons observé dans sa biographie, Pedoux – par sa formation – a appris à contrôler sa main. Peut-être a-t-il aussi reçu l'envie de précision par son père, qui, rappelons-le, était dessinateur industriel sur le site de la Vielle Montagne de Hollogne. Sans doute Pedoux a-t-il utilisé ses dessins également comme une banque de motifs qu'il conservait dans l'optique de les réutiliser par la suite dans d'autres compositions davantage abouties.



Fig. 68 : (Etude d'un scarabée), encre de Chine sur papier, 212 x 154 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°148.

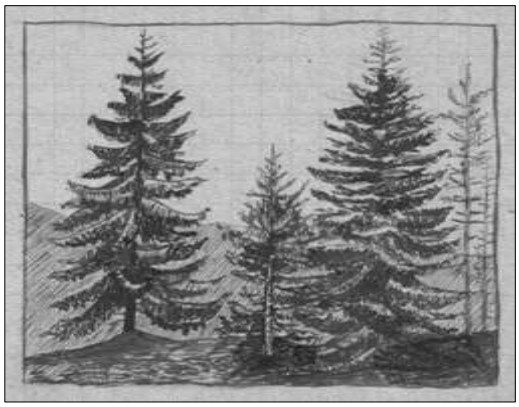


Fig. 69 : (Conifères), encre de Chine sur papier quadrillé, 80 x 60 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°190.



Fig. 70 : *Pins*, encre de Chine sur papier quadrillé, 75 x 60 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°191



Fig. 71 : *Le bouleau*, encre de Chine sur papier quadrillé, 40 x 35 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°192.

3. Les monuments et paysages

Les églises semblent avoir été appréciées par l'artiste. De trois-quarts, la *Collégiale Saint-Barthélemy à Liège* (fig. 72 – cat. n°33) est représentée précisément. L'édifice de style ottonien possède 2 tours jumelles en façade de style rhénan. Les ombres sont obtenues par une multiplication des traits ; certaines pierres aux contours sans doute moins marqués sont représentées de la même manière. Quelques buissons et de la végétation non désirée ont envahi, à certains endroits, le décor. Si les traits généraux du bâtiment ne sont pas totalement réguliers, l'aspect esthétique s'en trouve toutefois renforcé. Reproduisant pierre après pierre l'édifice liégeois, Pedoux s'est très certainement rendu sur place afin d'y réaliser un premier croquis au crayon comme nous le livre Gisèle Fifi-Pedoux[1]. D'après les biens conservés dans la maison familiale, une carte postale (fig. 73) a très probablement aidé l'artiste à concevoir l'ensemble. La collégiale photographiée est disposée selon un angle de vue similaire.

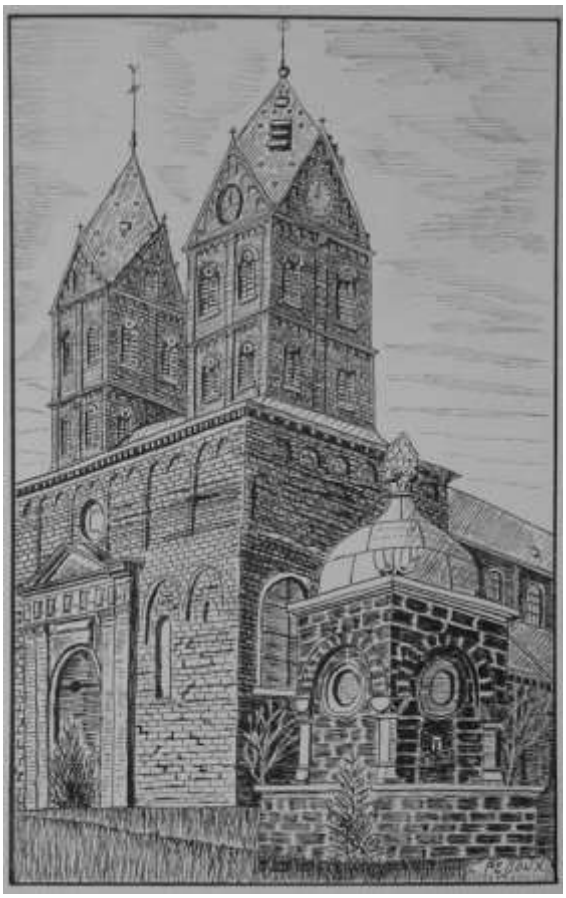


Fig. 72 : (Collégiale Saint-Barthélemy à Liège), encre de Chine sur papier, 260 x 165 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°33.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 juillet 2012.



Fig. 73 : « Carte postale de l'église Saint-Barthélemy à Liège », Collection privée Fifi-Pedoux.

Parmi les autres édifices religieux se trouve La *Vue de l'église* (fig. 74 – cat. n°17) qui présente un bâtiment incorporé dans un paysage végétal, où la splendeur globale prime sur l'aspect architectural strict. Le dessin intitulé *Trois arbres et une église* (fig. 75 – cat. n°51) laisse apparaître, au milieu d'un panorama naturel impressionnant, une église coiffée d'une couverture conique, etc.

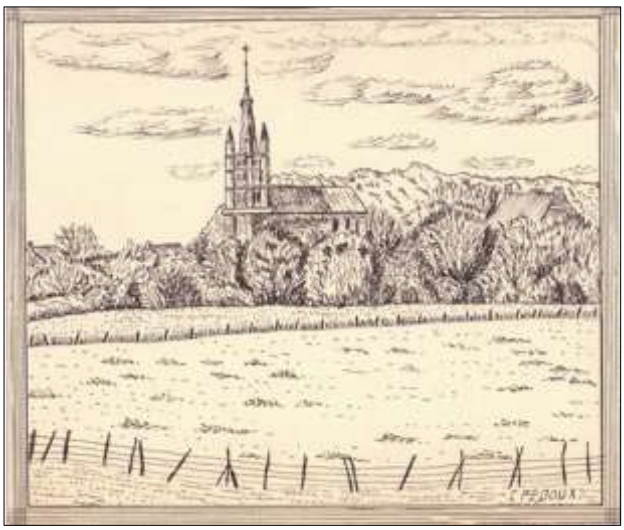


Fig. 74 : (Vue de l'église), encre de Chine sur papier, 230 x 200 mm, Collection privée Fifi-Pedoux, 1954. Catalogue n°17.



Fig. 75 : (Trois arbres et une église), encre de Chine sur papier, 120 x 95 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°51.

D'autres thématiques dominantes dans l'ensemble de son œuvre – à la fois peintes et dessinées – sont également présentes dans ses encres : *La longue ferme* (fig. 76 – cat. n°53) est l'un des rares dessins à avoir dans son titre le terme « ferme », cependant, d'autres réalisations peuvent y être rattachées : c'est le cas du *Moulin de Grimbergen* (fig. 77 – cat. n°27), qui est, semble-t-il, d'après les annotations au revers de l'œuvre, également une ferme, tout comme *Le vieux moulin de Grimbergen-neige* (fig. 78 - cat. n°45), thématiquement analogue.

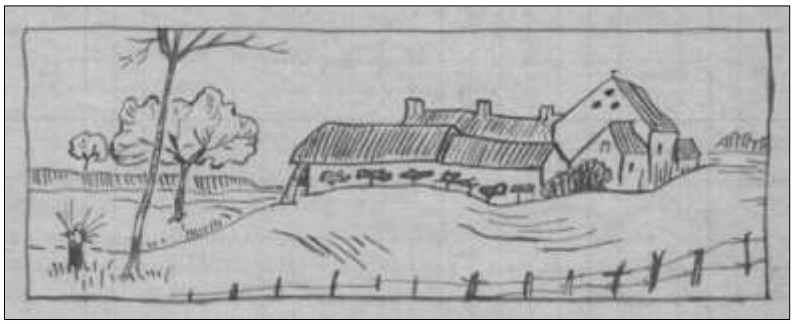


Fig. 76 : (La longue ferme), encre de Chine sur papier, 125 x 45 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°53.

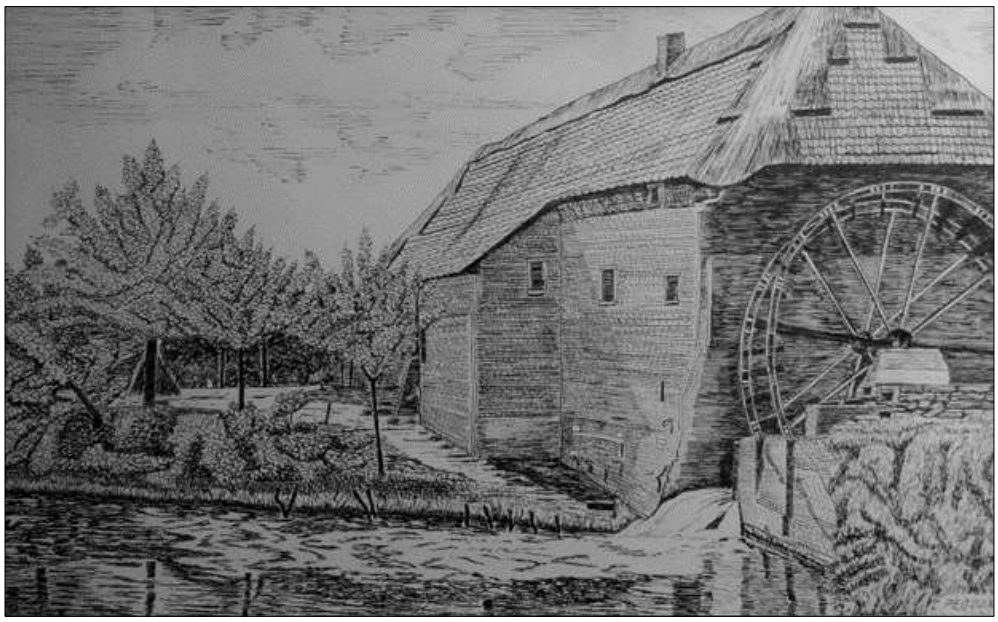


Fig. 77 : *Moulin de Grimbergen*, encre de Chine sur papier, 375 x 250, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e*. avant 1951. Catalogue n°27.

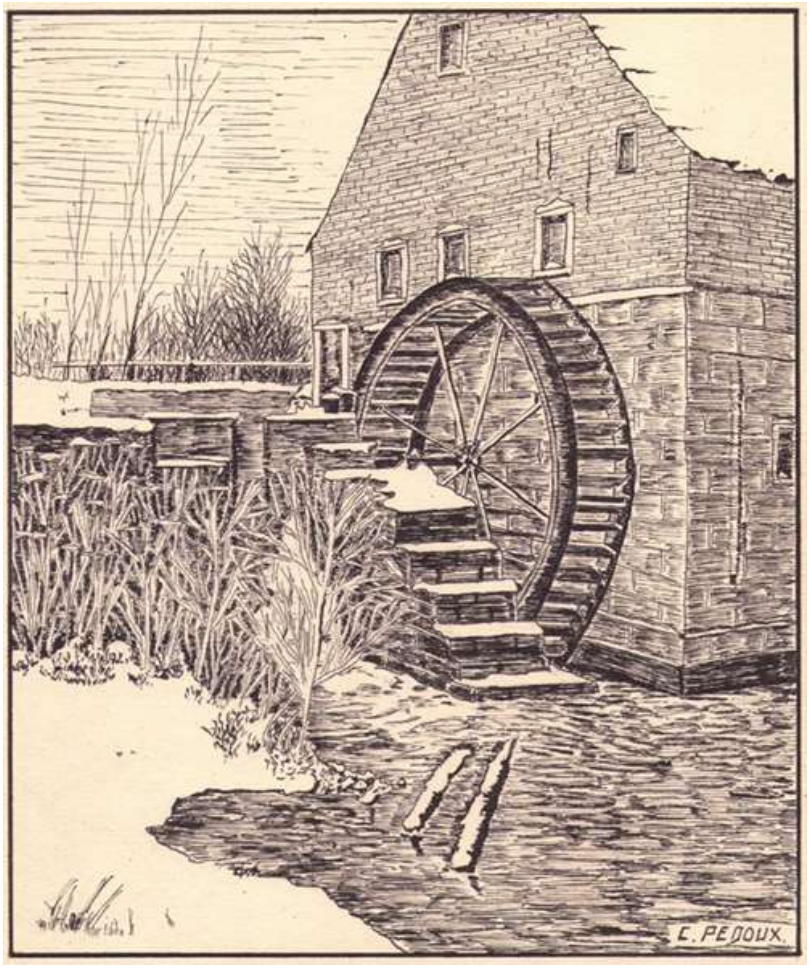


Fig. 78 : *Le vieux moulin de Grimbergen-Neige*, encre de chine sur papier, 255 x 210 mm, Collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°45.

La thématique des « ponts » possède aussi ses encres avec, par exemple, *L'église et le pont* (fig. 79 – cat. n°58), tout comme celle des « maisons », avec *La neige* (fig. 80 – cat. n°56).



Fig. 79 : (L'église et le pont), encre de Chine rehaussée d'aquarelle sur papier quadrillé, 55 x 55 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°58.



Fig. 80 : *La neige*, encre de Chine sur papier quadrillé, 40 x 35 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°56.

Si seules les églises dominent cette technique, la raison évoquée lors d'un entretien[1] avec Gisèle Fifi-Pedoux est sans doute liée à sa piété et au fait que beaucoup de dessins n'ont pas été conservés. L'artiste considérait ses dessins soit comme un modèle pour une peinture, soit comme une œuvre à part entière ; la première catégorie ne résistant que trop peu au temps.

La disposition des édifices conserve parfois cet aspect de carte postale déjà évoqué précédemment : tant la *Vue de l'église* (fig. 74 – cat. n°17) que *Le moulin* (fig. 81 – cat. n°18) pourraient – au vu de certains aspects compositionnels – en témoigner.



Fig. 81 : *Le moulin*, encre de Chine sur papier, 300 x 200 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1956. Catalogue n°18.

L'artiste use souvent de subterfuges afin de camoufler son inexpérience dans la représentation de la figure humaine. Une méthode similaire pourrait être également observée pour certains monuments, soit par manque de temps ou d'envie soit en raison de la complexité de l'édifice. L'homme assis sur un blanc dans la *Suisse* (fig. 82 – cat. n°31) n'est qu'une ombre et les personnages du *Cinquantenaire* (fig. 83 – cat. n°32) sont schématiques et sans visage ; l'arc de triomphe est ici esquissé et rempli par de simples traits ombragés.



Fig. 82 : *Suisse*, encre de Chine sur papier, 250 x 165 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°31.



Fig. 83 : *Cinquantenaire*, encre de Chine sur papier, 250 x 165 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°32.

[1] *Céleste Pedoux*. Entretien, 14 août 2012.

Parfois, les traits des dessins sont davantage de petites touches délicates assimilables à des points. La technique usée dans *Le ballon d'Alsace* (fig. 84 – cat. n°77) se rapproche sensiblement du pointillisme. Le rapprochement technique et le résultat sont révélateurs de cette ouverture d'esprit aux autres formes d'art.



Fig. 84 : *Le ballon d'Alsace*, encre de Chine sur papier, 290 x 195 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1956. Catalogue n°77.

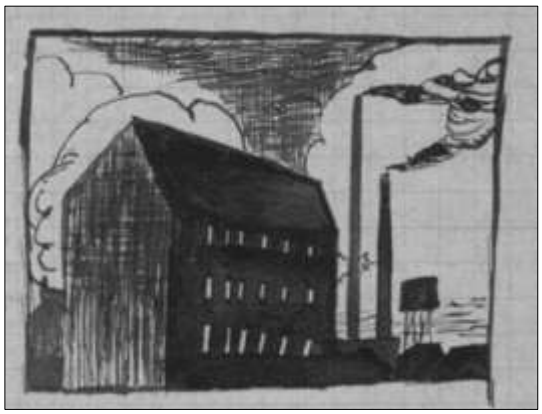


Fig. 85 : *L'usine*, encre de Chine sur papier quadrillé, 70 x 55 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°54.

Après analyse, il semble que Pedoux, pour cette catégorie, ait réalisé deux grands types d'encres : des monuments et paysages minutieux, comme la *Collégiale Saint-Barthélemy à Liège* (fig. 72 – cat. n°33), et d'autres, moins froids, où la vivacité de la main a pris le dessus. C'est le cas des *Trois arbres et une église* (fig. 75 – cat. n°51), de *La longue ferme* (fig. 76 – cat. n°53) ou encore de *L'usine* (fig. 85 – cat. n°54) ; sans doute est-ce aussi à cause du support qui diffère. Le statut d'une œuvre achevée et celui d'un dessin personnel peuvent aussi avoir favorisé cette distinction.

4. Les représentations marines et fluviales

Les bateaux que Pedoux a représentés font état de deux catégories d'œuvres distinctes. Il s'agit de compositions abouties, comme c'est le cas du *Pont rail de Soudromon* (fig. 86 – cat. n°110), réalisation rehaussée de crayons de couleurs, et des motifs stricts, comme *La Tartane* (fig. 87 – cat. 129).

La précision des représentations ne surprend plus : nous connaissons la finesse d'exécution de telles réalisations. Chaque bateau renferme tous les détails qui le différencient des autres embarcations. L'artiste a passé de nombreuses heures à les saisir sur le vif[1], eux qui voguaient sur la Meuse à deux pas de sa maison d'enfance ou de ses habitations ultérieures.

[1] SCHMITS, Georges, *op. cit.*, p. 27.

Il en est de même pour les aquarelles : de manière identique à l'utilisation de la carte postale pour les paysages, l'artiste reproduit des maquettes[1] de bateaux qui lui apportent sans doute une vision d'ensemble de ce qu'est une œuvre marine.



Fig. 86 : *Pont rail de Soudromon*, encre de chine rehaussée aux crayons de couleurs, 400 x 300, collection privée Fifi-Pedoux, 1954. Catalogue n°110.



Fig. 87 : *La Tartane*, encre de Chine sur papier, 70 x 45 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°129.

b. Les dessins préparatoires au crayon ordinaire

L'examen des dessins préparatoires nous livre la façon dont l'artiste procède pour réaliser une composition : il note d'abord sur une feuille – généralement de format identique à celui de son futur tableau – les couleurs en toutes lettres[2] ; ainsi, il se souvient des différents aspects compositionnels. Il transcrit par le biais de mots ce qu'il voit, et ce, dans les moindres détails. Il ajoute souvent les noms des matériaux ; il n'est pas rare de lire « ciment » ou « brique » dans certaines parties cloisonnées de bâtiments représentés. *La ruelle* (fig. 88) fait état de cette méthode. Ainsi, de multiples indications ont été placées afin de guider sa prochaine réalisation picturale : « cerisier », « briques vieilles », « rouge », « gris foncé » ou encore « ardoises ».

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

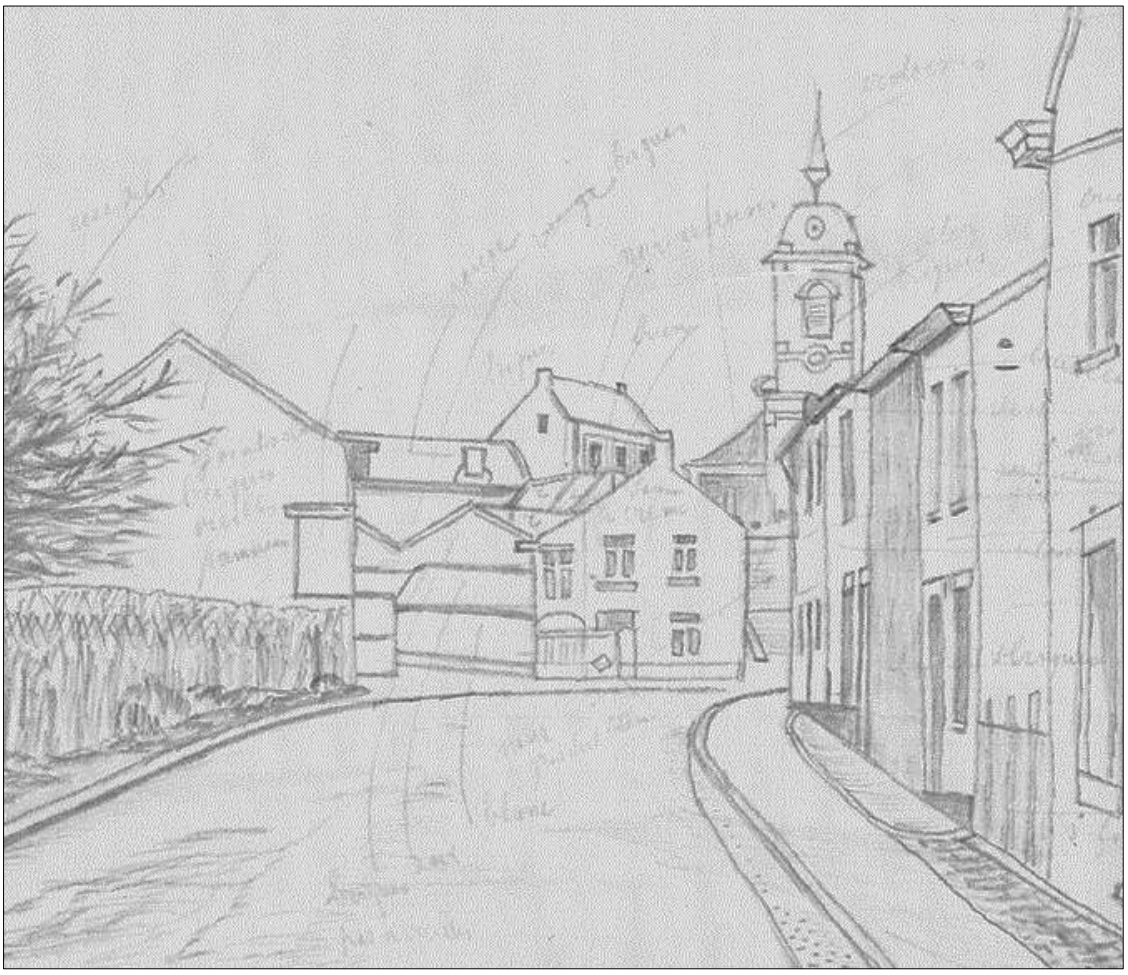


Fig. 88 : (La ruelle), crayon ordinaire sur papier, 240 x 195 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°37.

Le Château (fig. 27 – cat. n°30), huile sur toile représentant « la Petit' Flémal' », autrement dit le château de Flémalle-Haute, connait également une première esquisse détaillée (fig. 89) au revers de la peinture. En effet, ce dessin adopte le même angle de vue ; il constitue une première étape dans la réalisation de l'œuvre peinte. Pedoux a été plus loin que le simple fait de réaliser un dessin préparatoire, il a ajouté des indications relatives aux différentes textures et à la chromatique observées. Cet exemple compositionnel nous renseigne sur la manière dont l'artiste a procédé : il aspire à rendre conformément la réalité.

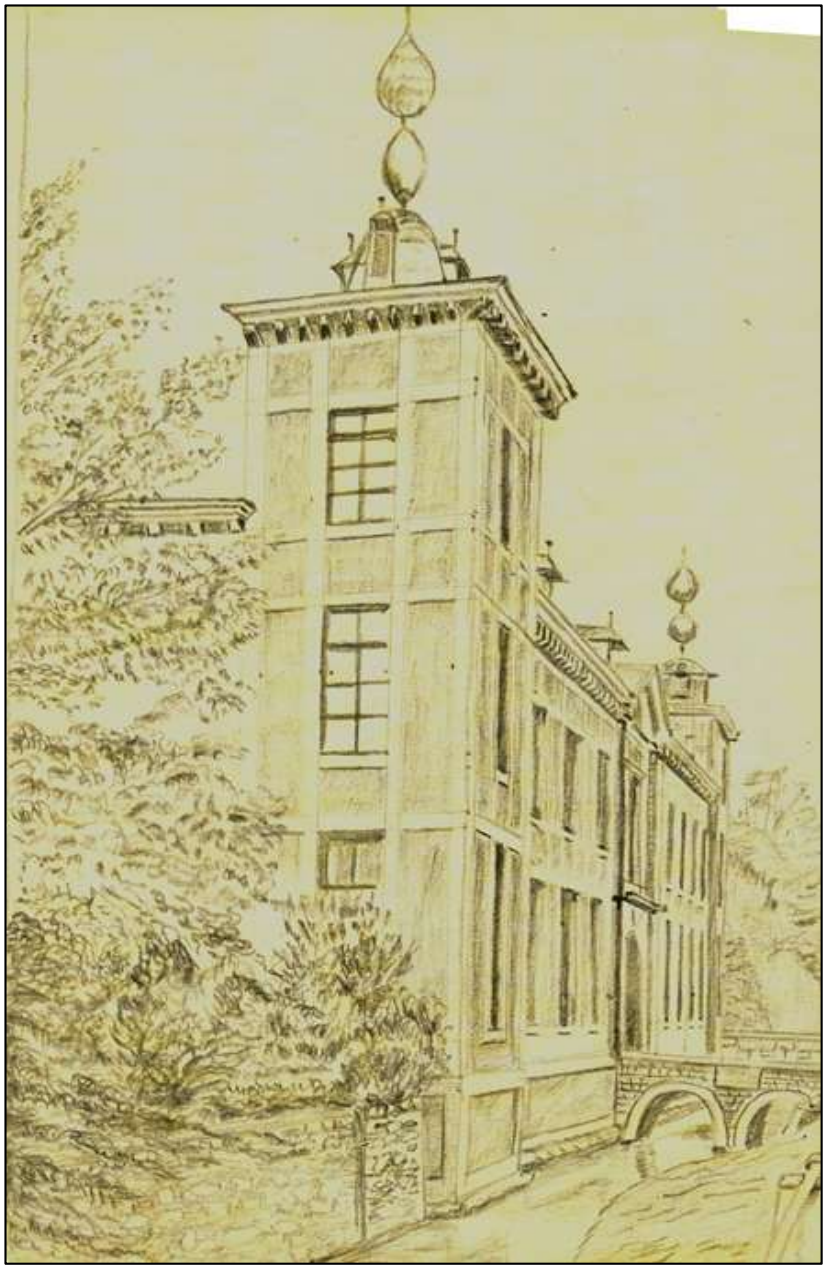


Fig. 89 : (Esquisse du Château), crayon ordinaire sur papier, 580 x 360 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.*

Ce sont des œuvres pensées et réfléchies que Pedoux a entreprises. Lorsque l'artiste avait terminé son dessin préparatoire, ce dernier était déjà bien loin de ce que l'on considère comme une réalisation dite naïve : il était précis et grouillait de détails, d'indications utiles pour le transfert sur la toile. Il ne lui restait plus qu'à compléter l'ensemble à l'aide de fleurs, de gerbes ou de parcelles verdoyantes et à créer un ciel adéquat.

Une aquarelle inachevée (fig. 90) apporte également des informations sur la méthode utilisée. Pour réaliser ce bouquet de soucis, l'artiste a d'abord dessiné les contours au crayon ordinaire, ensuite, il a commencé à peindre les fleurs en débutant par le haut de la feuille en descendant progressivement sa main.

Une autre aquarelle (fig. 13 – cat. n°63. A) est restée inachevée ; elle fait état d'une méthode différente lorsqu'il s'agit de paysages : le ciel de la composition est resté incomplet. Le peintre a sans doute gardé cette zone compositionnelle pour plus tard. Peut-être a-t-il décidé de laisser cette représentation de côté car une autre aquarelle quasiment similaire – mais achevée – a été réalisée (fig. 12 – cat. n°63. B).



Fig. 90 : (Soucis inachevés), aquarelle et crayon ordinaire sur papier, 250 x 185 mm, collection privée Fifi-Pedoux.

c. Les dessins et esquisses au crayon ordinaire

Si j'ai opté pour le choix d'associer à la fois les dessins et les esquisses au crayon ordinaire, la raison est qu'ils sont issus de la même technique. Le procédé, quant à lui, n'est pas identique pour les deux catégories : les dessins relèvent d'une approche esthétique aboutie, tandis que les esquisses relèvent davantage d'une étude ou d'un enregistrement de motifs, plutôt que l'achèvement d'une composition considérée comme telle. La distinction opérée entre cette catégorie et les dessins préparatoires est subjective : elle est basée sur l'aspect non abouti de la réalisation, les dessins préparatoires étant davantage achevés que les esquisses proprement dites.

Plusieurs esquisses montrent des éléments que l'artiste a sans doute gardés afin de constituer – volontairement ou non – un imagier de motifs. Ainsi, nous retrouvons des bateaux, des arbres et de la végétation, mais aussi des personnages et des architectures.

Sur le thème de la guerre, plusieurs dessins ont été conçus face aux modèles : le dessin intitulé *Tank et soldats sur un pont* (fig. 91 – cat. n°22) comporte aussi une silhouette féminine, *Les Avion et parachutes* (fig. 92 – cat. n°23) semblent être une composition basée sur des motifs aperçus. Les annotations confirment cette hypothèse : « Amphibie dirigé par radio »

celles-ci déterminant précisément de quel tank il s'agissait. Très certainement touché – voire choqué – par les officiers et l'artillerie déployée, il a constitué un portefeuille de motifs issus de la guerre sans doute exploités – ou suscitant l'inspiration – de la réalisation de l'*Humanité après la guerre* (fig. 46 – cat. n°196).



Fig. 91 : (Tank et soldats sur un pont), crayon ordinaire sur papier, 275 x 215 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1940-1945. Catalogue n°22.



Fig. 92 : (Avion et parachutes), crayon ordinaire sur papier, 275 x 215 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. e.* 1940-1945. Catalogue n°23

L'*Eglise d'Ocquier* (fig. 93 – cat. n°41) a probablement été dessinée sur le vif : de plus, le motif d'un chariot a aussi été enregistré et ne possède aucun lien avec le paysage, mis à part peut-être de s'être trouvé sur la route du peintre lors de la visite de l'édifice, ceci confortant également l'hypothèse de la saisie directe. *La reconstruction du pont d'Ottignies* (fig. 94 – cat. n°7) a été esquissée précisément au moment où il travaillait à cet endroit. Réalisé le 19 janvier 1949, le pont constitue un élément que l'artiste a souhaité mémoriser via l'esquisse.



Fig. 93 : *Eglise d'Ocquier*, crayon ordinaire sur papier, 275 x 210 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°41.

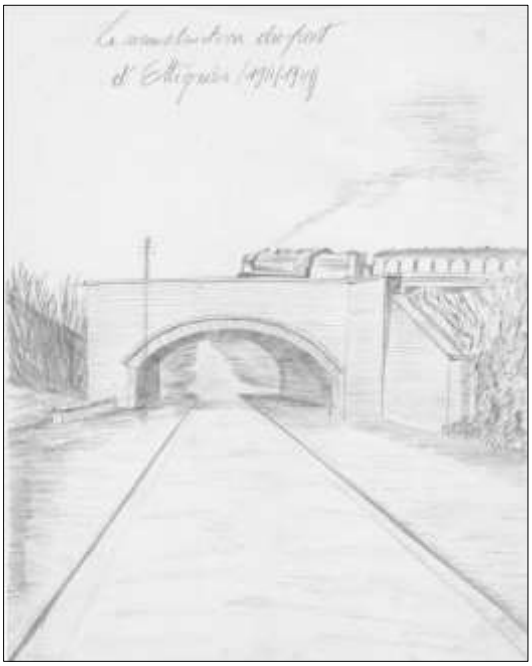


Fig. 94 : *La reconstruction du pont d'Ottignies*, crayon ordinaire sur papier, 275 x 215 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1949. Catalogue n°7.

Céleste Pedoux a étudié d'autres motifs, notamment la figure humaine : *La Naissance de Vénus* (fig. 95 – cat. n°206), esquissée au crayon ordinaire renvoie directement à *La Naissance de Vénus* (fig. 96), réalisée par ✎. Alexandre Cabanel (Montpellier, 1823 – Paris, 1889) en 1863 et conservée au musée d'Orsay à Paris. Étalée de trois-quarts, la jeune femme n'est pas aussi détaillée que dans l'œuvre de l'artiste français. Il s'agit sans doute d'un motif qui a plu au peintre belge et qu'il a voulu simplement conserver.

La tentation de reproduire des œuvres existantes ou de s'approcher d'un style est davantage aboutie dans une réalisation pour le moins inattendue : il s'agit de *La Sainte-Victoire de Cézanne* (fig. 97 – cat. n°84). Ce dessin, réalisé à l'aide de crayons de couleurs, affirme clairement – cette fois-ci – l'ouverture d'esprit de l'artiste face à l'art. Le sujet même de la série (fig. 98) de ✎. Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906) a probablement été le premier attrait : Pedoux n'a pu qu'apprécier la sensation ressentie face à ce paysage idyllique.

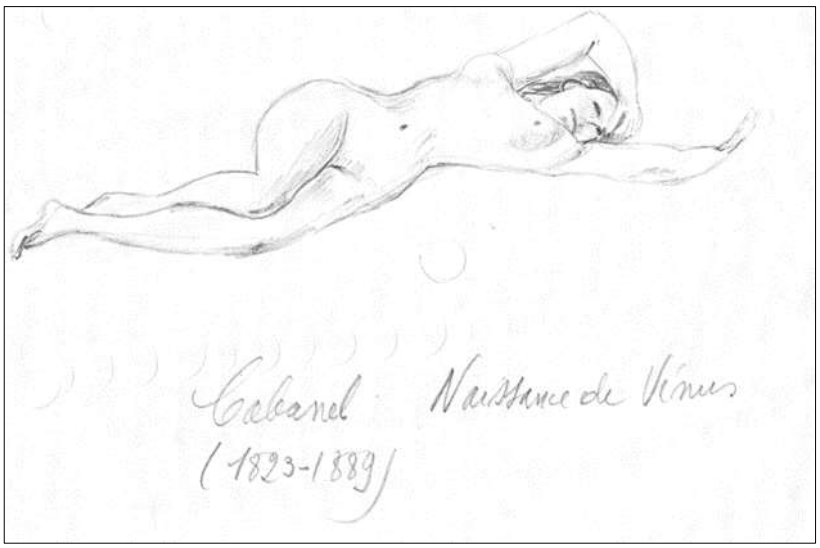


Fig. 95 : *Naissance de Vénus*, encre de Chine sur papier, 180 x 60 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°206.



Fig. 96 : Alexandre CABANEL, *Naissance de Vénus*, Musée d'Orsay, Paris, 1863.

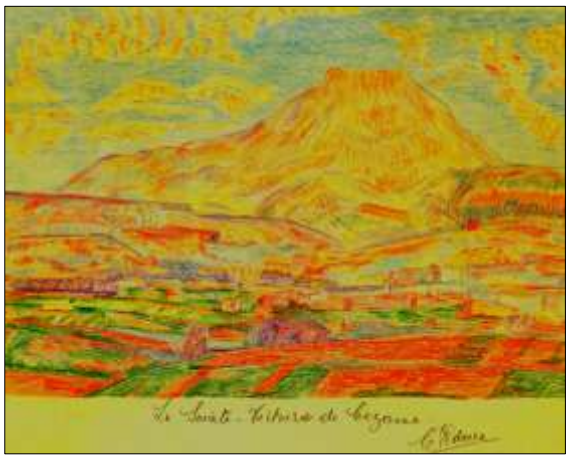


Fig. 97 : *La Sainte-Victoire de Cézanne*, crayons de couleurs sur papier, 280 x 200 mm, collection privée Fifi-Pedoux, *d. i.* Catalogue n°84.



Fig. 98 : CÉZANNE, *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue*, huile sur toile, 92 x 72 cm, Fondation Bernes, Pennsylvanie, 1885.

Conclusion

Après avoir étudié l'ensemble des œuvres de l'artiste, différentes thématiques sont apparues dominantes. Une place toute particulière a été accordée à la nature – principalement aux fleurs – l'amour de Pedoux pour la végétation expliquant cette abondance végétale. Les bateaux constituent également une thématique récurrente ; ceux-ci, qui ont toujours été familiers à l'artiste, voguaient déjà sur la Meuse ou sur la Mer du Nord, précisément là où il a passé son enfance et où il a séjourné. Parmi les peintures et dessins de Pedoux, les édifices religieux – il était très croyant – peuvent également constituer une série thématique à part entière, où l'église de Vivegnis – ayant été représentée à plusieurs reprises – constitue le plus bel exemple de variations sur un même sujet.

Chaque thème possède une parallèle biographique : l'artiste a représenté naturellement ce qui lui tenait à cœur. Les allégories permettent quant à elles d'aller plus loin dans l'analyse. Celles-ci témoignent des idéaux profonds de l'homme et nous rapprochent davantage de sa personnalité : les guerres l'ont profondément marqué et la conduite chrétienne a toujours conditionné sa vie.

La confrontation d'éléments biographiques et de son œuvre soulève la question de son appartenance au groupe naïf. Il est vrai que le strict examen technique de ses réalisations permet de considérer l'artiste comme tel : sa maladresse récurrente – particulièrement dans ses allégories – et ses artifices compositionnels notamment. Certains subterfuges compositionnels créditent cette considération : quelques paysages et représentations marines et fluviales comportent des éléments maladroits, placés volontairement afin de dissimuler des lointains ou bien issus de la non-formation artistique de Pedoux.

Son statut social et son métier le rangent toutefois à part, au regard des critères du « naïf classique » : il n'est ni douanier, ni facteur, ni même concierge. Il appartient à la petite bourgeoisie celle-là même qui a accès aux études et à la propriété. De plus, peut-on affirmer que Céleste Pedoux est un autodidacte ? Certes, il n'a pas été formé aux beaux-arts, mais sa formation scolaire, puis celle entreprise afin de devenir ingénieur, lui ont fourni les techniques du dessin, des volumes et de la perspective. Son père était, de plus, dessinateur à la Vieille Montagne ; un élan artistique a pu se produire quand bien même il ne l'a pas connu très longtemps. Si des erreurs ou gaucheries sont identifiables dans certaines compositions artistiques de Pedoux, une précision existe et permet de nuancer son appartenance au « mouvement » naïf ; sans oublier le fait que l'artiste a usé de tous les ressorts pour dompter la perspective, si bien que des réalisations ne renvoient pas à celles que l'on peut considérer – techniquement – comme issues de l'art naïf.

L'artiste était aussi coutumier de la critique et de la peinture : il se rendait régulièrement dans les musées pour voir des expositions en tous genres. Il correspondait avec ✎. Paul Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) et discutait d'art. De plus, il a essayé d'appréhender certaines techniques, comme la gravure, et certains styles à travers ses dessins : avec la *Sainte-Victoire de Cézanne* (fig. 94 – cat. n°84), il a approché l'impressionnisme, et, avec *Le ballon d'Alsace* (fig. 82 – cat. n°77), ses traits relevaient davantage des touches délicates que l'on peut rapprocher sensiblement des techniques du pointillisme. La *Naissance de Vénus* (fig. 92 – cat. n°206) est directement issue d'une copie de celle de ✎. Cabanel (Montpelliers, 1823 – Paris, 1889) (fig. 93) : Pedoux s'imprégnait du passé artistique, il était avide d'apprendre et de se former. De plus, une œuvre abstraite (fig. 99), conjointement réalisée par ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) et Pedoux, témoigne des jeux artistiques qui – semble-t-il – étaient courants[1] entres les deux artistes compères. Ce dessin bicolore de 1951 comprend des lignes et courbes bleues issues de la main de ✎. Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) et des noires réalisées par Pedoux. Véritable performance personnelle – au sens artistique du terme –, l'action d'utiliser un langage tel que l'art pour dialoguer avec l'autre ne surprend guère dans le cas Franck-Pedoux : ceux-ci se connaissent et se comprennent, ils aiment confronter leurs points de vue sur l'art et réaliser ce type de réalisation conjointe. Nous pouvons aller plus loin : cette forme de composition et les techniques employées font sans nul doute écho aux « cadavres exquis » des surréalistes : ce « jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes »[2]. L'exemple – maintenant coutumier – qui a donné son nom au jeu est issu de la toute première phrase obtenue par cette technique : « Le cadavre exquis boira le vin nouveau ». Cette manière de procéder participe du goût du hasard et de l'étrange. Inventé

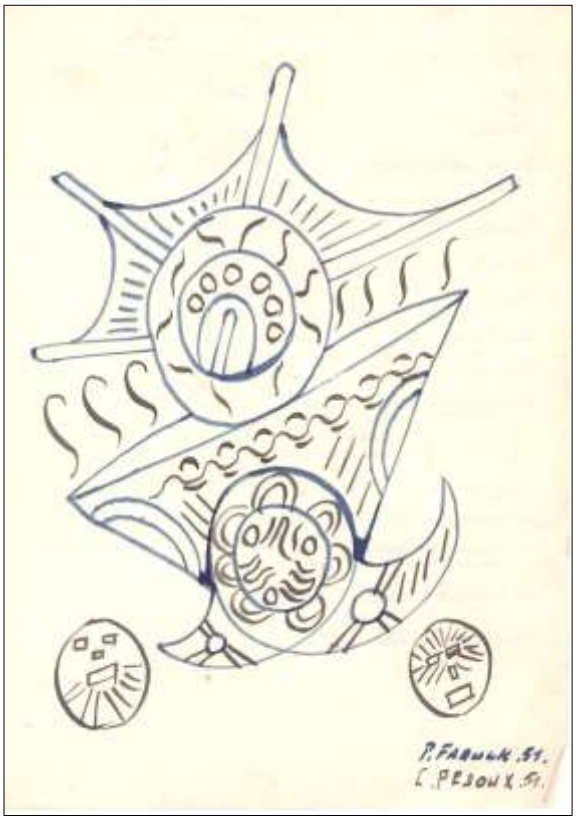


Fig. 99 : FRANCK & PEDOUX, (œuvre abstraite), encres de Chine sur papier, 180 x 135 mm, collection privée Fifi-Pedoux, 1951.

[1] Schmits, Georges, *op. cit.*, p. 27.
[2] « Surréalisme », dans LACLOTTE, Michel & CUZIN, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris, 2003, p. 174. Expression tirée du « Dictionnaire abrégé du Surréalisme ».

en 1925, rue du Château, chez ✎ Marcel Duhamel (Paris, 1900 – Saint-Laurent-du-Var, 1977), ce divertissement a très probablement intéressé ✎ Franck (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) et Pedoux, tous deux ouverts aux nouvelles techniques et innovations artistiques.

L'utilisation de la carte postale et celle des maquettes a, quant à elle, permis d'apprendre la vision d'ensemble et l'agencement d'une composition : *La chapelle sous la neige* (fig. 19 – cat. 40) et la *Collégiale Saint-Barthélemy à Liège* (fig. 70 – cat. n°33) reflètent adéquatement cette considération. La prolifération de telles images et la facture même de ces compositions esthétisées que beaucoup possèdent facilitent le chemin de la transmission des motifs et dispositions.

Les axes picturaux suivis par l'artiste sont lisibles à travers l'ensemble de ses œuvres. Nous l'avons vu, il a emprunté deux chemins le menant à la maturité : d'une part, la conquête de la frontalité, et d'autre part, le rejet progressif de la monumentalité, l'amenant à l'intégration des sujets et motifs dans un espace naturel, puis à l'exploitation de l'unique nature.

Plutôt que de déterminer d'emblée si Pedoux est un artiste naïf, je propose, au vu de cette étude, une modification – ou adaptation – de la définition de l'art naïf. Selon moi, certaines récurrences critériologiques ne devraient pas intervenir dans le positionnement d'appartenance au groupe : les aspects biographiques – quand bien même éloquents et intéressants – seraient des indices propices à l'émergence de réels critères, mais ne devraient pas intervenir à outre mesure. Une personne issue d'un milieu modeste éprouvera forcément davantage de difficultés à suivre une formation artistique. Elle aura – par conséquent – moins d'outils techniques à sa disposition. Le contexte sera donc favorable à l'apparition d'une appréhension artistique « primaire » du réel – et c'est là qu'est le critère ! Seule cette dernière considération importe. Si un artiste ayant suivi une formation aboutie décide subitement de peindre à la manière naïve, sa réalisation n'en est pas moins naïve pour autant.

Le style « naïf » serait ainsi – simplement – une façon de représenter sincèrement et artistiquement une réalité par le biais de techniques et de moyens basiques – voire primaires – prônant un style pictural figuratif s'éloignant la plupart du temps des considérations académiques.

DOCUMENTS ANNEXES

A. Articles de presse

1. « Quatre peintres du dimanche à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, septembre 1948.



Les Expositions

Quatre peintres du ,dimanche à Flémalle-Haute

On appelle « peintre du dimanche » les artistes amateurs qui ne font pas profession de peindre et pour qui la peinture est une sorte de violon d'Ingres.

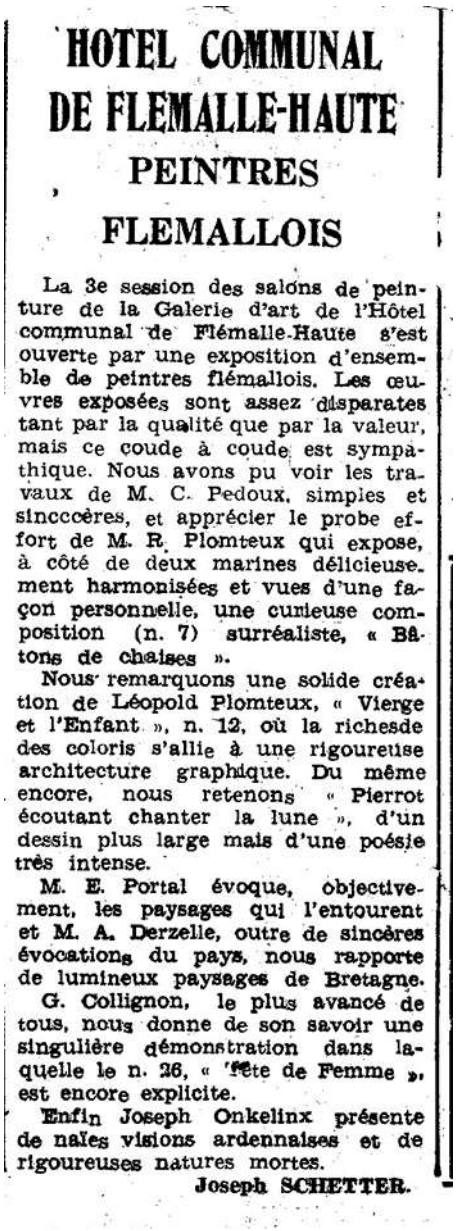
Quatre d'entre eux : MM. Derzelle, Macot, Onkelinx et Pedoux ont rassemblé quelques-unes de leurs dernières œuvres à l'Hôtel Communal de Flémalle-Haute en une exposition d'ensemble dont le vernissage qui était rehaussé de la présence de M. le Bourgmestre Royer et des autorités communales, a eu lieu dimanche.

C'est à interpréter le paysage — le mot étant pris dans un sens très large, puisqu'aussi bien on trouve dans les toiles qu'il expose quelques marines — que s'exerce M. M. Derzelle. Il y pratique un impressionnisme un peu désuet mais de bon aloi qui dénote chez lui le sens du pittoresque et une sensibilité poétique réelle. Son « Panorama à Spa » et son « Paysage industriel» ne passeront pas inaperçues. Que M. Derzelle ait l'audace de se dégager de certaines conventions et son art deviendra plus original et plus personnel.

M. Macot est, lui, attiré par la figure. Il s'exerce, en effet, au portrait — voire à l'auto-portrait — avec une audace fougueuse qui est loin d'être antipathique. Quant à ses « études » elles accusent une identique spontanéité.. Que M Macot ait un tempérament de peintre on ne peut guère en douter en dépit de certaines maladresses et de son manque de métier.

Avec M. J. Onkelinx nous revenons au paysage — un paysage familier : « Rentrée du bétail à la ferme », « Le vieux sentier », «Les vaches aux champs » qu'imprègne l'aimable poème de notre région

2. SCHETTER, Joseph, « HOTEL COMMUNAL DE FLEMALLE-HAUTE, Peintres Flémallois », dans *La Meuse*, septembre 1948.



HOTEL COMMUNAL DE FLEMALLE-HAUTE

PEINTRES FLEMALLOIS

La 3e session des salons de peinture de la Galerie d'art de l'Hôtel communal de Flémalle-Haute s'est ouverte par une exposition d'ensemble de peintres flémallois. Les œuvres exposées sont assez disparates tant par la qualité que par la valeur, mais ce coude à coude est sympathique. Nous avons pu voir les travaux de M. C. Pedoux, simples et sincccères, et apprécier le probe effort de M. R. Plomteux qui expose, à côté de deux marines délicieusement harmonisées et vues d'une façon personnelle, une curieuse composition (n. 7) surréaliste, « Bâtons de chaises ».

Nous remarquons une solide création de Léopold Plomteux, « Vierge et l'Enfant », n. 12, où la richesde des coloris s'allie à une rigoureuse architecture graphique. Du même encore, nous retenons « Pierrot écoutant chanter la lune », d'un dessin plus large mais d'une poésie très intense.

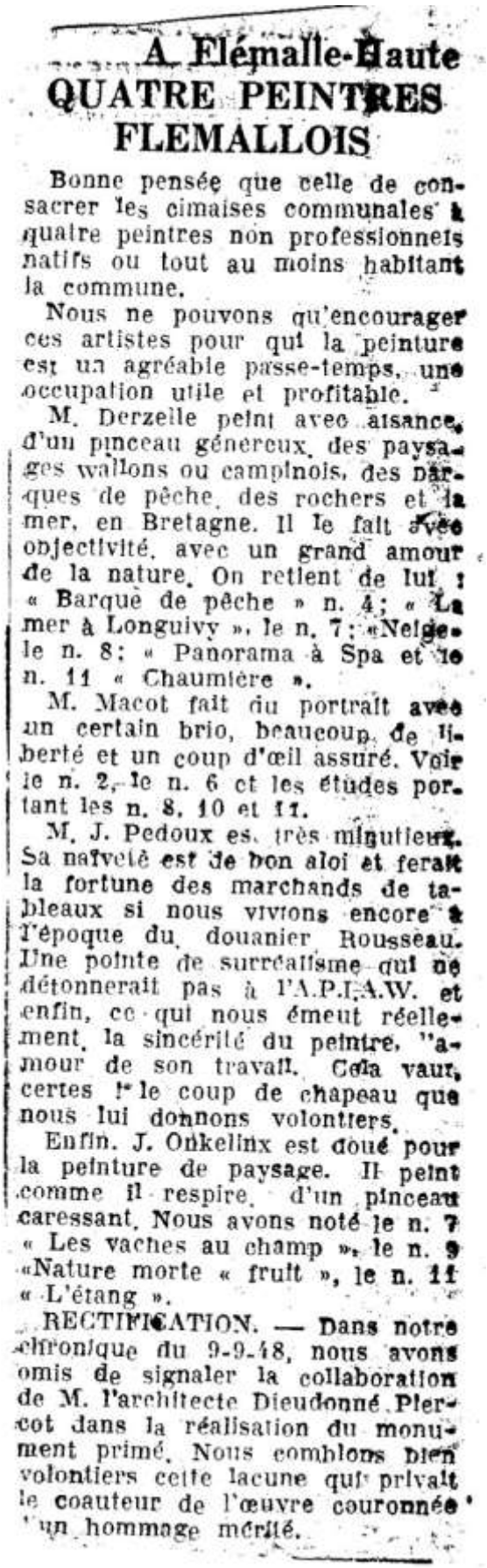
M. E. Portal évoque, objectivement, les paysages qui l'entourent et M. A. Derzelle, outre de sincères évocations du pays, nous rapporte de lumineux paysages de Bretagne.

G. Collignon, le plus avancé de tous, nous donne de son savoir une singulière démonstration dans laquelle le n. 26, « Tête de Femme », est encore explicite.

Enfin Joseph Onkelinx présente de nales visions ardennaises et de rigoureuses natures mortes.

Joseph SCHETTER.

3. « A Flémalle-Haute, QUATRE PEINTRE FLEMALLOIS », dans *La Meuse*, 11 octobre 1948.



A Flémalle-Haute
QUATRE PEINTRES FLEMALLOIS

Bonne pensée que celle de consacrer les cimaises communales à quatre peintres non professionnels natifs ou tout au moins habitant la commune.

Nous ne pouvons qu'encourager ces artistes pour qui la peinture est un agréable passe-temps, une occupation utile et profitable.

M. Derzelle peint avec aisance, d'un pinceau généreux, des paysages wallons ou campinois, des barques de pêche, des rochers et la mer, en Bretagne. Il le fait avec objectivité, avec un grand amour de la nature. On retient de lui : « Barque de pêche » n. 4; « La mer à Longuivy », le n. 7; « Neige » le n. 8; « Panorama à Spa et le n. 11 « Chaumière ».

M. Macot fait du portrait avec un certain brio, beaucoup de liberté et un coup d'œil assuré. Voir le n. 2, le n. 6 et les études portant les n. 8, 10 et 11.

M. J. Pedoux est très minutieux. Sa naïveté est de bon aloi et ferait la fortune des marchands de tableaux si nous vivions encore à l'époque du douanier Rousseau. Une pointe de surréalisme qui ne détonnerait pas à l'A.P.I.A.W. et enfin, ce qui nous émeut réellement, la sincérité du peintre, l'amour de son travail. Cela vaut, certes ! le coup de chapeau que nous lui donnons volontiers.

Enfin, J. Onkelinx est doué pour la peinture de paysage. Il peint comme il respire, d'un pinceau caressant. Nous avons noté le n. 7 « Les vaches au champ », le n. 9 «Nature morte « fruit », le n. 11 « L'étang ».

RECTIFICATION. — Dans notre chronique du 9-9-48, nous avons omis de signaler la collaboration de M. l'architecte Dieudonné Piercot dans la réalisation du monument primé. Nous comblons bien volontiers cette lacune qui privait le coauteur de l'œuvre couronnée d'un hommage mérité.

4. K., L., « A la galerie d'art de l'hôtel communal à Flémalle-Haute », dans *Le monde du Travail*, 22 septembre 1949.



A la galerie d'art de l'hôtel communal à Flémalle - Haute

Dimanche a eu lieu l'ouverture de la troisième session d'expositions. L'ensemble présenté est réservé aux productions des peintres flémallois. Une assistance très nombreuse assistait au vernissage, parmi lequel on remarquait : M. le bourgmestre Royer; le secrétaire L.-J. Jeunehomme; M. le docteur Nicolas, président des Ecrivains belges; MM. Stasse, Custers, Léonard, Franck, Bertrand.

M. Léopold Plomteux nous donne une vaste composition, « La Vierge et l'Enfant », d'une qualité incontestable, voilà de la grande peinture, au métier solide, classique.

Les roches à Flémalle et le Panorama nous semble les toiles les plus accomplies de M. Portal; quant à M. Onckelinx, nous préférons ses natures mortes, les paysages nous paraissent un peu superficiels. Les paysages de Bretagne et M. Derzelle sont frais, éclatant, traités avec beaucoup de sensibilité. Le n° 9 (Têtu) et les deux marines de René Plomteux sont d'une belle interprétation et nous révèlent une personnalité picturale toujours en éveil.

De M. Collignon on pourrait aimer sa tête de femme (collection Goffin-Schmidtz) et la composition n° 27 du catalogue.

M. Céleste Pedoux n'a pas fini de nous étonner, son inspiration est d'un vrai poète et d'un vrai peintre, nous regrettons seulement qu'il ne s'exprime pas en des formats plus grands dans des compositions digne de son beau talent. Tout son envoi est à retenir, bravo ! 22/4/49 L. K.

5. « Les peintres flémallois exposent à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 23 septembre 1949.

Nanlot », sur un sujet d'actualité à l'époque. Trokart avait brodé une œuvrette charmante qui autorisait à espérer beaucoup d'un « jeune » auteur de cinquante ans qui faisait ses premiers pas.

Devant une assistance malheureusement fort clairsemée, la troupe du Trianon défend avec virtuosité ces quatre actes. Les rôles cependant, peu caractéristiques de la pièce de Trokart sont tenus par Julien Pirson Guy Réna Jean Delserre, Maurice Loncin, Martine Begon, Denise Guillaume et Alphonse Nollomont qui se montrent tous d'une égale adresse.

Quant à « Li Neûre poye » dans savoureuse mise en scène d'Edmond Torchet, Maria Jonlet et Alphonse Nollomont en particulier entourés de Julien Pirson, Léon Fraipont, Maurice Loncin, Martine Begon et Denise Guillaume croquèrent les personnages exquisement peints par Henri Simon.

Eu un mot un spectacle délicieux comme on espère en revoir souvent.

La semaine prochaine : les amusantes pièces de Duysenx : « Cuzin Bebert » et « Amours di prince ».

G. DESLANDES.

Les peintres flémallois exposent à Flémalle-Haute

Dimanche, à 11 h, avait lieu le vernissage de l'ouverture de la 3e session du salon de peinture dans la galerie d'art de l'hôtel communal de Flémalle-Haute.

Pour cette réouverture, la commission des Beaux-Arts avait fait appel aux peintres : Edmond Fortal, Céleste Pedoux, René et Léopold Plomteux, Albert Derzelle, Georges Collignon et Joseph Onkelinx tous de la localité.

Parmi les personnalités présentes au vernissage, nous remarquons MM. Royer, bourgmestre, L-J Jeunehomme, secrétaire communal, et Léonard, échevin. M le Docteur Nicolas, homme de lettres, président de la fédération des jeunes écrivains belges et Mme Crespin de la dite association, Mme et Mlle Lefèvre, M. Stasse, secrétaire général de la Société Phenix Works, ainsi que les autres peintres flémallois : Hubart et Clasters.

Devant le nombre d'exposants, la quantité de toiles soumises à l'appréciation se trouve fatalement réduite. M. Portal, de Chokier, ancien instituteur, retraité, n'a fait aucune école spéciale de dessin ni de peinture. Ses dons s'affirmèrent au contact d'un grand maître alors qu'il passait ses vacances en Ardennes. Il nous montre cinq toiles, toutes aussi belles les unes que les autres.

M. Pedoux frise la cinquantaine habite Flémalle depuis 33 ans. Il fit ses humanités modernes, et est surveillant des travaux aux Ponts et Chaussées. C'est un peintre naïf, ses toiles sont simples et nettes. Le Vieux Marronnier qui rappelle le style et les tons japonais, est sa plus heureuse réalisation.

M. R. Plomteux, 38 ans, né à Bressoux, habite Flémalle depuis 28 ans. Après son école primaire il étudia, pendant 3 ans, le dessin à St Luc. Il passe sa vie entre les retouches de photos et la peinture. Il nous montre deux « Marine » toutes différentes et « Bâtons de chaises » d'une telle richesse d'imagination et de coloris qui le classe dans la lignée des artistes.

M. L. Plomteux, frère du précédent vint habiter Flémalle peu après sa naissance. Comme études : 4 ans à St-Luc, et six années d'Académie. C'est un professionnel. Les trois toiles exposées sont tellement opposées qu'on les croirait d'écoles différentes. « La Vierge et l'Enfant » est une belle réalisation biblique inspirée du style renaissance. Son « Pierrot écoutant chanter la lune » excelle par la netteté et la régularité de deux seules teintes harmonisées et son surréaliste « Negra-spiritual » est une toile de pur lyrisme et de construction affective. Notons en passant que M. L. Plomteux expose au salon quatriennal de Belgique avec son ami M. Collignon.

M. Collignon, peintre de métier, dont nous avons déjà eu le plaisir de donner la biographie, est prix de Rome de peinture. Homme tenace à toute épreuve, profondément attaché à la peinture dite « moderne» dans laquelle il se place en tête des meilleurs artistes de l'heure. Ses trois œuvres exposées sont d'une richesse incomparable.

M. Derzelle, employé d'usine métallurgique, sans étude spéciale, s'est lancé dans la peinture dès l'adolescence. Il aime la nature et garde une prédilection spéciale pour les forêts d'Ardennes et pour les marais et bruyères de Campine. Si l'une ou l'autre toile paraît un peu lourde, il se rachète largement dans d'autres, comme « Le Vieux Pont ».

M. Oonkelinks, originaire de Marion-Hozémont arrivé à Flémalle en 1932, est garde d'usine. Ses dispositions pour le dessin et la peinture se révélèrent au contact de M. l'abbé Reymen. Excellent amateur, il nous offre une jolie collection de natures-mortes et de paysages. Si on lui reproche parfois d'avoir les lignes un peu dures, il possède une grande finesse de dessin et une variété très riche du coloris.

Cett exposition plaira à tous car elle nous conduit du traditionnel classique au surréalisme le plus moderne.

6. TONDREAU, Paul, « Le peintre Pedoux au Sagittaire », dans *La journal de Mons et du Borinage*, 17 janvier 1951.



Les Expositions

Le peintre Pedoux au Sagittaire

On prône actuellement et on met en avant l'art dans ses manifestations primitives. On aime les façons de s'exprimer de l'enfant, ou des peuples non encore évolués. On veut faire « renaître » l'art, en abandonnant tous les acquis antérieurs.

Cela peut être intéressant quand c'est sincère. Nous trouvons chez Pedoux un faire précis, une nature neuve, ayant pris en elle-même dans son amour passionné de la botanique, sa volonté de montrer ce qu'il voit.

Cette sincérité naïve, cette personnalité jeune, empreinte d'un sens inné du décoratif, lui permettent de nous montrer un ensemble qui parfois surprendra, mais souvent amènera le visiteur averti et sans parti-pris à goûter la fraîcheur.

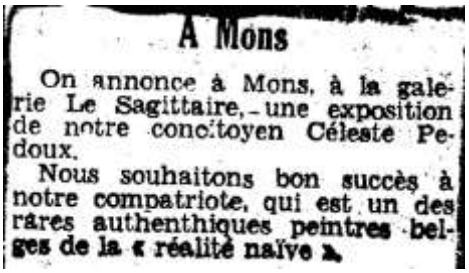
Quand il peint la fleur, celle-ci prend immédiatement dans sa forme précise, l'exactitude de sa couleur, un sens décoratif étonnant. Ses paysages sans recherche de pittoresque, avec une mise en page simple, sans prétention, le dessin exact des branches, une manière minutieuse et originale de peindre les feuillages, les arbres, les fleurs, les pierres, les briques, les moissons, les eaux, seront certainement goûtés par les artistes et par tous ceux qui savent se rendre compte des tendances actuelles de l'art et en sentiront la jeune pureté.

Le visiteur aura grand plaisir à feuilleter et à admirer les planches si justes et d'un goût exquis que l'artiste nous montre avec joie.

C'est un art qui ne doit rien à personne et c'est l'œuvre d'une nature très sensible.

Paul TONDREAU.

7. « A Mons », dans *Le Monde du Travail*, 9 janvier 1951.



A Mons

On annonce à Mons, à la galerie Le Sagittaire, une exposition de notre concitoyen Céleste Pedoux.

Nous souhaitons bon succès à notre compatriote, qui est un des rares authenthiques peintres belges de la « réalité naïve ».

8. HAUREZ, Maurice, « Le peintre Céleste PEDOUX », dans *La Gazette de Liège*, 1951.

LA PEINTURE

Le Peintre Céleste PEDOUX

Céleste Pedoux, qui expose au Sagittaire, à Mons, des œuvres d'un art naïf et roué, est un conducteur des travaux de la région de Liége qui a senti, assez tard, s'éveiller en lui une irrésistible vocation de peintre du dimanche.

On m'assure qu'il ne fréquente pas les expositions, qu'il n'a jamais rien « vu », qu'il ignore le douanier Rousseau, ce boutiquier de Plaisance dont les paysages de banlieue, les fleurs monstrueusement belles, les forêts mexicaines et les allégories d'un art abstrait et poétique constituent, à la fin de se « stupide XIXe », l'essentiel de l'apport de la peinture néo-primitive.

On se trouve donc en présence d'un peintre qui peint pour le plaisir, pour sa propre délectation. Un peintre qui est naïf par nécessité et dont on ne peut trop souligner l'insuffisance de métier.

A regarder ses paysages gauches et appliqués, on ne peut s'empêcher de penser à l'art du français Bombois et aussi d'un Brusselman.

Comme les néo-primitifs, Céleste Pedoux a une peinture abstraite. Il peint souvent ce qu'il **sait** et non ce qu'il **voit.** Ainsi, devant une nichée de maisons rassemblées autour du clocher du village, Céleste Pedoux peindra-t-il les façades avec tous leurs détails et les fenêtres dans leur exacte précision alors que, somme toute, son œil n'en perçoit qu'une vague indication.

Il s'agit donc d'une peinture réaliste, s'écriera-t-on, photographique ! Nullement. Il s'agit d'une peinture chargée de poésie, de sentiment.

En raison même de son inexpérience et de sa gaucherie, le peintre est condamné à s'impli-fier les paysages qu'il voit, à peindre des vergers pour albums d'enfance, à dessiner un village comme le ferait un enfant.

Peignant ce qu'il sait, Céleste Pedoux peint aussi ce qu'il sent avec une sincérité à la fois touchante et rusée, une spontanéité appliquée et docile qui déroute mais émeut.

Il y a, dans son art, des défaillances techniques, des erreurs. On sent que le peintre n'a pas assez de métier pour pousser le « procédé » à fond, mais on ne peut rester insensible à son langage qui va, disons-le fortement, bien au-delà du langage de trop nombreux faiseurs et autres marchand qui ne sévissent que trop aux cimaises des galeries d'art.

J'engage, quant à moi, les artistes et les amateurs à aller voir l'exposition de Céleste Pedoux, la plus authentique sans doute que nous ait, cette saison, présentée le Sagittaire.

Maurice HAUREZ.

La Vie Sociale

Centrale Générale des Services Publics

Secteur « Communaux »

9. « LES EXPOSITIONS. CELESTE PEDOUX A FLEMALLE-HAUTE », dans *La Wallonie Liège*, 7 février 1951.



Les Expositions

CELESTE PEDOUX A FLEMALLE-HAUTE

Il revient de Mons, Céleste Pedoux, où il a exposé avec le plus grand succès. Et c'est la galerie de l'Hôtel Communal de Flémalle-Haute qui l'accueille pour son retour.

M. Pedoux est un homme très sympathique, qui reçoit ses visiteurs avec infiniment d'amabilité. Et lorsqu'il parle avec douceur, sincérité, on constate que l'homme est semblable à l'idée qu'on se faisait de lui. Ses toiles ont les mêmes qualités. Il y en a, à la galerie de Flémalle-Haute, une trentaine, ainsi que des eaux-fortes et des aquarelles.

Il accorde toute son attention aux paysages (une grande sensibilité des couleurs fraîches) et aux fleurs (qu'il peint avec amour, délicatesse).

Les mêmes salons réservent également une place à l'enlumineur M. Gélissen, dont la technique s'inspire avec à-propos des travaux du moyen-âge. Les pages d'évangile ou de missels qu'il nous montre sont réellement très belles.

H.

Cette exposition est ouverte jusqu'au 15 février, à l'Hôtel Communal de Flémalle-Haute. Entrée libre.

10. BRICTEUX, H., « Avec le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 6 février 1951.



Avec le peintre Pedoux et l'enlumîneur Gîlîssen à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute

La Commission des Beaux Arts locale a fait appel cette quinzaine, au peintre Céleste Pedoux et à l'enlumineur Gilissen, pour orner les cimaises des galeries de l'hôtel communal. C'est devant un nombreux public qu'a lieu le vernissage, ce dimanche à 11 heures.

Parmi les nombreuses personnalités nous remarquons : MM. Bertrand et Mme Bricteux-Romiée de la Commission des Beaux-Arts, M. Léonard délégué de l'Administration Communale, M. l'abbé Rorive, curé de la paroisse et M. l'abbé Mills, vicaire, M. Wergifosse, fondé de pouvoirs de la Banque de Bruxelles, M. Voets, Directeur du Hôme de Fayenbois et le R. P. Puplchuizen, aumonier du hôme, le R. P. de Boüard, professeur au Collège St. Servais, les artistes peintres : Franck et Léopold Plomteux, M. Marchoul, Chef de service à la SNCV, M. Ancion, étudiant aux mines, M. Debauche, président de la Conférence de St. Vincent de Paul, M. Cuisinet, directeur de la Chorale Ste Cécile, etc.

Céleste Pedoux passa son enfance et sa jeunesse à Flémalle. De taille petite il a le buste surmonté d'une tête sympathique dans laquelle brillent deux yeux intelligents, vifs et perçants.

Depuis plus de vingt ans il est occupé aux Ponts et Chaussées, où grâce à ses bons services il vient de conquérir le grade de contrôleur.

Il nous montre près de quarante tableaux et autant d'Aquareles et Eaux fortes. Il y a trois ans, il ornait déjà les salons de Flémalle. Il rentre de Mons, où il a exposé avec succès.

Sa collection de toiles se compose de « paysages » et de « fleurs ». Un des tableaux les plus remarqué est « la pesée » composition représentant le Christ en Croix surmonté de Dieu le Père et l'Esprit Saint, et ébranlé par les péchés capitaux, tandis que les vertus s'opposent à cette chute.

Toutes les toiles de l'artiste sont empreintes de sensibilité et de fraîcheur, d'où se dégage la personnalité propre du peintre.

Il sait donner à ses paysages un caractère plutôt candide que naïf.

Sa collection de fleurs est particulièrement admirée et elle le mérite.

C'est aussi la seconde fois que nous retrouvons dans les mêmes salons, l'enlumineur Gélissen. Il n'est pas Flémallois d'origine, c'est sa famille qui l'amena chez nous, il y a quelques années. C'est un beau jeune homme, portant son quart de siècle, avenant et sympathique.

Au cours des études qu'il fit en France, il eut l'occasion de rencontrer à l'abbaye de Solesmes, des pères qui pratiquaient encore cet art ancien et à peu près abandonné. Il fit des essais, reçut des encouragements, il était parti. (Voir nos éditions du 15 janvier dernier).

Il cherche encore à retrouver les formules de couleurs et d'ors employées en enluminures au Moyen-Age.

Pourtant les sujets qu'il nous montre et qui consistent en canons d'Autel et en pages d'Evangile ou de Missel peuvent être qualifiés de Chefs d'oeuvre. Il en est de même de cet abat-jour en parchemin, sur lequel est transcrite une poésie de Ladislas Mecs.

On reparlera de cette exposition dans une prochaine édition.

H. BRICTEUX.

11. MOREMANS, Victor, « De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Céleste Pedoux», dans *La Gazette de Liège*, 7 février 1951.

Les Expositions

De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Céleste Pedoux

Nous avons, il y a peu de temps, attiré l'attention sur M. Léon Gilissen que les circonstances ont amené à s'intéresser à l'enluminure et qui semble s'être donné pour mission de ranimer un art que le Moyen Age pratiqua avec tant de ferveur et qui peu à peu, pour maintes raisons est tombé en désuétude.

Désormais, nous ne serons plus le seul, avec quelques rares privilégiés, à connaître les œuvres réalisées par M. Léon Gilissen car il les a rassemblées dans une des salles d'exposition de l'Hôtel Communal de Flémalle-Haute et il a invité le public à venir les voir.

On sait que l'enluminure se caractérise au point de vue de la couleur, par des ors, des bleus d'azur et des rouges ; au point de vue du dessin, par des sujets religieux, des lettrines et des arabesques. Elle se pratique généralement sur des missels, des livres d'heures, des prières rituelles mais rien n'exclut naturellement qu'on l'utilise pour des œuvres profanes.

C'est ainsi que M. Léon Gilissen nous montre un Jeu de trois canons d'autel dans le style Irlando-Carolingien des VIII et IXe siècles, un Jeu de trois canons d'autel inspiré par la première Bible de Charles le Chauve du IXe siècle, un jeu de deux canons d'autel d'après la deuxième Bible de Charles le Chauve du IXe siècle, le début de l'Evangile selon Saint-Jean d'après l'Evangéliaire de Mons du IXe siècle, une Crucifixion : « L'Arbre de Vie » d'après les Evangiles dits de François II du IXe siècle qui constitue un véritable tableau, un Extrait du Pontifical Romain pour l'administration du Sacrement de Confirmation, dans le style carolingien, mais aussi un essai d'Enluminure moderne qu'il a intitulé « L'Apport du passé » et un abat-jour sur lequel a été transcrit un poème du poète hongrois Ladislas Mecs et qui, agrémenté de dessins qui rappellent le style et les couleurs vives propres à l'enluminure, prouve que celle-ci peut s'adopter, avec bonheur, aux arts appliqués.

La plupart des planches rassemblées par M. Gilissen ont été naturellement peintes sur du parchemin ou du cuir comme on le faisait au Moyen Age mais ce qui leur donne un intérêt tout particulier c'est que l'artiste qui s'est attaché à retrouver, pour les ors spécialement, les anciennes formules nous présente des œuvres qui par leur technique, l'éclat des tons leur fraîcheur de coloris et la minutie de leur facture, pourraient rivaliser avec d'authentiques enluminures d'autrefois.

Son exposition nous démontre en tout cas, la ferveur artistique de M. Gilissen et la confiance qu'il a dans la renaissance d'un art auquel il s'est voué tout entier et qui, par la façon dont il le pratique, n'a rien perdu de son attrait.

Nous ne saurions donc assez conseiller à ceux qui s'intéressent au passé d'aller visiter cette exposition, unique en son genre. Nul doute qu'ils ne soient convaincus, comme nous l'avons été, que l'enluminure n'a pas dit son dernier mot et qu'elle peut après avoir été jadis à l'honneur, à nouveau y être demain.

x x x

Ce n'est pas la première fois, non plus, que nous parlons du peintre Céleste Pedoux, le bien prénommé, qui nous montre, en même temps que M. Gilissen une quarantaine de ses dernières œuvres sans compter ses dessins à l'encre de Chine, ses eaux fortes et ses aquarelles.

Céleste Pedoux, le bien prénommé, en effet, car il y a quelque chose de céleste, dans les œuvres de ce peintre instinctif, qui, avant toute chose séduisent par leur suavité naïve et leur souriante ingénuité.

A l'exception d'une composition d'inspiration religieuse « La Pesée » qui ne comporte pas moins de quatre vingt-huit figures et où l'on voit en même temps que Dieu le Père et le Saint-Esprit, un Christ en croix au bois de laquelle les vertus et les vices ont accroché des cordes et qui s'efforcent de la faire pencher, M. Pedoux n'expose que des paysages et des fleurs, où tout est réduit à l'indispensable et où la simplicité du dessin aussi bien que la façon dont les couleurs franches sont disposées, font penser à de l'imagerie au bon sens du terme.

Qu'il peigne une verte prairie plantée d'arbres placés en quinconce comme dans la toile qu'il a intitulée « Mi-Octobre », qu'il chante « Le Printemps » où ses arbres envahissent la toile ainsi que d'immenses bouquets, qu'il dessine un « Vieux Marronnier » aux branches dépouillées et tordues, qu'il nous offre des Magnolias, des Dahlias, des Pavots ou des Lys, qu'il évoque le temps de la Moisson ou qu'il taille dans la pierre grise d'un rocher, M. Céleste Pedoux, sans cesser un instant d'être peintre c'est-à-dire d'utiliser ses couleurs avec adresse et de les faire valoir avec harmonie, reste toujours un authentique poète.

Sans doute M. Pedoux n'a ni la puissance, ni la richesse du douanier Rousseau auquel il fait cependant irrésistiblement penser, mais comme lui, il touche et il émeut par la simplicité de son inspiration directe et dépouillée. Il fait sourire aussi par la joie qui se dégage tout naturellement de ses toiles qui sont autant de pages dont la candeur n'a d'égale que la fraicheur.

C'est qu'en effet, M. Céleste Pedoux qui visiblement se moque des trucs de métier et des effets picturaux qu'il ne soupçonne sans doute même pas, va instinctivement à l'essentiel, les yeux fermés dirions-nous, s'il ne les ouvrait tout grands, au contraire, émerveillés et ravis devant la nature, sa mère, qu'il aime de toute son âme et qu'il s'efforce de nous faire aimer, comme il l'aime, d'un cœur pur.

Allons donc prendre contact avec l'œuvre de M. Pedoux nous en reviendrons rafraîchis et comme purifiés mais, avant de quitter son exposition, ne manquons pas d'ouvrir les cartons où l'artiste a rassemblé ses dessins, ses eaux fortes et ses aquarelles, si nous voulons partir sans regret.

V. M.

12. CINABRE, « Au bon Vouloir », dans *La Province*, 18 octobre 1951.



Au Bon Vouloir

Nous regrettons de ne point saisir le message que devraient nous apporter les peintures de M. Charles Spinette.

Le caractère abstrait des toiles de M. Franck nous fait certes apercevoir les contrastes de ses couleurs, mais chez lui aussi son langage demeure pour nous inaccessible.

Il n'en est certes pas de même des œuvres de Mlle Berthe Dubail. Sa « Nature morte » est splendide dans la richesse de la matière. La « Barque jaune » dit nettement ce que peut exprimer l'expressionnisme sobre du peintre. Il y a dans la peinture de Mlle Dubail une solide structure un sens plastique, des sensations reçues de la nature observée, des plus sûrs.

Mme Fernande Rousseau est certes plus inégale dans ce qu'elle présente. Ses paysages de l'Escaut expriment parfaitement sous leur format réduit, la grandeur de l'espace. Le « jardin » est moins heureux. Il y a une certaine exubérance dans les « Fleurs » une joie des contrastes simples et une belle matière.

M. Gustave Camus montre deux toiles toutes en organisation de détails expressifs dans une tonalité gris bleu un peu sourde.

Nous admirons dans les œuvres de Mlle Céleste Pedoux la grande vérité poétique qui s'en dégage. Voilà bien la protestation de l'instinct et du cœur vis-à-vis des dépouillement et des dessèchements de la peinture construite. Mlle Pedoux peint non seulement ce que lui rapporte sa vision mais ce qu'elle sait. Elle saisit avec une vérité plus forte que celle de l'apparence visuelle, l'essence des choses et l'élément descriptif.

Ceux-ci constituent « le portrait » de ces choses qu'elle saisit avec une sympathie sincère et ce penchant au réalisme intellectuel et sentimental qui fait le charme de cette peinture plus parlante que bien d'autres qui ne sont que procédés.

Nous avons ainsi terminé notre visite. Nous avons vu ces peintres qui la plupart du temps « qualifient » l'objet et ne veulent plus ni représenter ni même suggérer. D'autres affranchissent leur modèle de tout caractère représentatif pour en faire un objet ornemental et poétique, quand ce n'est pas l'inverse.

Que sortira-t-il un jour de toute cette peinture en sens divers ? Est-ce une nouvelle orientation, une nouvelle prise de possession de valeurs sensibles.

Pour l'instant de ce chaos rien ne se dessine, la peinture semble indécise, à moins que nous trompant, elle prépare en secret une prochaine offensive. CINABRE.

13. MOREMANS, Victor, « Une promenade au *Salon de la Paix* », dans *La Gazette de Liège*, 21 décembre 1951.



AU PALAIS DES BEAUX-ARTS

Une promenade au « Salon de la Paix »

Quelques jours nous séparent à peine de la fermeture du « Salon de la Paix », ouvert depuis le 1er Décembre et dont nous avions promis de reparler. Hâtons-nous donc de le faire si nous voulons tenir notre promesse.

Nous ne pouvons tout d'abord que répéter ce que nous avons dit à l'occasion du Vernissage de ce salon : à savoir qu'il s'agit là d'une manifestation collective qui prouve la belle vitalité des artistes wallons et qui atteste la sympathie de ceux-ci envers une initiative qu'ils souhaitent, nous en sommes persuadés, voir se renouveler chaque année.

Le « Salon de la Paix » outre le hall central occupe six salles du Palais des Beaux-Arts du Parc de la Boverie, futur Musée de l'Art Wallon, non compris le petit Salon Carré, sur lequel débouchent les salles de droite lorsqu'on pénètre dans le Palais. Quatre-vingt-treize artistes : peintres et sculpteurs y ont pris part, avec quelque cent soixante œuvres. C'est dire l'intérêt que ce salon a suscité parmi les artistes et l'importance de celui-ci.

On sait, par ailleurs, que les œuvres exposées devaient se rapporter à un thème proposé et que celui choisi pour 1951 était « La Paix ». Il était entendu, toutefois, que cette obligation serait comprise dans son sens le plus large et que le jury se montrerait très libéral dans ses appréciations.

Disons tout de suite que le jury usa bien que les artistes ont profité de cette latitude avec peut-être un peu trop de générosité mais ajoutons immédiatement que ceux des artistes qui ont voulu serrer le thème d'un peu près n'ont guère produit d'œuvres particulièrement transcendantes. Parmi celles-ci nous ne voyons guère que la toile de M. Jean Debattice « La Paix du Cœur » à retenir, pour son originalité et sa facture et celle de M. René Choprix, intitulée « Guerre et Paix » d'une conception réellement personnelle.

Comme d'habitude au Palais des Beaux-Arts, le hall central est réservé, cette fois encore, à la sculpture, exception faite pour une œuvre de Mme Elisabeth Barmarin : « Paix pour les enfants » qui attire l'attention dans la salle centrale de gauche. On remarquera dans ce hall une « Bacchante » de M. Louis Dupont, intitulée pour la circonstance, et ce n'est pas trop mal trouvé, « Ivresse de la Paix » une statue hiératique de Mme Brioux-Homlée, sobrement traitée, un superbe buste d'homme d'Adolphe Wansart, de très belles poteries de M. R. D'Hoesche, ainsi que des œuvres dont plusieurs avaient déjà été exposées et qui ont pour auteur R. Delnest, G. Fontaine, A. Fontaine, M. Gillard, Hervent, R. Maussart, A. Salis, H. Strocbants et F. Wybaux.

Dès que nous entrons dans la première salle de gauche du Palais, nous pénétrons dans le royaume de la peinture où nous accueille le sympathique « Gardien de la Paix » d'Emmanuel Meurin. Nous ne manquerons pas de noter dans cette salle, le délicat triptyque « Jours de Paix, Jours Heureux » de Ludovic Janssen, les remarquables projets de vitraux de Gustave Mouzée, une composition : « Je vis la bête... » de Mlle Irène Barsin, qui fait preuve de bonne volonté avec un peu trop de recherche et un solide panorama de Liège en grisaille de Joseph Verhaeghe. Nous ne négligerons cependant pas dans cette salle les œuvres d'Andrée Bosquet, Alexis Fivet, José Fiore, Françoise Ledoux, Albert Lemaitre, R. Liard, Pol Mathieu, Maurice Micha, Paul Nollet, M. Pei et Jean Ranet.

Deux toiles dominent la salle centrale de gauche : celle, remarquable, de M. Robert Crommelynck, « Espagnol couché » et la « Mère et Enfant » d'Adrien Dupagne, qui reste le magnifique coloriste que l'on sait. Deux sensibles « Maternités », de Jean Donnay, n'échapperont pas non plus à la sagacité des connaisseurs.

Signalons également, dans cette salle deux bonnes toiles d'A. Raty : « Pax » et « Calme vallée », une de ces œuvres folkloriques et savoureuses dont Joseph Zabeau a le secret : « Le Bouquet », une page haute en couleur de Marcel de Limé : « L'Industrie dans la Paix » ; une sobre composition de L. De Cœur : « Le Pain », et une œuvre d'une belle fermeté de facture : « Les Bœufs », d'Albert Lemaitre.

Des toiles de Frans Depooter, P. Dupont, Jules Ghobert, Joseph Grégoire, C. Lissis-Mercier, Pol Mathieu, H. Mathy, E. Meurin, Rodolphe Strebelle et Fernand Vetrour complètent cette salle, une des bonnes du salon sinon la meilleure.

Avant de quitter l'aile gauche du Palais, parcourons rapidement la troisième salle qui se trouve de ce côté et qui est divisée en une série de box.

Notons y aussi, sans qui doute, l'attention attirée par une grande toile à la fleur bleue de Mlle Simon dont le sens de la couleur et le tempérament sont indéniables mais qui s'est toi laissé inspirer un peu trop visiblement par Gauguin.

Les deux toiles de Joseph Claes : « Aimez-vous les uns les autres » et « Sortie d'hôpital », celle de Célestin Fredoux « Fête de la Paix » si fraîchement haïre, celles de José Picon aux belles harmonies, celles ironiques et savoureuses de Toussaint Henson : « En voyage » et « Au café », et celle de Louloui Zomers : « Bonheur paisible » ne passeront pas non plus inaperçues. Pas plus d'ailleurs que les œuvres exposées par Joseph Bischops, Louis Clébant, M. de Lincé, M. du Monceau, F. Dupont, J. Flamand, A. Jacob, L. Mariau, J. Orban et R. Vanden Abeele.

Dès notre entrée dans la première salle de droite du Palais une émouvante « Maternité » de Mlle Eva Herbin attire le regard. Nous ne tarderons pas, d'autre part, à être également attiré par une belle « Pieta » de Lucien Hock, par les sobres toiles de Marie Howet : « Souvenirs d'Harmenie » notamment, par le sensible « Champ de repos » de Mathieu Kratz, par un superbe « Nu » de Moyana et par deux délicates « Natures mortes » d'André Wathieu.

Des œuvres d'André Choprix, « Guerre et Paix », Jean Debattice, Guillaume Edeline, Georges Higuet, Martinet, Silvin et Joseph Zabeau complètent cette salle très honorablement et de façon variée.

« L'Homme au torse nu » de M. Henri Brasseur occupe la place centrale de la seconde salle de droite du Palais et c'est justice. Il s'agit là d'une œuvre majestueuse et expressive où s'affirme toute la maîtrise de l'artiste. Une « Pieta » qui ne va pas sans rappeler le sobre dépouillement de Puvis de Chavannes fait également honneur dans cette salle à M. Gustave Camus. Saluons aussi, toujours dans la même salle, la « Pieta » de Paul Duzheiet, une harmonieuse « Maternité » de M. Ernest Forgeur, les fraîches et délicates compositions de René Hauben, les expressives évocations de guerre de Laurent Laroze, les fines et distinguées compositions d'Edgard Scaufaire et spécialement « La Paix au siège fragile », la toile de Steven : « La vie continue », mais ne manquons pas, pour autant, de regarder les œuvres de Marcel Caron, Charles Counhaye, Lena Karli, Maurice Léonard, L. Navez, L. Pierreux et R. Thiveu, et, notamment, en ce qui concerne ce dernier, celle si saisissante qu'il a intitulée « Paix Yobla ».

Nous avons déjà signalé la toile particulièrement curieuse « Guerre et Paix » de M. René Choprix. Nous retrouvons cet artiste dans la troisième salle de droite du Palais avec une autre toile attachante : « Un beau jour sur la terre ».

Mais nous nous attarderons également ici devant la fine et remarquable gravure de Georges Combaire : « Si vis pacem... », devant la sarcastique et poignante composition de José Delhaye et devant « Les Jeunes Filles au jardin » de Fernand Gommaerts.

Ajoutons toutefois que les toiles de Louis Buisseret, Paul Dexhelet, R. Defaigne, P. De Vaucleroy, Ch. Fourneau, Marthe Guillain, Ch. Lissis-Mercier et Jacques Lissis à des titres divers ne manquent pas non plus d'intérêt.

Il nous reste à parcourir le petit salon carré qui est situé à l'extrême droite du Palais. Celui-ci a plus particulièrement été réservé à des œuvres non figuratives. Nous y remarquerons des toiles de Paul Cocagne, Georges Collignon, Paul Franck, Walthère Lardinois, Arthur Pleinteux, A.-M. Renier et Jean Rets. C'est là que l'on trouvera la toile si caractéristique et si originale de Jean Debattice à laquelle nous faisons allusion ci-dessus : « La Paix du Cœur », et deux œuvres de Jean Ranet : « La Nuit de Mars » qui s'apparentent au surréalisme et qui nous paraissent d'excellente qualité.

Cette promenade hâtive ne donne évidemment qu'un aperçu trop sommaire du « Salon de la Paix ». Peut-être sera-t-elle néanmoins suffisante pour inviter ceux qui ne l'ont pas vu à s'y rendre avant le 30 décembre, c'est-à-dire avant sa fermeture.

V. M.

14. SCHETTER, Joseph, « AU CLUB D'ESSAI. CELESTIN PEDOUX », dans *La Meuse*, 26 décembre 1951.



• AU CLUB D'ESSAI

CELESTIN PEDOUX

CET artiste autodidacte montre, au Club d'Essai, des œuvres naïves, qui nous font penser au douanier Rousseau.

Fleurs et paysages ont trouvé un interprète bien sympathique, peignant ce qu'il voit comme il l'entend, sans souci de formuler à la mode.

Il dresse ses maisons, indique ses routes et dessine ses arbres à la manière des écoliers coloriant, après coup, la page qu'ils viennent de remplir consciencieusement.

Les fleurs sont peintes avec ferveur ; elles sont disposées sur la toile au gré d'une fantaisie qui n'exclut pas un certain sens décoratif.

Voilà une curieuse manifestation « picturale » au Club d'Essai.

Joseph SCHETTER.

15. MOREMANS, Victor, « CELESTE PEDOUX au Club d'Essai », dans *La Gazette de Liège*, 30 décembre 1951.



CELESTE PEDOUX

au Club d'Essai

Ceux qui reprochent aux peintres d'aujourd'hui — à ceux du moins qui se sont voués à un art trop ésotérique à leur gré — d'être fermés et incompréhensibles, seront sans doute ceux-là mêmes qui les premiers accuseront Céleste Pedoux de pratiquer une peinture vraiment par trop simpliste et trop naïve.

Certes, qu'elle soit ainsi, la peinture de M. Pedoux ne fait aucun effort pour le dissimuler et c'est là, à dire vrai, ce qui en fait son charme. Quoi de plus agréable en effet, que ces paysages ou ces fleurs vues par un œil neuf, nous voulons dire par un œil qui ne s'encombre d'aucun des poncifs du métier pour traduire ce qu'il enregistre. Quoi de plus aimable qu'un peintre qui regarde ce qui l'entoure avec le même émerveillement que le ferait un enfant et qui se bornerait à nous dire sa joie par le moyen des couleurs.

C'est ce que fait, en vérité, M. Céleste Pedoux le bien prénommé qui, après une première exposition très remarquée il y a un an ou deux à l'Hôtel Communal de Flémalle-Haute, expose en ce moment ses dernières œuvres au Club d'Essai, 12, rue de l'Etuve. De cet ensemble qui comporte quelque vingt-cinq toiles se dégage une impression de fraîcheur et de poésie à laquelle pour notre part, nous n'hésitons pas à accorder notre pleine adhésion. Parmi les œuvres les mieux venues de cet ensemble signalons : « Feuilles d'automne », « Fleurs de Mars », « Sur le talus », « Neige » et « Le Petit Pont » mais il n'en est aucune qui soit à dédaigner car si M. Pedoux a le sens de la poésie, celui de la couleur ne lui manque assurément pas non plus. Ses mises en pages sont par surcroît d'une étonnante originalité et si sa vision ne relève en aucune façon de ce qu'il est convenu d'appeler l'art académique, elle n'en est que plus vraie et plus émouvante.

Il nous en coûterait d'écraser M. Pedoux en évoquant à son propos le nom du douanier Rousseau. C'est cependant à la manière de ce grand peintre que fait irrésistiblement penser la peinture un peu gauche de cet artiste de chez nous qui a sur tant d'autres l'avantage de peindre avec naturel sans forcer son talent en mettant à son service la plus exquise et la plus délicate ingénuité.

16. « La Revue du Mois », dans *Liège magazine*, n°1, janvier 1952.



m - Céleste Pedoux 23 R. de Trez VIVEGNIS

IIT Journal mensuel - 3e année - No 1 - Janvier 1952

LIEGE magazine

Rédaction - Administration : 32, avenue Blonden — LIÉGE

Tél. : 23.02.03 Abonnement : TRENTE francs C. C. P. : HOGE 8124.43

La Revue du Mois

Le froid est entré dans la ville avec le sapin de Noël. On l'a habillé de fausse neige, de cheveux d'ange, de boules lumineuses ; on l'a coiffé d'une grande étoile scintillante, on l'a chargé des cadeaux, des joujoux ; son odeur résineuse s'est mêlée à celles des fleurs... Puis, en un soir illuminé, on l'a dépouillé de toute sa parure et il est resté là huit, dix, quinze jours, jusqu'à ce que la ménagère, le trouvant poussiéreux, encombrant, inutile, le jette à la poubelle ou le relègue en un coin du balcon ou de la cour.

Avec lui est partie la joie des fêtes, l'illumination qui, quelques heures ou quelques jours, nous avaient visitée... La vie quotidienne a repris son cours. On a fêté l'Epiphanie, un peu distraitement, fève et couronne de carton doré ont peu vécu... Peu de vin a coulé dans les coupes, peu de voix ont crié « Le Roi boit !... » C'est que l'angoisse, l'inquiétude, la tristesse ambiantes dominent le désir de joie... L'optimisme officiel n'a pas duré plus que la trêve des confiseurs ; celle-

quée vers l'abstrait; cependant, il y a en ce jeune peintre des promesses, de la sensibilité et de l'émotion et quelque résonnance humaine.

... à **l'Etuve**, deux peintres: Edgar Scauflaire et Céleste Pedoux se sont succédés. Le premier a étalé un lot de dessins à la plume et à la pierre noire dont il dit qu'ils ne sont que des exercices d'entraînement, mais qui ont toutes les qualités d'œuvres d'art. Ses nus ont fait penser aux dessins d'Ingres et à ceux de Matisse. Ils complétaient fort heureusement un ensemble confirmant la maîtrise de M. Scauflaire. Quant à Céleste Pedoux, son exposition se composait de quelque vingt-cinq toiles affirmant son sens de la poésie et de la couleur, tandis que sa manière, un peu gauche, fait penser au douanier Rousseau...

... de **l'Emulation**, les expositions organisées par l'A.P.I.A.W. sont presque toujours réservées à des peintres d'avant-garde. Alfred Manessier qui est de la génération, qui suit celle de Léger et Picasso, ne manque pas à cette règle. On nous a

17. X.Y.Z., « A l'étuve. CELESTE PEDOUX », dans *Relief, Journal des étudiants de l'Académie des beaux-arts de Liège*, janvier 1952, p. 6.



à l'étuve

CELESTE PEDOUX

Exposition tout à fait spéciale cette semaine à l'Etuve : une vingtaine de toiles du peintre Céleste PEDOUX.

Je vous en prie, quand vous pénétrez là, ne cherchez pas à discuter et à critiquer, mais laissez-vous prendre plutôt, par le charme indéniable de cette peinture simple et charmante.

Dans ces paysages naïfs, PEDOUX a noté avec beaucoup de saveur et de sensibilité, une foule de petits détails. Avez-vous remarqué le paysage intitulé : « Le Saule » et « Au bord de l'eau » où les troncs d'arbre se reflètent d'une façon et d'une couleur si originales dans une rivière calme bordée de cailloux ?

Les couleurs employées par Céleste Pedoux sont aussi assez inattendues. Par exemple nous trouverons à côté de prairies d'un vert acide, de ciels nuancés très subtilement dans des bleus, blancs et mauves délicats.

Quant à ses compositions de feuilles et de fleurs dans des tons jaune or et amarante, elles font un peu penser, à celles de Séraphine, mais d'une vision plus simpliste.

Bref, de cet ensemble se dégage une impression de sérénité et un charme savoureux.

Ce qu'on pourrait peut-être reprocher à Pedoux, c'est d'être un brin trop simple et trop petit. Je me demande s'il aurait assez d'envergure, pour s'attaquer à des toiles de grand format ; il y perdrait certainement de son charme intime.

X. Y. Z.

18. MOREMANS, Victor, « Céleste PEDOUX à la Boutique », dans *La Gazette de Liège*, 12 mai 1953.



Céleste PEDOUX à la Boutique

CE n'est pas la première fois que nous nous occupons ici de M. Pedoux qui occupe parmi les artistes liégeois une place un peu à part. Sorte d'autodidacte du dessin et de la peinture, M. Céleste Pedoux le bien prénommé est, en effet, parvenu à attirer sur lui, l'attention par la gentillesse, l'ingénuité, voire la gaucherie de sa manière et à séduire par l'extraordinaire poésie qui se dégage de ce qu'il fait.

C'est cette poésie, n'en doutons pas qui, de nouveau, charmera avant toute chose ceux qui visiteront la petite exposition qui a lieu en ce moment à la Boutique où M. Pedoux a groupé quelques unes de ses planches les plus caractéristiques. Nous songeons spécialement à celles qu'il a intitulées : «Houx» « Le Parc », « Les Vergers », « Chardons » ou « Erable en fleurs ».

Un sous bois et deux dessins à la plume consacrés à la mer nous ont paru toutefois procéder d'un métier plus sûr, sans que pour autant ces œuvres soient moins fraîches et moins spontanées que les précédentes. C'est que M. Pedoux extrêmement sensible et essentiellement poète est un dessinateur né qui sans doute n'a pas fini de nous surprendre.

Si son actuelle exposition nous le restitue avec ses qualités originales, elle nous le montre néanmoins en progrès. C'est bon signe.

Souhaitons-lui cependant de rester soi-même comme il n'a cessé de l'être jusqu'à présent, de ne pas forcer son talent et de continuer à nous dire par le moyen d'un graphisme dont la simplicité fait l'agrément ce qu'il voit et ce qu'il ressent.

On ne lui en demande pas davantage.

V. M.

19. « DANS LES SALONS OU… L'ON EXPOSE », dans *La Wallonie*, 13- 14 mai 1953.



DANS LES SALONS OU... L'ON EXPOSE

Allons à la « Boutique », allons voir Pedoux et parlons-en avec sérieux. Quatre légères eaux-fortes suffiront pour nous confirmer que sa technique est fine et ne manque pas d'habileté. Quant à sa vision, elle garde l'attrait que l'on attendait d'elle : la poésie de la fraîcheur.

Ses dessins à l'encre de Chine sont moins attirants. Pedoux n'est pourtant pas douanier. Il n'empêche : ses œuvres ont leur propre vérité et le « Sous-bois » est bien agréable.

20. BL, A., « Le IVe Salon d'ensemble de *Temps mêlés* à Verviers », dans *Le Travail*, 14 juin 1956.



JUIN 1956.

Le IVe Salon d'ensemble de «temps mêlés» à Verviers

Le vernissage s'est déroulé, sans discours, devant une centaines de personnes, artistes ou amateurs de peinture. Citons toutefois, parmi les personnalités officielles, MM. Gauthérin, consul de France, qui s'y attarda fort longuement, Al. Deschamps, conseiller communal; Beckers, conseiller provincial; le professeur Janne et quelques autres. Madame Graverol et le soussigné recevaient le plus gentiment possible....

Il est évidemment périlleux de rendre compte, dans les limites habituelles d'une chronique artistique locale, d'un ensemble groupant 69 toiles et 30 artistes, aux conceptions les plus diverses et les plus opposées. Mais ce heurt même des esthétiques et des « définitions » de la peinture — car, dans tous les cas, comme le souligne la préface au catalogue, il s'agit à tout le moins de peinture — est des plus instructif.

A coup sûr, et possiblement, ce jugement particulier n'est-il que le reflet du jugement plus général que portera la postérité sur la peinture du siècle, ce qui domine ici, en qualité comme en profondeur et en signification « actuelle », c'est la peinture surréaliste, représentée par Graverol, Paquet et Lacombles, trois peintres belges notoires. Le surréalisme de Graverol, aux tons fins et même raffinés, est d'un symbolisme que je dirais éthique et assez directement accessible : Cézé, ou « Je cache ce que je montre », la « prise du pouvoir », ou l'étalon éperonné d'or. Celui de Paquet et Lacombles, les apparents plus à cette lignée de peintres « médiumniques » dont les recherches ésotériques et les rêves de genèse s'incrivent en cristaux et en mufs primitifs dans des toiles d'une intense poésie, devant lesquelles les spectateurs les plus fermés se sentent, comme malgré eux, ramenés aux secrets des origines et des enfantements cosmiques.

Proche des surréalistes, mais marquant un souci de retour au réalisme, Dendal, prix 1956 de la Jeune Peinture belge, expose une admirable « Rue » où les fenêtres sont présentées bien plus que les promeneuses un peu delvalliennes.

L'art abstrait, pointe extrême, il y a quelque 20 ans, de ce « vieil art moderne » dont parle Dali, conserve de fervents et compétents protagonistes. Je ne fais pas mystère de mon peu de goût pour cette peinture dévitalisée, « démystifiée sans remplacement » selon l'excellente formule de Bru (le seul livre bon délirant peut-être sur une question jadis brûlante). Pignoteux, peintre d'une audience internationale, représente l'abstrait sévère et géométrique; Dumoulin et Jacquemin l'abstraction « lyrique » (au sens de chant, le chant des couleurs), et ils y atteignent, avec, chez Jacquemin, dans le « Verre jaune », un retour au figuratif, de bon aloi. Entre ces deux conceptions de l'abstrait, Leclusse, un jeune qui exposa naguère chez Gason.

On nous montre aussi quelques peintre naïfs, de vrais naïfs et non de roués et commerciaux « naïvisants » que le succès du genre fait éclore depuis quelques années à Paris. Il y a un Schuinard et un Vandersteen, pour lesquels, faute de place, nous renvoyons aux études de notre ami Jakovsky. Il y a encore notre concitoyen Clines (qui affirme ici, avec force et ingénuité qu'il n'est pas peintre que de fleurs), et Pedoux enfin, au sens ornemental très ferme, au souci touchant, même prenant.

D'autres encore, familiers au public verviétois : Schriewer, qui présente deux « Bretagne » traitées « à la manière noire », d'un romantisme un peu tourmenté, peut-être mais audacieuses (telle cette tête à l'avant-plan); Paul Schmitz, l'impulsif, auteur ici du portrait non prémédité, mais fort ressemblant, du signataire embarrassé de ces lignes, et une simple et fraîche « menueuse d'âne » fort différente de son habituel expressionnisme fougueux et rubénien à la fois. Raymond Lybas expose un paysage mesuré et sensible, mathématique et vrai. Il y a un style Lybas, extrêmement personnel, avec un lointain rappel de Cézanne et du cicisonnement des nabis. Biana, dont la maîtrise n'est plus une révélation, y va d'une « Tentation de Saint-Antoine » fort efficace ma foi.

Augusta Bertuto est un grand, un très grand sculpteur. Elle ne présente ici, et c'est dommage, que deux œuvres graphiques, dont l'une possède la grâce de détail d'une sérigraphie inquiétamment mythologique. Blaise n'a que deux très petites toiles, mais excellentes, surtout la « Jeune fille », tableautin intimiste d'une grande distinction, de chandelier sur gris de teinture. Haugustaine, lui aussi sculpteur d'abord, fait hurler le vert de la misère sur le rouge des gratte-ciels ou des cours de la bourse, on ne sait trop. Paquot présente des nus au fusain, fort bien venus, un peu anonymes. Vergne, un hibou à la gouache, que j'ai la faiblesse d'aimer beaucoup. Milou Struvay a incontestablement le sens, mais un peu facile, de l'équilibre des masses colorées, ses gouaches trop rapides sont de fort belles œuvres, mais esquissées. Anne-Marie Voos est en net progrès, avec ses deux petits tableaux modestes, mais justes, frais et sentis : de la très honnête peinture d'agrément et des promesses en bonne voie.

Suzanne Cravatte oppose un « Pays de Herve » de très belle venue, acide et juste (et ce paysage n'est guère facile à « rendre ») à des « Mineurs » blafards, un peu (facilement) hallucinants. Mais le « Pays de Herve », vraiment, me plaît beaucoup.

Dolgnif est un illustrateur, j'allais dire un miniaturiste, fort habile, avec un certain sens du fantastique : on aime ou on n'aime pas, mais c'est du beau travail.

Robert Flahaut nous montre un portrait et des ruses, qui rallieront bien des suffrages, et bien des critiques. Dessin sûr, technique possédée, c'est un bon exemple de peinture « plaisante », dont l'opposition à la peinture « intentionnelle » de quelques autres n'est pas l'élément le moins instructif de cet ensemble. La sûreté s'oppose à l'angoisse, et je n'aurai pas la prétention de me prononcer....

André Lambert donne deux gouaches de grande classe. Il a quelque chose à exprimer, et les moyens bien en maîtrise de son expression. La « nature-morte » fait un peu songer à Cischia, le « Nu bleu » est irréprochable.

Parmi les « jeunes » qui exposent pour la première fois : mention spéciale à Marcelle Lemaire, qui peut faire, un jour peut-être proche, du solide et du beau. Deschamps devrait, à mon avis, se garder de sujets dont l'aventure est un peu à côté de la peinture. Son rébus, bien exécuté, sort de la plastique, mais arrête le regard. Son « Théâtre » me paraît mauvais, mais non désespéré. Loiseau devrait également renoncer à la copie de documents graphiques, ce qui n'fut jamais rien à voir avec la peinture, dont il est probablement capable. Bob de Lempdes n'est pas sans mérite, frais, sensible, mais esquivé. Wilkin montre ses deux premières œuvres, plus que des promesses déjà du métier doit venir par-dessus, et plus d'acuité dans la vision. « Andrée à la grippe », d'Odette Laurent est une œuvre de début, émue et plastique, avec une grande économie et une grande honnêteté de moyens. J'ai mes raisons pour n'en dire plus long.

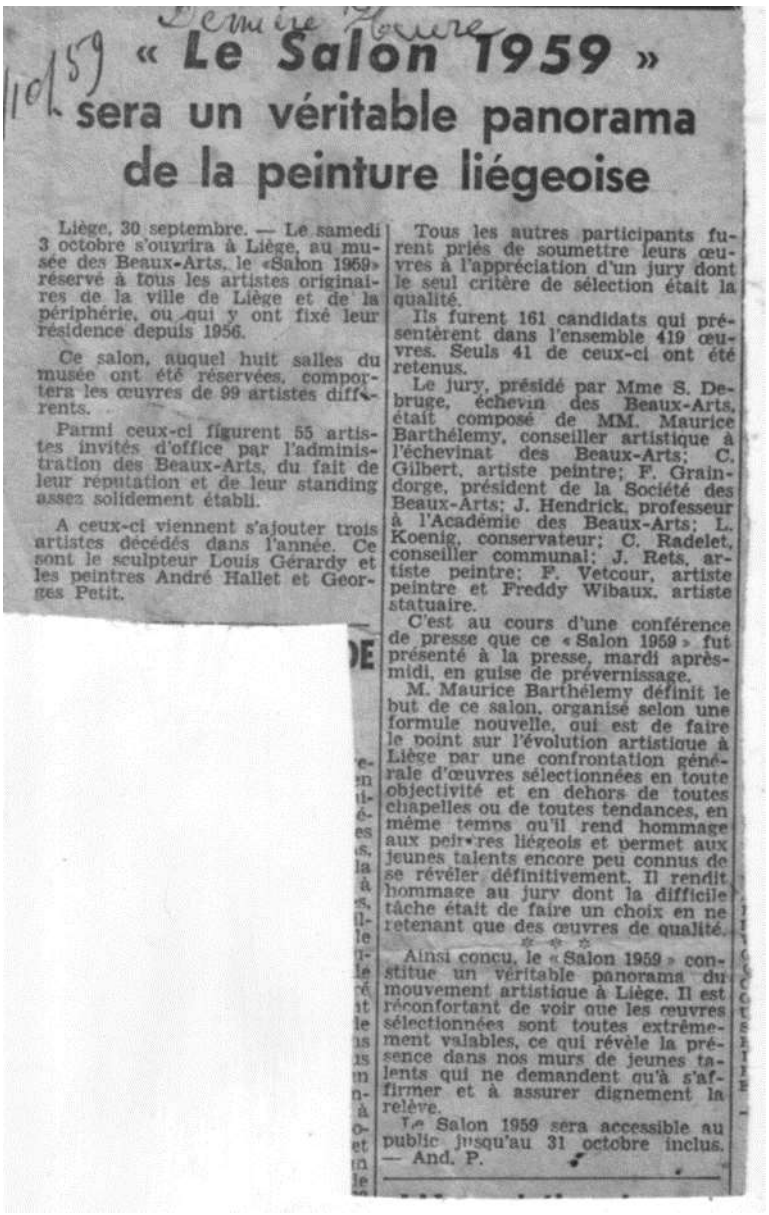
Enfin, la peinture de toujours, celle qui s'efforce à la représentation, à la recréation du réel, sans tricherie ni truc ni rouerie, est ici excellemment représentée par le vieux maître Maurice Pirenne, (une fois de plus, on ne peut s'en référer qu'au grand Chardin si l'on veut un point de repère pour son admirable « Bouteille », qui transcende le réel par une fidèle adéquation à ce même réel). Pirenne est un visionnaire du réel, une sorte de surréel naissant — comme on dit de l'oxygène naissant) et par Maurice Dernil, un de nos très bons peintres.

Je voudrais n'avoir lésé personne en m'efforçant à dire la sincérité de mon jugement (qui n'est, après tout, que mon seul et très faillible jugement). Je remercie, d'une même gratitude, tous les artistes sans exception qui nous ont permis, avec des moyens de fortune (c'est-à-dire sans fortune) la réalisation de pareil ensemble. Si « temps mêlés » prépare le vingt-troisième numéro de sa revue, il m'est pénible de dire que c'est bien peu, hélas, grâce aux mécènes du cru. « Temps mêlés » ne les accueillera qu'avec plus de sympathie, dans les locaux que lui a si obligeamment prêtés la Société des Beaux-Arts de Verviers.

Jusqu'au vendredi 15 inclus, de 17 à 20 heures. Entrée libre.

A. BL.

21. *« Le Salon 1959* sera un véritable panorama de la peinture liégeoise », dans *La Dernière Heure*, 1er octobre 1959.



Dernière Heure

1/10/59

« Le Salon 1959 » sera un véritable panorama de la peinture liégeoise

Liège, 30 septembre. — Le samedi 3 octobre s'ouvrira à Liège, au musée des Beaux-Arts, le «Salon 1959» réservé à tous les artistes originaires de la ville de Liège et de la périphérie, ou qui y ont fixé leur résidence depuis 1956.

Ce salon, auquel huit salles du musée ont été réservées, comportera les œuvres de 99 artistes différents.

Parmi ceux-ci figurent 55 artistes invités d'office par l'administration des Beaux-Arts, du fait de leur réputation et de leur standing assez solidement établi.

A ceux-ci viennent s'ajouter trois artistes décédés dans l'année. Ce sont le sculpteur Louis Gérardy et les peintres André Hallet et Georges Petit.

Tous les autres participants furent priés de soumettre leurs œuvres à l'appréciation d'un jury dont le seul critère de sélection était la qualité.

Ils furent 161 candidats qui présentèrent dans l'ensemble 419 œuvres. Seuls 41 de ceux-ci ont été retenus.

Le jury, présidé par Mme S. Debruge, échevin des Beaux-Arts, était composé de MM. Maurice Barthélemy, conseiller artistique à l'échevinat des Beaux-Arts; C. Gilbert, artiste peintre; F. Graindorge, président de la Société des Beaux-Arts; J. Hendrick, professeur à l'Académie des Beaux-Arts; L. Koenig, conservateur; C. Radelet, conseiller communal; J. Rets, artiste peintre; P. Vetcour, artiste peintre et Freddy Wibaux, artiste statuaire.

C'est au cours d'une conférence de presse que ce « Salon 1959 » fut présenté à la presse, mardi après-midi, en guise de prévernissage.

M. Maurice Barthélemy définit le but de ce salon, organisé selon une formule nouvelle, qui est de faire le point sur l'évolution artistique à Liège par une confrontation générale d'œuvres sélectionnées en toute objectivité et en dehors de toutes chapelles ou de toutes tendances, en même temps qu'il rend hommage aux peintres liégeois et permet aux jeunes talents encore peu connus de se révéler définitivement. Il rendit hommage au jury dont la difficile tâche était de faire un choix en ne retenant que des œuvres de qualité.

* * *

Ainsi conçu, le « Salon 1959 » constitue un véritable panorama du mouvement artistique à Liège. Il est réconfortant de voir que les œuvres sélectionnées sont toutes extrêmement valables, ce qui révèle la présence dans nos murs de jeunes talents qui ne demandent qu'à s'affirmer et à assurer dignement la relève.

Le Salon 1959 sera accessible au public jusqu'au 31 octobre inclus.

— And. P.

22. « LE SALON 1959 : 37 peintres et 8 sculpteurs ont été retenus par un jury sévère qui a voulu faire du Salon 59 une exposition de haute qualité », dans *La Meuse*, 1er octobre 1959.

LE SALON 1959 : 37 peintres et 8 sculpteurs ont été retenus par un jury sévère qui a voulu faire du Salon 59 une exposition de haute qualité

Parmi les « jeunes » artistes un peintre qui est une révélation J. du Chesne. (Il a 84 ans)

Le Salon 1959 présentera du 3 octobre au 1er novembre des œuvres d'artistes liégeois contemporains. Ces œuvres seront accrochées aux cimaises du Musée des Beaux-Arts. Elles permettront à l'amateur d'art de faire le point et très vraisemblablement d'être fier de la production des peintres et des sculpteurs de la Cité ardente.

Les visiteurs verront d'abord les œuvres de 50 invités, artistes liégeois d'un standing incontestable. Mais ils verront aussi la production de ce qu'on pourrait appeler la nouvelle vague. 161 candidats ont envoyé aux jurés 419 œuvres, 37 peintres et 8 sculpteurs ont été retenus après deux éliminatoires sévères auxquelles ont pris part Mme Debruge, échevin des Beaux-Arts ; MM. Barthélémy, attaché culturel près l'échevinat des Beaux-Arts ; Gilbert, professeur à l'Académie ; Graindorge, président de la Société royale des Beaux-Arts ; Hendrick, professeur d'histoire de l'Art ; Koenig, conservateur du Musée des Beaux-Arts et du Musée de l'Art wallon ; Radelet, président de la commission des Beaux-Arts ; Jean Retz, Vetcourt et Wibaux, artistes.

Ils ont été sévères parce qu'ils veulent que le Salon 1959 soit de qualité.

Les peintres sélectionnés sont : Absil, Allard, Baibay, Beavy, Léon Boverie, Cabody, Pauline Claude, Suzanne Coox, Suzanne Cravatte, Carmen Defize, Defour, Desfrere, du Chesne, Fallais, Ernest Fargeur, Erulpon, Gasquis, Henrard, Julien, Kratz, Simone Lacour, Lardinois, Loujan, Massart, Pedoux, René Pepinster, Pirotte, Ploumteux, Rentier, Simar, Theunissen, Verheggen, Willemsem et Wuidar. Parmi ces peintres dans l'ensemble très sages, il y a un surréaliseant, un cubiste et quelques abstraits. Mais dans l'ensemble, la peinture liégeoise récente abandonne le non-figuratif.

Parmi les jeunes, on trouvera avec une surprise heureuse, un peintre de 84 ans qui est une révélation. Il peint dans le style naïf avec une grande finesse.

Les sculpteurs ont répondu moins nombreux que les peintres à l'appel lancé le 15 juillet.

Les œuvres de cinq d'entre eux ont été retenues, celles de Braun, Pauline Claude, Daenen, Moisse et Randazzo.

Toutes les sculptures et toutes les toiles sont au Musée des Beaux-Arts depuis le 1er septembre. Et tout le personnel du Musée prépare le salon. Il faut d'abord parer les toiles figurant habituellement aux cimaises. Actuellement, les salles sont encombrées de toiles qui attendent ce test passionnant et dangereux de prendre la place d'œuvres consacrées.

M. Koenig, le conservateur, estime qu'il devra consacrer six à sept salles à ce salon qui a obtenu un gros succès d'adhésion et qui promet d'être du plus haut intérêt. Il nous confie encore des projets — déjà — pour l'an prochain : les graveurs seront du salon eux aussi.

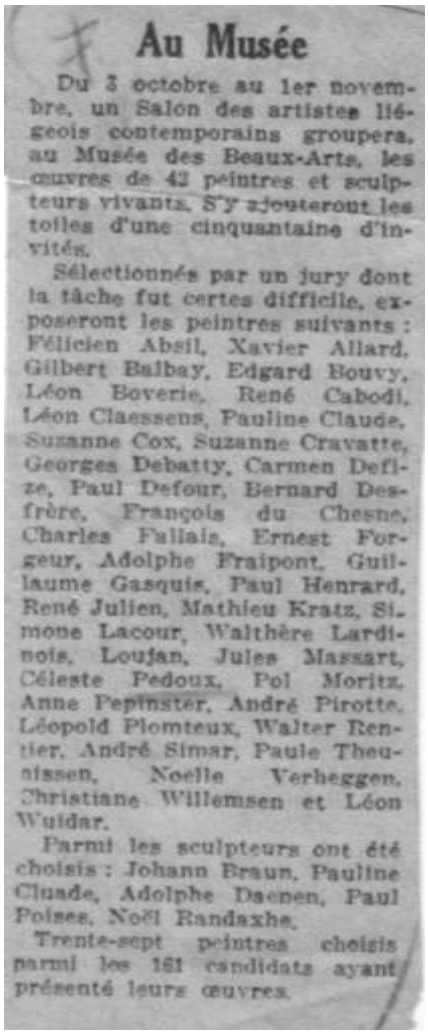
★

LES PHOTOS : Voilà dans quel état sont les salles du musée. Des toiles attendent de disparaître. D'autres vont prendre place aux cimaises. Les tableaux refusés vont retourner à leurs propriétaires.





23. « Au Musée », dans *L'Information – Les Annonces Liégeoises*, 26 septembre 1959.



Au Musée

Du 3 octobre au 1er novembre, un Salon des artistes liégeois contemporains groupera, au Musée des Beaux-Arts, les œuvres de 42 peintres et sculpteurs vivants. S'y ajouteront les toiles d'une cinquantaine d'invités.

Sélectionnés par un jury dont la tâche fut certes difficile, exposeront les peintres suivants : Félicien Absil, Xavier Allard, Gilbert Balbay, Edgard Bouvy, Léon Boverie, René Cabodi, Léon Claessens, Pauline Claude, Suzanne Cox, Suzanne Cravatte, Georges Debatty, Carmen Defize, Paul Defour, Bernard Desfrère, François du Chesne, Charles Fallais, Ernest Forgeur, Adolphe Fraipont, Guillaume Gasquis, Paul Henrard, René Julien, Mathieu Kratz, Simone Lacour, Walthère Lardinois, Loujan, Jules Massart, Céleste Pedoux, Pol Moritz, Anne Pepinster, André Pirotte, Léopold Plomteux, Walter Rentier, André Simar, Paule Theunissen, Noëlle Verheggen, Christiane Willemsen et Léon Wuidar.

Parmi les sculpteurs ont été choisis : Johann Braun, Pauline Claude, Adolphe Daenen, Paul Poisse, Noël Randaxhe.

Trente-sept peintres choisis parmi les 161 candidats ayant présenté leurs œuvres.

24. MOREMANS, Victor, « LE SALON 1959 au Musée des Beaux-Arts fait la preuve de vitalité artistique de notre cité », dans *La Gazette de Liège*, octobre 1959.



LES EXPOSITIONS A LIEGE

LE SALON 1959 au Musée des Beaux Arts fait la preuve de la vitalité artistique de notre cité

COMME il fallait s'y attendre le Salon organisé au Musée de la rue de l'Académie par l'Echevinat des Beaux-Arts en l'honneur des artistes liégeois et qui, jusqu'à la fin du mois, restera accessible au public, obtient un très vif succès de curiosité et d'intérêt.

C'est la première fois à notre connaissance qu'officiellement la Ville de Liège fournit à ses peintres et à ses sculpteurs l'occasion de confronter leurs œuvres et aux amateurs de faire le point, comme on dit, et de se rendre compte de l'émulation qui règne en notre ville dans le domaine des Beaux-Arts.

Nous avons dit déjà l'excellente tenue de ce Salon auquel participent une centaine d'artistes — peintres et sculpteurs — qui groupe quelque cent soixante quinze œuvres de tendances les plus diverses et où les aînés voisinent avec les nouveaux venus.

On sait, en effet, qu'indépendamment de ceux qui en raison du standing justifié par leurs expositions individuelles avaient été directement invités, tous les artistes originaires de la ville de Liège et des environs ou qui y ont fixé leur résidence depuis 1956 pouvaient soumettre leurs œuvres à un jury et participer ainsi au « Salon ».

On a critiqué cette procédure et certains artistes refusés n'ont pas caché leur mécontentement. Pour nous qui ne voyons que le résultat nous devons reconnaître en toute objectivité que l'ensemble qu'on nous présente, pour être parfois inégal, n'en est pas moins excellent et qu'il fait honneur à notre cité. C'est l'impression que nous avons eue immédiatement lors d'un premier contact. La seconde visite que nous venons de faire au « Salon » confirme pleinement notre première impression.

Il n'entre pas dans nos intentions, et pour cause, d'examiner en détail chacun des envois des différents artistes. Suivant l'ordre alphabétique du catalogue signalons cependant parmi les œuvres des artistes invités le romantique et saisissant portrait de M. H. F. C. par le graveur Joseph Bonvoisin, les étranges et subtiles « Choses de la Mer » de Marcel Caron, l'élégant « Arlequin » de Georges Comhaire, un attirant « Sous Bois » qui marque chez Robert Crommelynck, un retour inattendu à la nature, les frémissantes toiles congolaises de Paul Daxhelet, une bouleversante et dramatique « Solitude » de José Delhaye, une vigoureuse figure de « Vieille » d'Adrien Dupagne, « Figures en vieille Espagne » où Albert Lemaître semble affirmer une nouvelle jeunesse, un sensible paysage de Pol F. Mathieu : « Le Leman » ; un très distingué « Jeune Homme à la Cape » de Gustave Paredis, une poétique « Fête champêtre » d'Edgar Scauflaire, de délicates « Falaises vers Dieppe » de Joseph Verhaeghe, « Vignes et Rochers » d'André Wathien et une très lumineuse composition : « Un des deux » de Joseph Zabeau.

Les artistes non invités et dont les œuvres ont été retenues nous réservent également quelques heureuses surprises. C'est le cas notamment de Félicien Absil avec « Le Village » ; de Xavier Allard, avec « Fleurs des Champs » de René Cabodi, avec « Arbres » ; de Georges Debatty, avec ses très riches compositions en bleu : « La Cathédrale » et « L'Homme devant l'Infini » ; de Guillaume Gasonis avec « Femme Assise », de Simone Lacour avec ses « Bruyères », de Paule Theunissen avec « Fougères en Ardennes » et de Noëlle Verheggen avec « Le Corbeau ».

Bien entendu ceci ne constitue nullement un palmarès, qu'on ne s'y trompe pas, mais quelques œuvres parmi beaucoup d'autres, dignes à notre avis d'être remarquées.

Si le surréalisme fait dans cet ensemble une fugitive apparition avec deux œuvres : « Solitude » et « L'Angelot » de Louis Moyano dont nous préférons les dessins, la peinture abstraite froide et chaude y occupe une place sinon capitale du moins assez importante.

On en trouve des traces plus ou moins affirmées, de ci de là sous la signature notamment de Marcel Dumont, de Jules Massart qui a dessiné quelques agréables arabesques « En écoutant Brahms », Georges Collignon assez mal représenté par des œuvres trop chargées et qui ne sont pas à sa mesure, on la découvre surtout dans son éclat et

son épanouissement dans la salle qui lui a été réservée, et où on ne manquera pas de remarquer spécialement les toiles explosives de Josée Picon, les constructions distantes mais rigoureuses de Jean Retz, et la sensible abstraction sur fond rouge d'Armand Silvestre.

Nous en aurions fini avec la peinture si nous ne tenions à attirer aussi l'attention sur deux peintres naïfs qui se sont égarés parmi leurs confrères au métier plus savant mais qui ne sont pas pour autant, plus sincères. Il s'agit de Céleste Pedoux au prénom prédestiné et qui nous fait pénétrer dans un « Sous bois » aux arbres bien alignés comme il les aime et de François du Chesne auquel « Le Pahy » à Comblain-au-Pont sous la neige a fourni l'occasion d'une toile délicieusement appliquée mais d'une poésie exquise.

On voudra bien, par ailleurs accorder une pensée émue à trois artistes disparus récemment : Louis Gerardy, André Hallet et Georges Petit auxquels le « salon carré » a été consacré et où quelques unes de leurs œuvres les plus représentatives ont été groupées.

Alors que les peintres, d'ailleurs beaucoup plus nombreux, sont abondamment représentés au « Salon », quatorze sculpteurs seulement y participent : les uns comme Arthur Dupagne et Louis Dupont avec des œuvres rigoureusement classiques, d'autres, comme Augusta Berbuto et Marceau Gillard avec des formes plus abruptes mais objectives encore, d'autres enfin plus audacieux, comme Laurent Larose dont « Oiseau et Oisillons » est une réussite, Noël Randaxhe, Paul Renotte et Freddy Wybaux avec son très curieux « Ange Vert », cherchant à s'exprimer en s'écartant délibérément de toute figuration.

Signalons aussi, groupées avec les sculptures, deux céramiques attachantes par leur matière et la poésie qui s'en dégage : « L'Oiseleur » de Josée Lambert et « Arbre et oiseaux » de Paul Moises.

Une seule tapisserie : « Muraliss » de René Hauben figure dans cet ensemble. Elle est loin de manquer d'intérêt et attire le regard par son originalité. Elle a toutefois le défaut en tant que tapisserie de n'être qu'un graphisme en cordelière blanche sur un tapis de haute lisse de style musulman. Cela ne l'empêche cependant pas d'être très décorative.

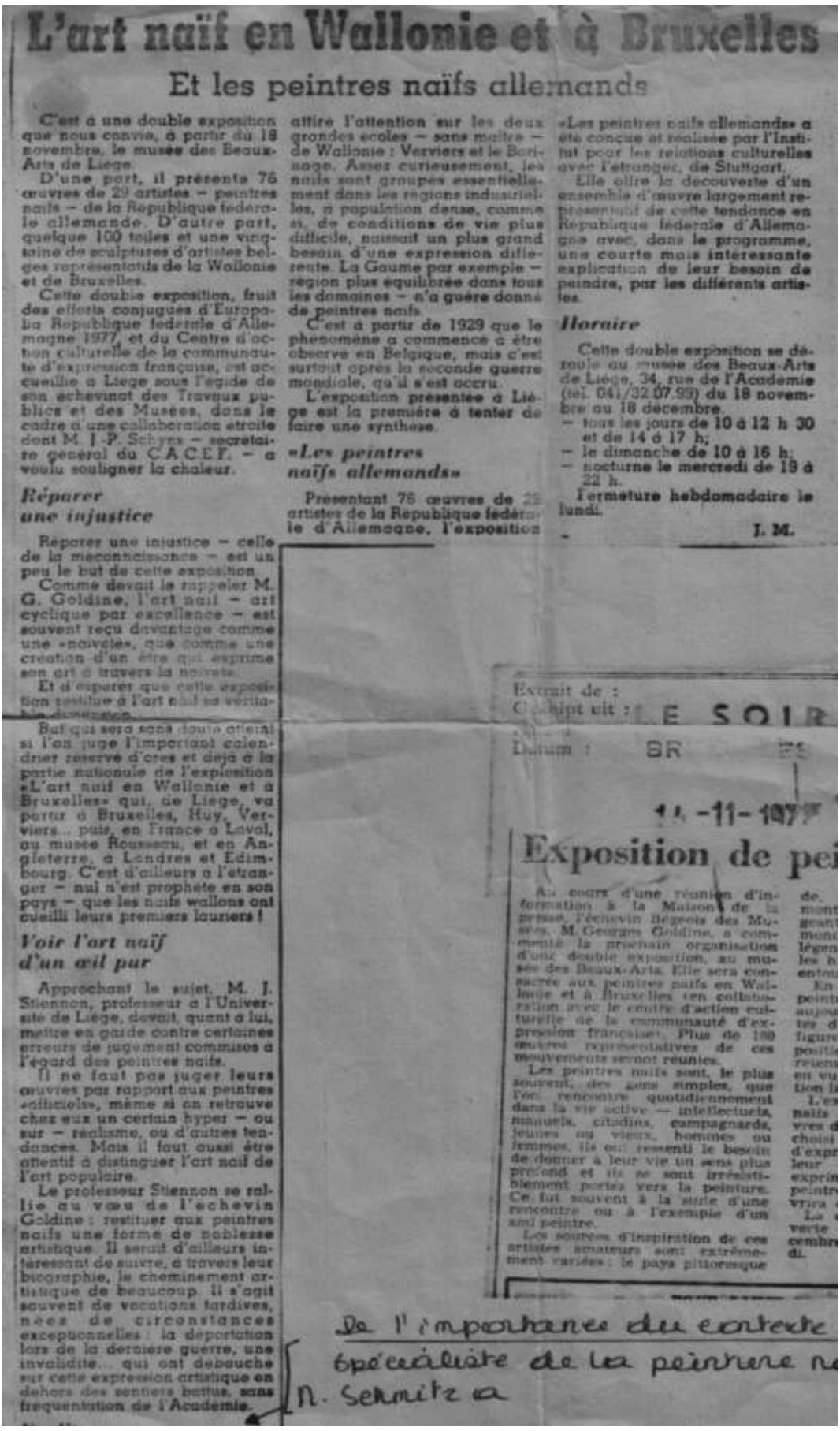
En parcourant, hélas, trop rapidement, comme nous venons de le faire le « Salon 1959 » nous ne prétendons nullement avoir épuisé le sujet, ni surtout d'avoir signalé à l'attention les seules œuvres qui méritent d'être vues car c'est l'ensemble du salon qui est surtout impressionnant par sa tenue générale et par sa qualité. C'est le visage actuel infiniment varié des Beaux-Arts en notre ville qu'il nous montre.

Ce qui frappera le visiteur c'est la rareté relative des paysages qui figurent aux cimaises des différentes salles. Dégagée de l'influence de Richard Heintz qui pendant si longtemps exerça sur elle une sorte d'emprise, la peinture liégeoise a retrouvé sa liberté. C'est là assurément une des caractéristiques de ce salon.

Que celui-ci fasse la preuve de l'étonnante vitalité artistique de notre cité est certes encourageant. Qu'il marque date et sans doute un tournant dans l'histoire des Beaux-Arts à Liège, est peut-être plus réconfortant encore.

V. M.

25. M., J., « L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles, Et les peintres naïfs allemands », dans *Le Soir*, 12 novembre 1977.



L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles

Et les peintres naïfs allemands

C'est à une double exposition que nous convie, à partir du 18 novembre, le musée des Beaux-Arts de Liège.

D'une part, il présente 76 œuvres de 29 artistes — peintres naïfs — de la République fédérale allemande. D'autre part, quelque 100 toiles et une vingtaine de sculptures d'artistes belges représentatifs de la Wallonie et de Bruxelles.

Cette double exposition, fruit des efforts conjugués d'Europalia République fédérale d'Allemagne 1977, et du Centre d'action culturelle de la communauté d'expression française, est accueillie à Liège sous l'égide de son échevinat des Travaux publics et des Musées, dans le cadre d'une collaboration étroite dont M. J.-P. Schyns — secrétaire général du C.A.C.E.F. — a voulu souligner la chaleur.

Réparer une injustice

Réparer une injustice — celle de la méconnaissance — est un peu le but de cette exposition.

Comme devait le rappeler M. G. Goldine, l'art naïf — art cyclique par excellence — est souvent reçu davantage comme une «nouvelle», que comme une création d'un être qui exprime son art à travers la nouveauté.

Et d'ajouter que cette exposition restitue à l'art naïf sa véritable dimension.

But qui sera sans doute atteint si l'on juge l'important calendrier réservé d'ores et déjà à la partie nationale de l'exposition «L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles» qui, de Liège, va partir à Bruxelles, Huy, Verviers... puis, en France à Laval, au musée Rousseau, et en Angleterre, à Londres et Edimbourg. C'est d'ailleurs à l'étranger — nul n'est prophète en son pays — que les naïfs wallons ont cueilli leurs premiers lauriers !

Voir l'art naïf d'un œil pur

Approchant le sujet, M. J. Stiennon, professeur à l'Université de Liège, devait, quant à lui, mettre en garde contre certaines erreurs de jugement commises à l'égard des peintres naïfs.

Il ne faut pas juger leurs œuvres par rapport aux peintres «officiels», même si on retrouve chez eux un certain hyper — ou sur — réalisme, ou d'autres tendances. Mais il faut aussi être attentif à distinguer l'art naïf de l'art populaire.

Le professeur Stiennon se rallie au vœu de l'échevin Goldine : restituer aux peintres naïfs une forme de noblesse artistique. Il serait d'ailleurs intéressant de suivre, à travers leur biographie, le cheminement artistique de beaucoup. Il s'agit souvent de vocations tardives, nées de circonstances exceptionnelles : la déportation lors de la dernière guerre, une invalidité... qui ont débouché sur cette expression artistique en dehors des sentiers battus, sans fréquentation de l'Académie.

Il attire l'attention sur les deux grandes écoles — sans maître — de Wallonie : Verviers et le Borinage. Assez curieusement, les naïfs sont groupés essentiellement dans les régions industrielles, à population dense, comme si, de conditions de vie plus difficile, naissait un plus grand besoin d'une expression différente. La Gaume par exemple — région plus équilibrée dans tous les domaines — n'a guère donné de peintres naïfs.

C'est à partir de 1929 que le phénomène a commencé à être observé en Belgique, mais c'est surtout après la seconde guerre mondiale, qu'il s'est accru.

L'exposition présentée à Liège est la première à tenter de faire une synthèse.

«Les peintres naïfs allemands»

Présentant 76 œuvres de 29 artistes de la République fédérale d'Allemagne, l'exposition «Les peintres naïfs allemands» a été conçue et réalisée par l'Institut pour les relations culturelles avec l'étranger, de Stuttgart.

Elle offre la découverte d'un ensemble d'œuvre largement représentatif de cette tendance en République fédérale d'Allemagne avec, dans le programme, une courte mais intéressante explication de leur besoin de peindre, par les différents artistes.

Horaire

Cette double exposition se déroule au musée des Beaux-Arts de Liège, 34, rue de l'Académie (tél. 041/32.07.99) du 18 novembre au 18 décembre.

- tous les jours de 10 à 12 h 30 et de 14 à 17 h;
- le dimanche de 10 à 16 h;
- nocturne le mercredi de 19 à 22 h.

Fermeture hebdomadaire le lundi.

J. M.

Extrait de :
C[illegible]ipt uit : LE SOIR
Datum : 11-11-1977

Exposition de pei

Au cours d'une réunion d'information à la Maison de la presse, l'échevin liégeois des Musées, M. Georges Goldine, a commenté la prochain organisation d'une double exposition, au musée des Beaux-Arts. Elle sera consacrée aux peintres naïfs en Wallonie et à Bruxelles (en collaboration avec le centre d'action culturelle de la communauté d'expression française). Plus de 180 œuvres représentatives de ces mouvements seront réunies.

Les peintres naïfs sont, le plus souvent, des gens simples, que l'on rencontre quotidiennement dans la vie active — intellectuels, manuels, citadins, campagnards, jeunes ou vieux, hommes ou femmes, ils ont ressenti le besoin de donner à leur vie un sens plus profond et ils se sont irrésistiblement portés vers la peinture. Ce fut souvent à la suite d'une rencontre ou à l'exemple d'un ami peintre.

Les sources d'inspiration de ces artistes amateurs sont extrêmement variées : le pays pittoresque

de l'importance du contexte
spécialiste de la peinture n
N. Semmitz a

25. R., E., « Exposition des peintres naïfs », dans *Le Soir*, 14 novembre 1977.



Exposition de peintres naïfs

Au cours d'une réunion d'information à la Maison de la presse, l'échevin liégeois des Musées, M. Georges Goldine, a commenté la prochain organisation d'une double exposition, au musée des Beaux-Arts. Elle sera consacrée aux peintres naifs en Wallonie et à Bruxelles (en collaboration avec le centre d'action culturelle de la communauté d'expression française). Plus de 180 œuvres représentatives de ces mouvements seront réunies.

Les peintres naifs sont, le plus souvent, des gens simples, que l'on rencontre quotidiennement dans la vie active — intellectuels, manuels, citadins, campagnards, jeunes ou vieux, hommes ou femmes, ils ont ressenti le besoin de donner à leur vie un sens plus profond et ils se sont irrésistiblement portés vers la peinture. Ce fut souvent à la suite d'une rencontre ou à l'exemple d'un ami peintre.

Les sources d'inspiration de ces artistes amateurs sont extrêmement variées : le pays pittoresque de l'enfance, l'adolescence en montagne, la vie active et changeante des villes, les animaux, le monde du cirque, de la mer, les légendes traditionnelles, les vieilles histoires et les gens qui nous entourent.

En Wallonie et à Bruxelles, la peinture naïve est riche. Ils sont aujourd'hui quarante-quatre artistes dont la plupart méritent de figurer dans les catalogues d'exposition de qualité. Seize ont été retenus par le comité de sélection, en vue de la prochaine manifestation liégeoise.

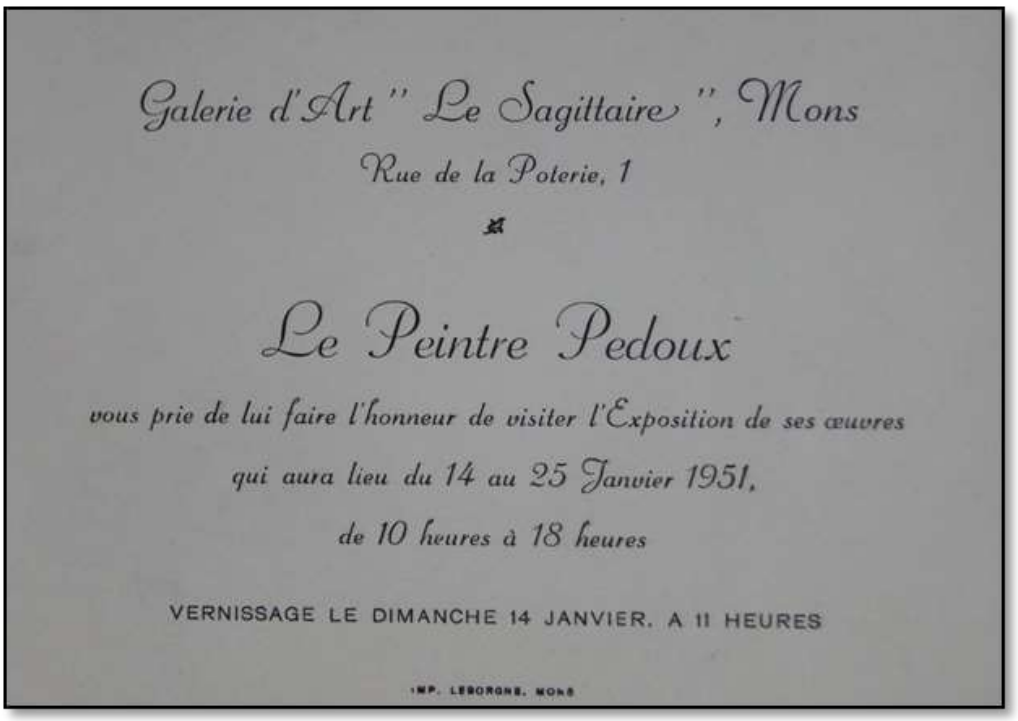
L'exposition consacrée aux naïfs allemands montrera les œuvres de vingt-neuf artistes qui ont choisi des formes individuelles d'expression très variées. La couleur dominera l'ensemble : elle exprime la joie de vivre de ces peintres que le visiteur découvrira certainement avec plaisir.

La double exposition sera ouverte du 13 novembre au 18 décembre tous les jours sauf le lundi.

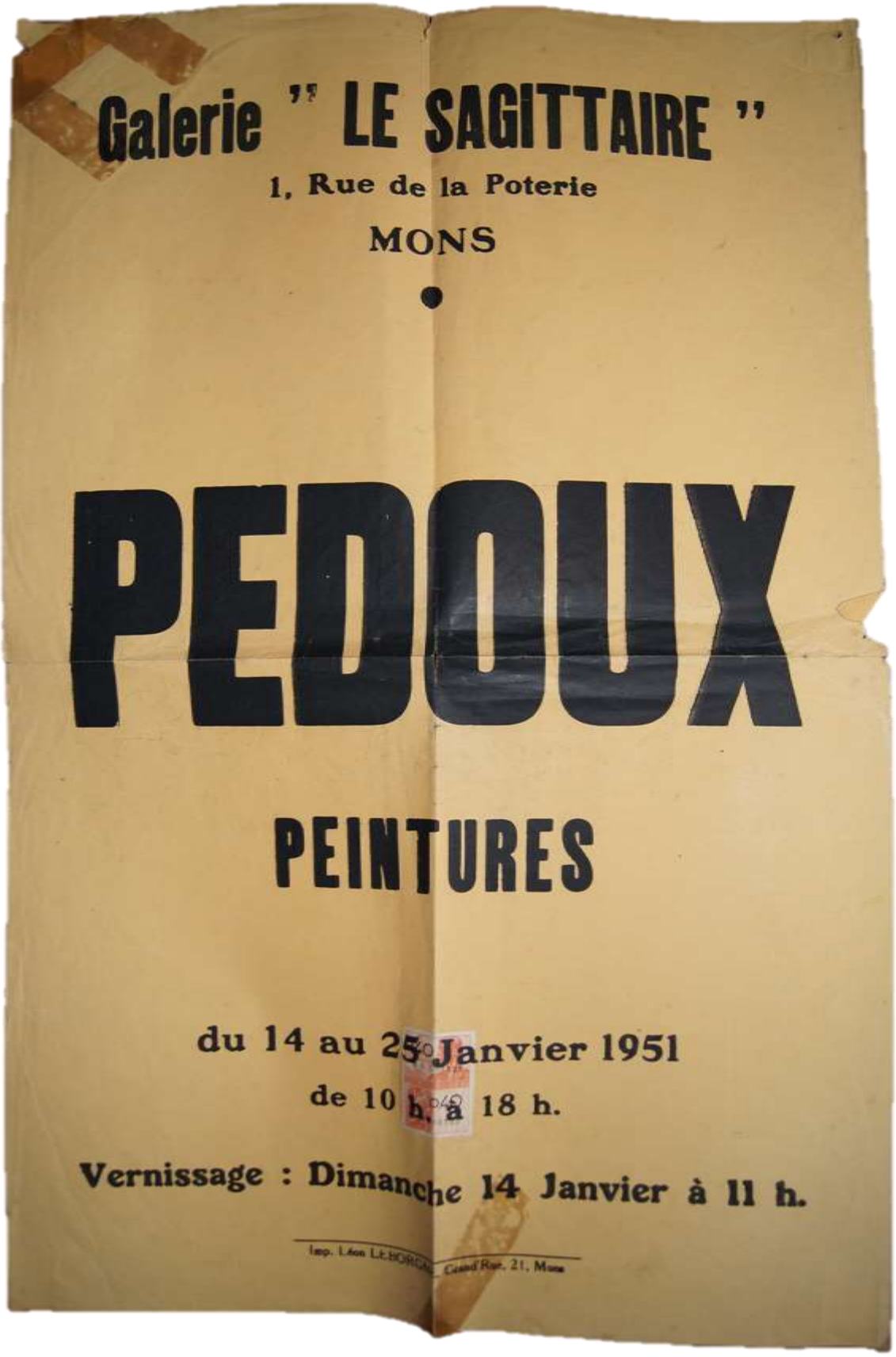
E. B.

B. Affiches et cartons d'expositions

1. Carton d'invitation de l'exposition *Céleste Pedoux*, à la galerie Le Sagittaire, Mons, du 14 au 25 janvier 1951.



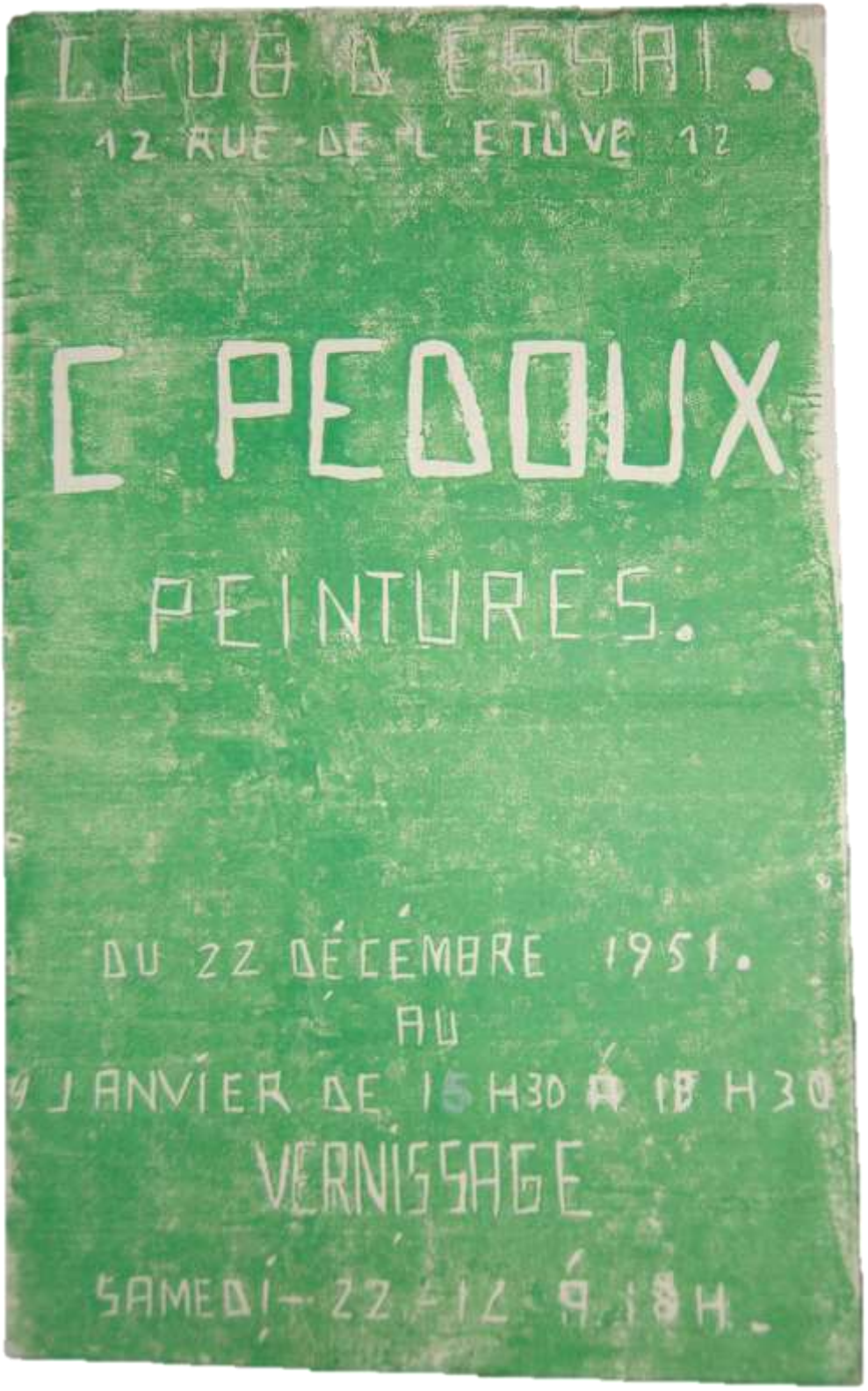
2. Affiche de l'exposition *Céleste Pedoux*, à la galerie Le Sagittaire, Mons, du 14 au 25 janvier 1951.



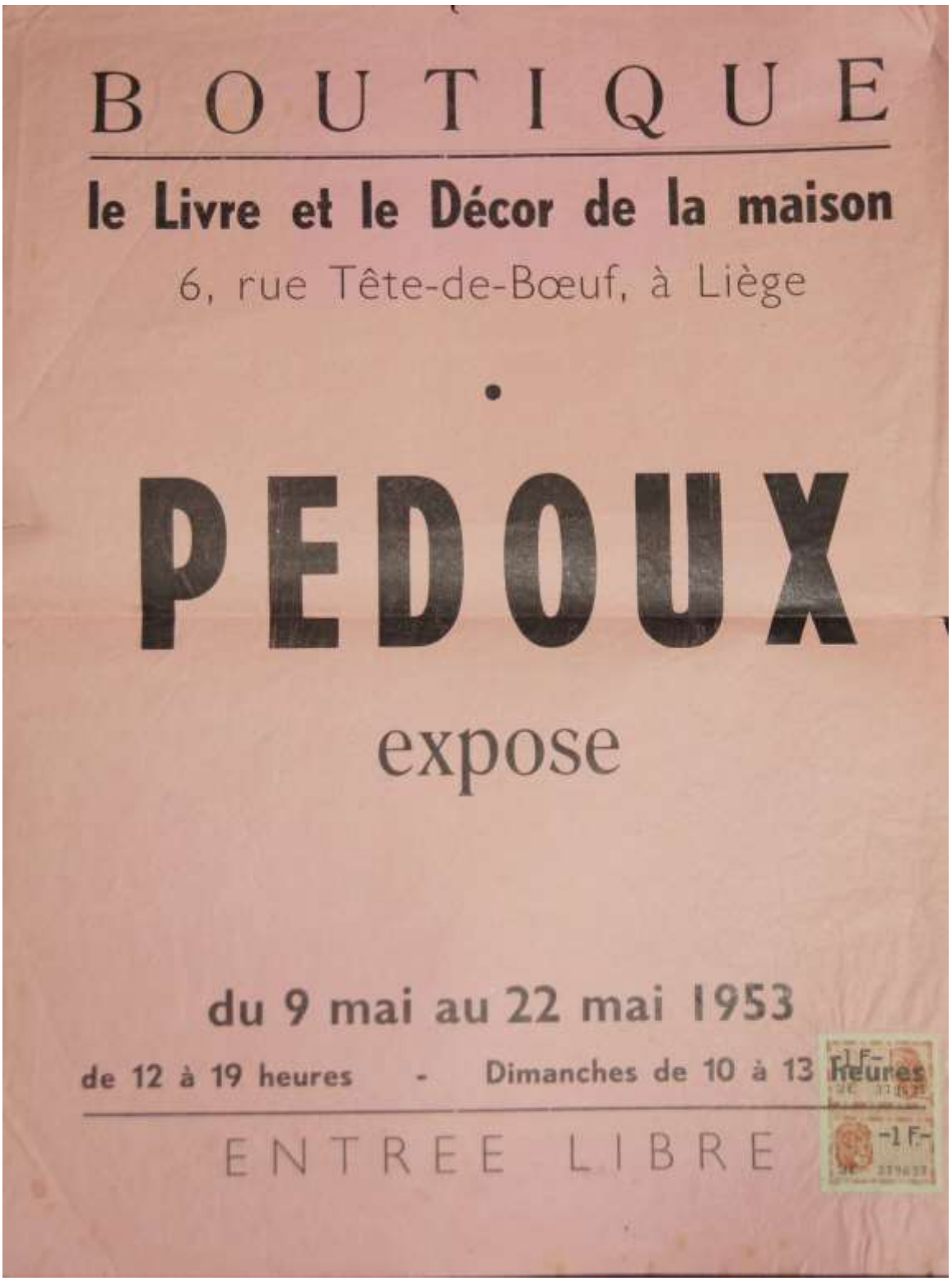
3. Affiche de l'exposition Le peintre *Pedoux et l'enlumineur Gilissen*, à la Maison Communale de Flémalle-Haute, Flémalle-Haute, du 4 au 15 février 1951.



4. PEDOUX, Gisèle, « Affiche de l'exposition *C. Pedoux*», au Club d'Essai, Liège, du 22 décembre 1951 au 4 janvier 1952.



5. Affiche de l'exposition *Pedoux* à la Boutique, Liège, du 9 au 22 mai 1953.

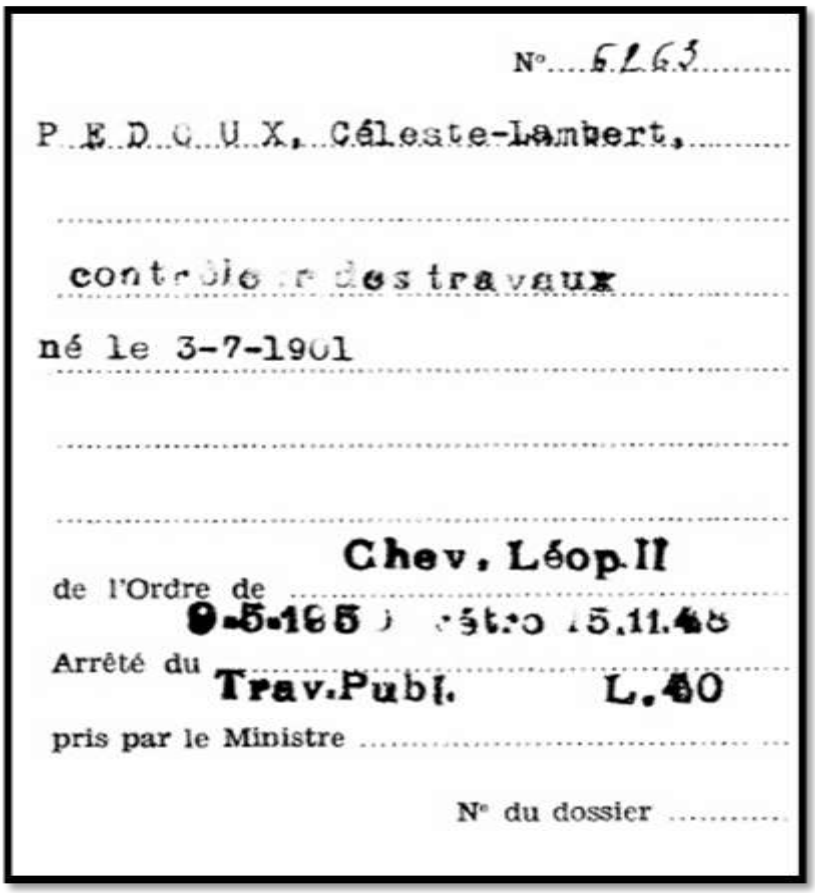


6. Affiche de l'exposition *Peintres naïfs de Wallonie*, à la place verte, Huy, du 16 avril au 10 mai 1992.



C. Décorations et diplômes

1. « Fiche de décoration n°526 », Fichier des ordres nationaux de Belgique, Bruxelles, 1950.



N° 6163

P E D O U X, Céleste-Lambert,

contrôleur des travaux

né le 3-7-1901

de l'Ordre de Chev. Léop. II

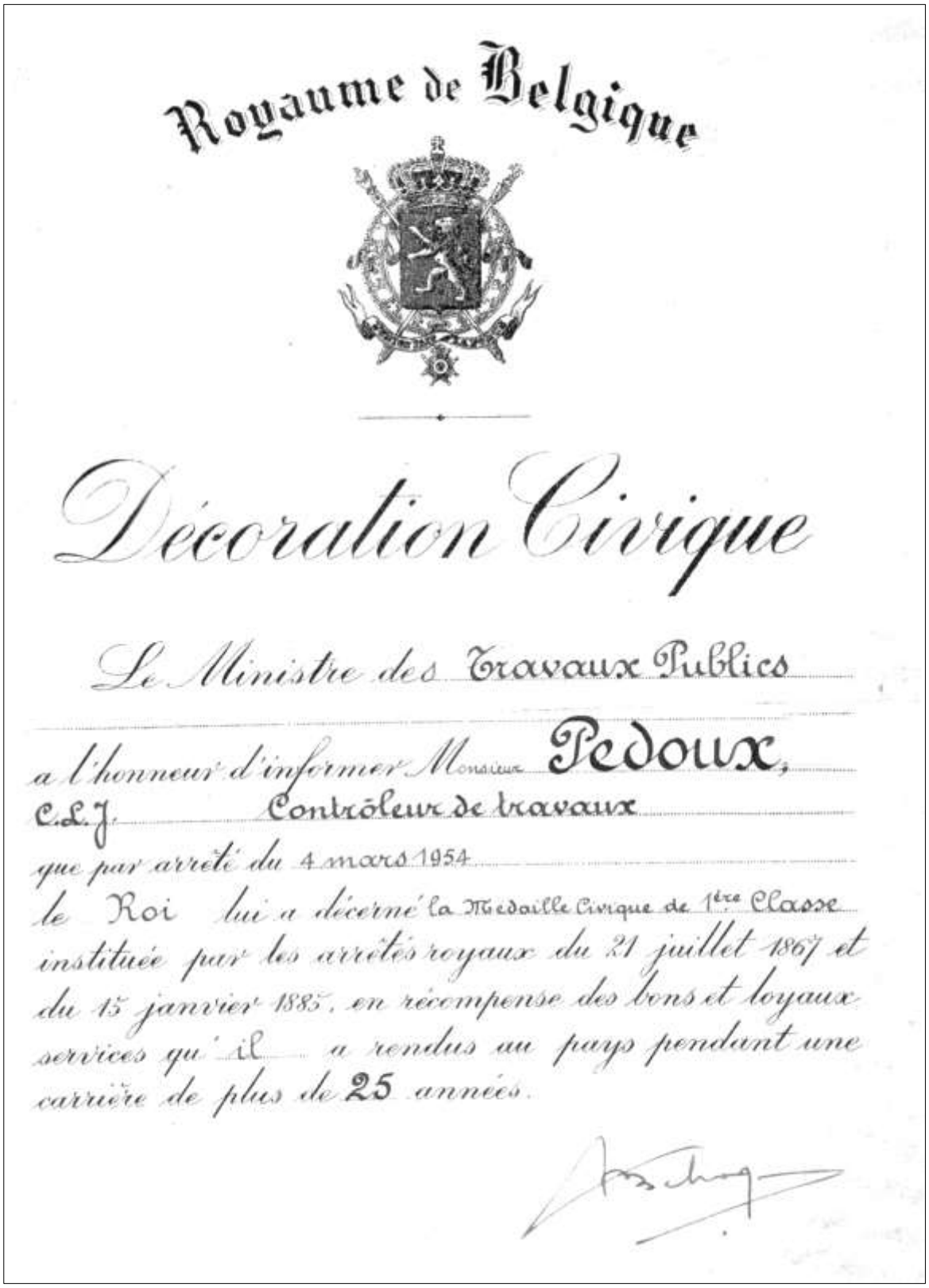
9-5-1955 Mérite 15.11.48

Arrêté du Trav.Publ. L.40

pris par le Ministre

N° du dossier

2. « Brevet de Décoration Civique de Céleste Pedoux », fichier des ordres nationaux de Belgique, Bruxelles, 1954.



Royaume de Belgique

Décoration Civique

Le Ministre des Travaux Publics

a l'honneur d'informer Monsieur Pedoux,

C.L.J. Contrôleur de travaux

que par arrêté du 4 mars 1954

le Roi lui a décerné la Médaille Civique de 1ère Classe

instituée par les arrêtés royaux du 21 juillet 1867 et

du 15 janvier 1885, en récompense des bons et loyaux

services qu'il a rendus au pays pendant une

carrière de plus de 25 années.

3. « Certificat » décerné à Céleste Pedoux, le 15 octobre 1920, l'autorisant à être admis à l'examen pour l'obtention du grade scientifique de candidat ingénieur ou de candidat ingénieur Arts et Manufactures.



UNIVERSITÉ DE L'ÉTAT, A LIÉGE

Nous, Président, Secrétaire et Membres de la Commission chargée par la Faculté des Sciences de l'Université de l'État, à Liège, de procéder à l'examen d'admission pour les récipiendaires qui aspirent à l'obtention d'un des grades scientifiques de candidat ingénieur, institué par l'arrêté ministériel du 3 Juillet 1894 ;

Vu l'arrêté ministériel du 3 Avril 1894, réglant le programme de l'examen ;

Attendu que Monsieur Pedoux Céleste né à Hollogne-aux-Pierres

a produit un certificat en vertu duquel il a pu être dispensé de l'épreuve littéraire aux termes de l'article 1er du même arrêté ministériel ;

Attendu que Monsieur Pedoux Céleste a subi avec succès l'épreuve exigée sur les matières suivantes : l'Arithmétique ; l'Algèbre ; la Géométrie ; la Trigonométrie rectiligne et la Trigonométrie sphérique ; la Géométrie analytique ; la Géométrie descriptive ; le Dessin ;

Déclarons que Monsieur Pedoux Céleste peut être admis à l'examen pour l'obtention du grade scientifique de candidat ingénieur ou de candidat ingénieur des Arts et Manufactures.

En foi de quoi, nous lui avons délivré le présent certificat.

Fait à Liège, le 15 octobre 1920.

Le Secrétaire, Le Président, Les Membres,

Signature du Porteur.

Vu par Nous, Recteur de l'Université,

D. Lettres de Céleste Pedoux

1. Lettre du 21 octobre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Vivegnis le 21/10/1951

Chers Paul et Marie-Thérèse

Je donne suite à votre lettre qui nous fait douter sur l'accrochage de nos panneaux aux cimaises de Mons. J'écris de suite à Monsieur Tondereau pour savoir si effectivement nos peintures sont exposées ; c'est bien notre droit de savoir je pense ; je lui dis dans ma lettre qu'un des catalogues me ferait plaisir. Comme je n'ai vraiment pas du tout de nouvelles de Mons que par vous il ne m'est pas possible de dire ou de faire autre chose. De l'auxiliaire de la presse je n'ai rien reçu, le cocotier n'est pas encore arrivé et j'ai un peu l'impression qu'il y a des […]. Si je reçois des nouvelles vous serez mis au courant. J'ai vu dimanche l'exposition de l'APIAW avec la virtuosité de Picasso et la sincérité de Mathys et les finesses de Braque ; c'est une très belle exposition et comme ouverture je trouve que c'est une réussite, ça m'a fait penser de suite au groupe origine ; vous pouvez hardiment faire à l'APIAW une exposition de vos graphiques ; d'après ce que j'y ai vu je pense que vous avancez à grand [sic] pas et que vous seuls [sic] pourrez dans la région de Liège montrer un art pouvant rivaliser sur le plan universel ; le tout c'est de continuer à travailler, chercher et pouvoir montrer. Pour le pain quotidien je vous souhaite bonne réussite ; pour ma part à cause du service, de la grave maladie de ma belle-sœur que ma femme va voir tous les jours à l'hôpital et de tous les contretemps inévitables de la vie, je n'ai pas avancé depuis votre dernière visite. Aujourd'hui, je remplace ma femme à l'hôpital et si comme dimanche passé je trouve un peu de temps j'irai voir « Cobra ».La menace de mon départ vers Mons réapparait de nouveau violemment ; les essais du pont de Vivegnis se sont faits jeudi et la circulation y est ouverte ; on doit encore démonter le pont de service finir la dernière couche de peinture et quelques travaux […] ainsi que le rechargement de tout le matériel ; encore quinze jours pour attendre mon sort. Nous sommes tous en bonne santé et vous en souhaitons tous de même.

Nos meilleures amitiés à tous.

Pedoux

2. Lettre du 24 octobre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Vivegnis le 24/10/1951

Chers Paul et Marie-Thérèse

J'ai reçu aujourd'hui de vos bonnes nouvelles et j'en suis heureux. Marie-Thérèse restant optimiste et gardant le moral bon sera pour vous un soutien indispensable dans la lutte pour la vie. Monsieur Tondereau m'a expédié un catalogue et une critique de Cinabre dans la « Province ». J'ai été soulagé en y trouvant nos deux noms ; Cinabre dans la critique m'appelle Mademoiselle Céleste Pedoux et Monsieur Tondereau de m'écrire que Cinabre ne comprend pas qu'un homme puisse faire une peinture « Céleste Pedoux » ; vous voyez comme on m'arrange ; à ma prochaine exposition à Mons comment faudra-t-il que je m'habille ? Je regrette que Cinabre dans sa critique vous concernant n'ait pas compris et ne comprend pas qu'un instinct puisse constituer une protestation. J'ai reçu le cocotier avec votre article me concernant ; jusque maintenant c'est le plus beau qui soit en ma possession ; et puis j'y sens votre amitié et ça fait plaisir. Il y a en dernière page du « Cocotier » un article avec un cliché de vous concernant l'exposition du groupe « Origine » à l'APIAW ; c'est plein de bonne volonté [il manque quelque chose ici] n'y essaie de voir clair mais hélas ça ne marque pas dans la direction voulue ; époque trouble confusions on veut tout faire et tout dire sans consulter les peintres dont on cause. Concernant ce que vous me dites à propos de Madame Schyns, je vous remercie et ferai comme vous me conseillez. J'ai trouvé dimanche quelques instants pour aller voir « Cobra ». Dans ma visite hâtive j'ai pu remarquer le peintre Allemand [sic] dont les travaux à mon sens s'apparentent avec les votres [sic] ; construction, harmonie, métier, solidité des couleurs, belle tenue ; il s'agit de Stolpe. Le suédois Osterlin [sic] (Osterlind) me fait penser à vos gravures et présente des travaux vraiment intéressants.

L'espagnol Nieva domine tant par la finesse de ses lignes, la précision de son coloris, l'unité de son œuvre, mais à mon sens son travail n'a pas de fond car il use trop de blanc et reste quand même me semble-t-il un des meilleurs du groupe. On peut mettre sur le même pied Collignon, Van Lint, Doucet, Bazaine, Alechinsky avec bien entendu des différences dans les harmonies colorées ; Bury n'y avait que deux toiles plus personnelles me semble-t-il. J'ai été heureux de cette visite qui a quand même assez bien changé certaines impressions que j'avais de plusieurs peintres pour les avoir vus. Les techniques de Van Lint et Alechinsky sont nouvelles pour moi. Les Hollandais [sic] sont terriblement hardis et leurs travaux me font penser à des enseignes pas achevées à cause de l'abus de blanc et des couleurs criardes ; un seul parmi eux peint dans le style Collignon mais avec des couleurs plus faibles. Il y avait au salon quelques horeurs [sic] figuratives ; ça n'allait pas avec le reste. Les sculptures étaient placées dans des bacs à charbon ; ça fait bien belge, préhistorique et précieux ;

De ce côté-là rien de neuf pour moi car l'APIAW nous en avait déjà montré (sauf les toiles). Un cinéma abstrait passait un film que j'ai un peu regardé ; pas propre. J'y ai vu M koenig à qui j'ai serré la main en passant ; comme toujours il était pressé ! Enfin un danois Jorn présentait du figuratif avec de belles couleurs ; il m'a intéressé quoique vu aussi bien ailleurs. Après tout croyez-moi le groupe « Origine » en prenant un peu plus d'extension peut prétendre réaliser les mêmes démonstrations. Je me réjouis de savoir comment ça va aller avec vous à la « jeune peinture belge » à la gravure et ailleurs. Nos meilleurs [sic] amitiés à la famille Bourgeau et au jeune ménage.

C Pedoux

3. Lettre du 25 novembre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Vivegnis le 25/11/1951

Chers Paul et Marie-Thérèse

J'ai un peu tardé à répondre à votre dernière lettre pensant avoir beaucoup de nouvelles à vous faire parvenir. Je vous remercie d'abord pour l'accueil que vous avez fait à Gisèle et suis heureux que vous êtes [sic] toujours en bonne santé et fort bien installés là-bas. Vous avez beaucoup de travail à l'institut comme vous dites ; si vous voulez avoir un diplôme cette année pour finir avec l'étude, il faudra bien pourtant encore faire un effort et produire du beau en plus grande quantité que vos compagnons ; comme vous voilà dans un art vraiment complet et intéressant, ça vous profitera beaucoup et vous surclassera dans beaucoup de compétitions. Dans l'art comme dans tout il s'agit quand même de savoir s'exprimer comme on fait parfois s'expliquer par la parole ; ce n'est pas toujours facile et le travail seul avec la recherche vous conduit au but ; l'encouragement qui vous est donné là-bas par vos maîtres est bien sûr le signe que vous êtes sur le bon chemin.

Et puis les grands vents des jours derniers ont tout dépouillé et ma pensée tournera ailleurs au moment sans doutes [sic] le travail deviendra moins dur. Je n'ai pas encore reçu de Mons la caisse avec mes 5 peintures ; y aurait-il une prolongation de l'exposition. A la Boverie j'ai expédié à tout hasard ma dernière toile « La guerre et la paix » et le tout grand sur le canal Albert avec l'espoir ce dernier de le voir vendu (Je l'ai mis à 9000 frs) car j'en suis encombré. Quand j'aurais des nouvelles du salon je vous écrirai ; pour le moment, je ne sais si le jury a [sic] passé, ni si je suis accepté. Je rectifie en me rappelant que [sic] Anne Bonnet expose. Que pensez-vous de la critique sur le salon « Cobra » et l'Art du moment ou [sic] va-t-il et le nouveau génie attendu l'aurons-nous ?

Et à Bruxelles ou [sic] en est [sic] la peinture et les expositions ; et le groupe « Origine » prépare-t-il un coup de maître ? Nous remettons nos meilleures amitiés à Monsieur et Madame Bourgeau(?) et au jeune ménage Franck et a René si vous le revoyez

C. Pedoux

4. Lettre du 3 décembre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Le 3/12/1951

Chers Paul et Marie-Thérèse,

Hier avant midi, j'ai été voir le salon de la Paix au parc de la Boverie. J'ai été heureux d'y constater que le groupe « Origine » y est bien représenté. Frontière de la Paix, jeux de […], 2 toiles de Plomteux, une de […] Toujours à cause du manque de temps je n'ai pas su trouver l'idée qui a guidé le jury de placement des toiles car elles sont un peu dispersées. La vôtre regarde celle de Collignon presque en face avec deux autres de L. Plomteux dans une salle près des sculptures, celles d'Antoine sont aussi la tout près, tandis que celle de R[…] et de […] sont beaucoup plus loin ; en tous cas elles sont à mon avis bien placées toutes et forcent le regard du visiteur. La vôtre fait « spécial » dans la salle où elle est, celles d'Antoine rappellent une de ses dernières à l'APIAW mais où il se dégage beaucoup plus et heureusement pour lui avec des couleurs pures. La toile vaut bien une de ses meilleures de sa dernière exposition et celle de […] à mon sens dépasse de loin ce que j'ai déjà vu de lui ; le groupe n'a certes rien à craindre et à mon sens son travail continue à marquer un réel avancement. N'ayant vu que trop vite j'y retournerai. Pour ma part ils m'ont accepté une toile « La fête de la Paix » étant nouveau venu je n'ai pas à me plaindre. J'aurai l'occasion là-bas de faire connaissance avec des peintres jamais vus ; Debattice, Houbier, etc. Nous espérons bien que Marie-Thérèse est maintenant bien rétablie ; comme on me l'a dit ça doit provenir d'une infection superficielle (de la peau), une faiblesse momentanée du sang favorise ce genre d'accident paraît-il ; un peu de fortifiant du sang et l'affaire s'arrange vite ; c'est toujours désagréable et couteaux ses histoires là ; heureusement quand on est jeune ça passe vite. Je me réjouis pour vous d'une exposition à la galerie St Laurent et espère que vous vous y préparez avec ardeur ; si vous pouvez faire quelque chose pour moi à cette galerie ne le manquez pas. J'attends toujours le retour de mes toiles expédiées à Mons, je me demande si à Mons n'ont pas oublié quelque chose.

Le Cocotier m'est arrivé avec un cliché de la « Neige » dans votre article sur la Suisse ; au moins la dedans on s'explique et on peut comprendre et on peut discuter ; je voudrais savoir combien je dois à Madame Boussou pour la payer de ses frais pour la cliché. Relief n'a pas encore paru me dit Gisèle. Concernant votre article sur « Cobra » c'est bien juste de remettre la question recherche et expérience sur le plan universel et dans le temps ; encore une de moins qu'on ne pourra faire gober aux lecteurs du Cocotier. Le catalogue du salon de la Paix lui-même note sans insister le manque de cohérence du dernier salon et inaugure celui de la Paix afin de commencer ou de reprendre une ancienne […] qui pousse les peintres à produire dans le secret et sur un thème indiqué une œuvre personnelle nouvelle et attendue par les amateurs et le public. Nous verrons ce que ça donnera et je me réjouis de voir les critiques.

Si j'ai mis le temps pour répondre au moins en aurez-vous un peu plus à lire et pour causer de choses moins tristes pour le moment à mon retour je continue à faire de l'aquarelle ; j'en ai encore deux à faire pour satisfaire mes plus pressants désirs ; je pense que dans la série il y en aura des valables en y travaillant je me rends compte qu'il est difficile se spécialiser dans deux choses différentes de l'art ; si les plantes rencontrées sur le chemin de petit Lanaye ne m'avaient pas assez intéressé j'aurai déjà repris la peinture, mais voilà il y a une qui par ses feuilles toutes tournées du même côté à cause du vent sans doute ou cherchant peut-être la lumière du levant fait pour moi assez inattendu et l'autre un arbuste ornemental dont les fleurs qui viennent vraiment sur la tige se transforment en grappes compactes de pois rouges comme des groseilles et avec des feuilles encore vertes à cette époque me font rêver à d'autres régions où la vie végétale est différente de celle d'ici. J'ai peur de ne plus revoir après ces deux plantes et en les

dessinant j'aurai toujours avec moi ce qui à mes yeux y est intéressant ; en ce faisant je me repose car l'aquarelle ne demande guerre [sic] d'efforts et je me prépare ainsi à recommencer ce que je rêve de faire en peinture. Dans une vingtaine de jours nous aurons la Noël et le premier trimestre scolaire sera terminé ; on pourra déjà faire le point et voir les résultats partiels qui en général font prévoir le classement de fin d'année. J'espère pour vous comme pour Gisèle qu'ils seront encourageants. Pour terminer et un peu causer de choses qui vous ont été familières, je vous dirai que hier on a fait entre Wandre et Petit-Lanaye le transfert de la partie de la passerelle construite en temps de guerre sur le canal pour remplacer le pont qui avait explosé ; l'autre partie sur la Meuse est livrée aux marchands de vieux fer. Le transport de la partie de 46 m destinée a remplacer [sic] pour les piétons le pont de Petit-Lanaye explosé aussi et non reconstruit a été fait sur l'eau d'une matière toute spéciale afin de pouvoir passer dans l'écluse de Lanaye. On a fait entrer dans les deux bouts de la passerelle deux petits bateaux et en dehors et de chaque côté de la passerelle deux autres bateaux tiennent le tout en équilibre ; tout le personnel gradé des travaux publics a assisté à cette curieuse manœuvre qui permet une économie importante de temps d'argent et de main d'œuvre ; pour ma part j'y ai un peu contribué en allant surveiller la construction de la nouvelle […] sur laquelle va s'appuyer un bout de la passerelle qui est un peu trop courte pour aller jusqu'à l'ancienne […] ; on devra lancer un autre morceau de la passerelle […] ; […] de rive droite mais fort courte longueur. En souhaitant bonne santé à Marie-Thérèse et rapide rétablissement ainsi qu'à monsieur Bourgeaux, je vous remets à tous mes meilleures amitiés.

C. Pedoux

5. Lettre du 11 décembre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Le 11/12/51,

Comme l'autre fois, je continue ma lettre inachevée ; toujours faute de temps. Ce matin dans La Meuse que ma belle-sœur m'a apportée, j'ai lu la critique élogieuse de ce SCHITTER sur […].

Il l'a mérité par un travail propre, soigné, appliqué et à mon sens réellement artistique ; j'aurais voulu voir ce qu'il dit de Magnelli ; hélas je n'ai rien trouvé dans le journal, ni pour le salon de la Paix non plus.

Parlons maintenant de choses plus intimes. Samedi, j'ai vu […] qui à ses dires à continuer à travailler et a changé son mode d'expression. J'ai eu le plaisir de tenir compagnie à Antoine à l'APIAW et à l'Etuve. Antoine a aussi préparé et achevé 3 autres toiles que les deux du salon de la Paix ; il en a donc 5 pour le mois de mai. Il avait rédigé une lettre pour vous mais sa visite au salon de la Paix a rendu sa lettre inutile et tardive (surtout qu'il avait laissé poches [sic] restante).

Il travaille dur pour le moment à la scierie et me promet de vous écrire ; il économise pour aller vous rendre visite à Bruxelles et s'en réjouit, son rêve reste toujours dans votre retour à Liège. Au fond je suis heureux de cela pour le groupe « origine » car c'est toujours la même chose qui doit dominer ; la liaison entre les membres et surtout le travail. Je lui ai demandé si je pouvai [sic] vous parler de lui dans ma prochaine lettre et m'a répondu que je vous en dise le plus possible afin de vous faire tomber dans le mal du pays (de Liège). Il est jeune et sincère, il sent avec un instinct sûr, mais a besoin encore d'être un peu encouragé et guidé par des amicales persuasions. Il continue à s'intéresser aux oiseaux, il en a 40 et assiste dimanche à Flemalle-Haute à un concours auquel il ne participe pas faute de préparation.

Bien entendu je pense comme SCHITTER qu'il ne faut pas en rester là, car alors ça serait du piétinement et un art sans issue. Les mathématiques sont abstraites mais que ne nous donnent-elle [sic] pas dans leurs applications pratiques et que faire dans l'industrie sans elles. Espérons qu'un jour nous verrons l'art abstrait appliqué et donnant naissance à des réalisations artistiques nouvelles ; pour le moment bien entendu c'est déjà beaucoup que de faire saisir au public la réalité de cet art ; les artistes eux-mêmes ont difficile à se mettre d'accord sur la question ; pourtant c'est à eux seuls de décider de l'avenir de cet art ; il est aussi possible que l'art abstrait ne soit que tout transitoire et n'ayant d'autre but que la libération des formules et conventions passées ; ça pourrait-il faire renaître les belles et fortes personnalités surtout que les leçons des maîtres restent ainsi que l'enseignement ? Le malheur pour les peintres c'est qu'étant de leur temps à cause de leurs anticipations, ils sont pour les autres qui suivent de très loin, hors du temps. Après tout qu'importe ces traces sur l'avenir, l'essentiel est toujours dans le travail présent et la recherche sincère ; une nouvelle « Renaissance » à cette époque serait-elle possible, il nous manque un passé à explorer pour le faire et c'est peut-être ce passé que les abstraits devraient créer.

Faute de temps hier je n'ai pas continué ma lettre, je la reprends aujourd'hui. Ma femme et Gisèle ont été hier faire des courses à Liège et en ont profité pour aller le voir le salon de la Paix. Bien entendu elles m'y ont laissé aller le premier pour savoir si j'y avais une toile ; les femmes sont vite gênées étant sans doute plus pointilleuses sur la question du qu'en dira-t-on ; ça ne nous gêne nullement au contraire. Touts [sic] deux sont heureuses de ce que montre le groupe « Origine » et sont d'accord avec moi sur le caractère vraiment neuf de votre toile et de

celle de R[…] ; parfois on est d'accord comme vous voyez. Le restant de l'exposition les a aussi intéressé et il ne fait pas de doute que cette manifestation aura dans la mardi artistique une autre appréciation que la précédente ; et puis, elles étaient heureuses de venir montrer leurs achats ; Gisèle avait besoin d'une paire de souliers et d'une robe, la voilà servie et ne pourra pas dire que St Nicolas n'a [sic] pas passé ; malheureusement comme elle passe la première ma femme devra bien attendre jusqu'aux mois prochains pour se servie.

Je travaille toujours au pont de Lixhe qu'on achève, si le temps est bon ça ne durera sans doute plus deux mois et la question du bien de mon travail se reposera à nouveau. A cause de crédits consentis du réarmement et des immenses dépenses de l'Etat le budget des travaux publics est presque nul et c'est mauvais pour nous.

Alors qu'il nous aurait fallu de longues années de tranquillité pour nous remettre des deux dernières guerres, nous n'avons qu'inquiétudes, appréhensions, troubles, discordes, menaces de tous genres ; et pour la peinture et les artistes ça fait une période misérable ainsi que pour le progrès moral et intellectuel de l'univers ; la pente est raide et ça glisse ; j'ai l'impression que le monde ne voit pas où il va et qu'on ne comprendra que quand on sera au plus bas ; et alors comment remonter ; bien entendu une profonde évolution est nécessaire à notre époque tout le monde intelligent le sait, mais pourquoi s'y opposer par ces bruits de guerre et ces bouleversements économiques et financiers voulus ; les hommes restent toujours avec leurs anciennes erreurs de vouloir voler le travail fait au lieu de se mettre à la tâche pour créer du neuf. Il parait qu'à Tanger ville internationale et libre il y a des arrivés [sic] massives d'or que les banques et les riches viennent y placer, fuyant l'insécurité de l'Europe ; n'y aurait-il pas moyen d'y vendre quelques peintures là-bas vu les immenses fortunes qui s'y placent. Pour ma part comme je n'ai pas grand choses à sauver, je ne regarde le problème que du point de vue de la paix menacé [sic] et je pense aux privations des deux autres guerres. Les réserves actuellement à cause de nos dettes et de notre façon de vivre n'existent plus, on a découragé l'épargne par des impôts trop élevés et des dévaluations répétées et si la catastrophe arrive nous n'aurons pas des lingots d'or à Tanger pour nous sauver. Nous irons sans doute travailler dans les coins de terre et si on ne […] pas trop recommencerons à manger plus de patates que de pain.

6. Lettre du 12 décembre 1951

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Le 12/12/51

Et voici ma dernière feuille car ça pourrait vous sembler long. J'ai reçu une note de « Cocotier » que la facture à payer par le journal me sera communiqué [sic] pour que je puisse payer. Hier j'ai reçu la caisse avec les 5 peintures exposées à Mons ; heureusement les peintures ne sont pas abimées, le remballage à Mons ayant été bien fait ; mais au chemin de fer ils ont défoncé le couvercle et un peu une des parois de la caisse ; je suis bien content de les avoir chez moi.

Dernière nouvelle que vous connaissez sans doutes car je pense que c'est votre intervention qui a fait agir Léopold Plomteux ; il m'a dit que j'étais désireux d'exposer à l'Etuve et m'a présenté la galerie ; je lui ait [sic] donné une réponse affirmative et exposerai après […] ou la quinzaine suivante parce qu'un peintre français a aussi demandé la location de la galerie. Je vous remercie pour votre intervention et vous tiendrai au courant quand j'aurai d'autres nouvelles. Pour le moment je me prépare et comme la galerie est petite, je cherche à y mettre ce que j'ai de meilleur dans les petites dimensions ; je reconnais que cette galerie convient mieux pour les dessins, gouaches et petits formats et vous comprends quand vous me le dites pour la galerie St Laurent ; en passant sur d'autres idées je vous rappelle qui les expositions de dessins viennent un peu à la mode je ne sais pas pourquoi les artistes ont sans doutes besoin de lever les secrets de leurs travaux ; en tout cas suivez ça de près et pensez à être prêt aussi au bon moment sur ce terrain ainsi que les membres du groupe ; heureusement que votre exposition de Suisse a été réalisée et que vous pouvez déjà maintenant profiter de cet actif. J'ai pensé à vous quand Léopold m'a présenté la galerie ; vous pourrez y exposer aussi à condition de lui écrire et vous mettre d'accord. Voici les conditions qu'il m'a fait : salle 2000 frs, affiches, catalogues et invitations à mes frais et pas de gardiennat ; j'ai décidé d'exposer de 15 à 20 heures ; ainsi ma femme et peut-être Gisèle pourront me remplacer là-bas pendant que je travaille.

Et Monsieur Bourgeaux se remet-il ? S'intéresse-t-il toujours à la peinture ? et [sic] sa maison est-elle presque terminée ? qu'il [sic] se réjouisse car on parle de nouveau de la dévaluation et avec sa maison il y échappera.

Marie-Thérèse se réjouit bien sûr de notre exposition à la galerie St Laurent, qu'elle veille bien d'être en forme pour vous y représenter dignement et faire marcher les affaires.

Je me réjouis de savoir comment ça aura marché et les critiques seront assez intelligents.

En attendant de vos bonnes nouvelles nous vous remettons ainsi que chez M Bourgeaux nos meilleures amitiés.

7. Lettre du 25 novembre 1952

Destinataires : Marie-Thérèse et Paul Franck

Vivegnis le 25/11/1952

Chers Paul et Marie-Thérèse

J'ai bien reçu votre dernière lettre suis heureux de la guérison de Marie-Thérèse ; […] espérons cette fois qu'avec la pénicilline il n'y aura plus de rechutes. Je vous donne le catalogue du salon de la Paix et le joins à ma lettre.

Concernant votre bourse rien ne m'étonne de la part de nos administrations ; ils sont en place pour gagner beaucoup et ils se croient réellement chargés d'économiser l'argent de l'Etat par tous les moyens ; on fait la même chose avec nous ; voilà ce qu'on appelle gouverner ; si les dépenses étaient bien contrôlées et ne dépassaient pas les recettes ça irait beaucoup mieux, mais il y a des phrases pour justifier tout cela : « n'arrêtez pas le crédit » « n'arrêtez pas l'émancipation » « n'arrêtez pas l'évolution » etc. Avec ça on vous assomme et on la ferme à la plus part ; la crainte et la peur sont aussi des moyens dont on se sert pour conduire les peuples.

Nous pouvons toujours conclure que pour ceux de notre condition, il n'y a rien à faire que de la gagner soi-même et avec beaucoup de peines. L'art est maintenant plus que jamais un apostolat non payé et malheur à celui qui s'y donne s'il n'est pas fortuné. Enfin, vous aurez une belle préface à votre catalogue pour la galerie St Laurent et comme l'espoir fait vivre,

Si Bruxelles et un peu la page, il irait bien mal que ça ne vous rapporte pas pour vous permettre de continuer vos études qui doivent vous conduire vers l'obtention d'une nouvelle bourse. Comme vous me reparler [sic] du salon de la Paix, je me rappelle avoir vu un panneau de B[…] n'apportant rien de neuf ni de saillant et deux de Léonard dont un que je n'aime pas et un autre qui ne vaut pas les plus faibles de […] ; malgré tout je pense que Collignon dans le groupe « Réalité » à cause de ses couleurs malgré qu'il n'apporte non plus rien de sensationnel reste le meilleur ; ainsi en vous comparant à collignon, je pense que vous pouvez faire le point en ce qui vous concerne. Je n'ai encore vu aucunes [sic] critiques [sic] et m'en réjouis pourtant.

Je pense retourner au Salon de la Paix, mais à cause de la tempête j'ai été sans courant depuis samedi et dimanche j'ai dû chercher à rétablir la lumière. Samedi j'ai été au vernissage de l'exposition de Magnelli à l'APIAW ; depuis 1915 ce dernier fait de l'abstrait et cette belle exposition est toute à l'honneur des dirigeants de l'APIAW ; elle défend les jeunes et montre aux autres les travaux d'un peintre de notre époque ; il faut être reconnaissant quand même à ceux de Liège qui vous donnent l'occasion de voir pour nous permettre de croire et comprendre les différents mouvements et travaux des artistes les plus avancés de notre pays. Il y a dans la peinture de Magnelli une telle opulence de couleurs, une telle aisance, une liberté bien comprise, de l'air de l'espace, de la tenue, de la variété dans les forme [sic] et les fonds de la recherche pure ; on pourrait penser sans y trouver de figures que la nature lui a donné son inspiration.

N'étant pas abstrait je dois dire que je ne me suis pas trouvé dépaysé à cette exposition.

Gisèle m'a dit que vous aviez fait aussi de la belle peinture il s'agit de continuer aussi là-dedans et de ne pas vous laisser en arrière, ni de vous laisser oublier. Aujourd'hui j'ai encadré pour Jeannine Duchaine (Bombaye) la petite peinture avec des colombes qu'elle avait gagné [sic] lors de la communion de ma filleule Anne-Marie ; comme vous voyez les jeunes se montent. Hier j'ai eu la rare occasion d'aller au vernissage de l'exposition de Georges Collignon, rue de l'Etuve ; voilà maintenant, j'ai vu la fameuse cave, il y a place là-bas pour 15 peintures format moyen ; ça fait jeune expérimental souterrain et plutôt accueillant à cause des dimensions de la cave et des cimaises en toiles de jute bien tendues ; il y avait du monde et des groupes. J'ai tout juste pu dire bonjour à L. Plomteux et causer trois mots à Collignon ; ils étaient fort occupés, on peut boire là-dedans et s'installer ; il y avait un bon feu. Les quelques mots de Collignon m'ont plutôt découragé par le manque de précision et peut-être à tort je n'y ai pas trouvé de quoi me renseigner pour cette galerie. Je déteste l'obscurité qui ne favorise que les yeux savants et les combine. J'attends à Flemalle-Haute l'EEA [sic] prêté à la galerie de quoi faire une exposition des meilleurs chefs d'œuvres de la peinture ; j'aurais voulu aller voir mais hélas le temps me manque. J'oublie de vous dire qu'à l'Etuve, les gouaches de L. Plomteux étaient rangées dans un carton et que j'ai pu les voir ; je pense quand même que M. S[…] a été bien sévère pour lui ; quant aux travaux de G. Collignon rien de neuf et des formats petits. J'espérais rencontrer Antoine là-bas, j'ai peut-être quitté trop vite.

Depuis mon dernier panneau « la fête de la paix » j'ai fait 5 aquarelles pour passer l'idée sur les belles couleurs de l'automne ; en vérité j'ai fait fausse route car je n'ai réalisé rien d'autre que de la belle tapisserie ; et malgré ça j'ai toujours l'idée d'en faire sur deux plantes qui ont attiré mon attention allant travailler à Petit –Lanaye ; comme le travail me fatigue beaucoup à cause des longs parcours il est peut-être préférable de perdre quelques feuilles de papier que de gâcher une toile.

COMPLÉMENT D'INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES

BAUCHANT, André, (Château-Renault, 1873 – Montoire-sur-le-Loir, 1958) est un peintre naïf souvent qualifié de « peintre jardinier » car il est pépiniériste de métier. Il fait partie d'un des cinq maîtres de l'art naïfs français avec Henri Rousseau, Louis Vivin, Séraphine Louis et Camille Bombois. Solitaire et, à priori, sans influence extérieure, l'artiste puise son inspiration dans la nature et dans un monde imaginaire. Découvert par le critique d'art et organisateur de spectacles russe Serge de Diaghilev en 1928, Bauchant reçoit dès lors des commandes de décors pour des ballets russes. Son œuvre est un mélange entre réalité familière et évasion historique. Le 12 août 1958, il décède à Montoire-sur-le-Loir.

Bibliographie : ROBIN, Pierre, *BAUCHANT ANDRÉ (1873-1958), Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 juillet 2013,
URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/andre-bauchant.

BIHALJI-MERIN, Oto, (Zemun, 1904 – Belgrade, 1993) est un historien de l'art et auteur yougoslave né le 3 janvier 1094 à Zemun, municipalité serbe sur le territoire de la ville de Belgrade. Après une formation dans des écoles d'art de Belgrade, il rejoint en 1924 le Parti communiste de Yougoslavie pour rejoindre, par la suite, celui d'Allemagne. Suite à la prise de pouvoir hitlérienne, Bihalji-Merin s'installe en Espagne, en Italie, en Suisse puis en France. La guerre terminée, il devient rédacteur de plusieurs journaux et auteurs de nombreux livres dans le domaine de la peinture (dont la peinture naïve) et des arts visuel. Il décède le 22 décembre 1993 à Belgrade.

Bibliographie : IVANJI, Andrej, « Lepi život u paklu », dans *Vreme*, n°679, Belgrade, 2004.

BOMBOIS, Camille, (Venarey-les-Laumes, 1883 – Paris, 1970) est un peintre naïf français né le 3 février à Venarey-les-Laumes dans le département de la Côte-d'Or. Il fait partie d'un des cinq maîtres de l'art naïfs français avec Henri Rousseau, Louis Vivin, Séraphine Louis et André Bauchant. Fils d'un batelier, il exerce plusieurs petits métiers ruraux – gardien de troupeaux, valet de ferme, terrassier, typographe, ou encore lutteur dans un cirque de foire – jusqu'en 1922, où il se consacre entièrement à la peinture. L'œuvre de cet artiste témoigne de son admiration pour la force physique et le décor forain issus de sa formation rurale.

L'érotisme est aussi présent dans ses peintures, alors que ses contemporains naïfs ne s'y hasardent pas. Il décède le 11 juin 1970 à Paris.
Bibliographie : ROBIN, Pierre, *BOMBOIS CAMILLE (1883-1970)*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29 juillet 2013.
URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/camille-bombois.

CABANEL, Alexandre, (Montpellier, 1823 – Paris, 1889) est un artiste-peintre né à Montpellier le 28 septembre 1823. Il est considéré comme l'un des grands noms de la peinture académique du second Empire. Après une formation à l'école des beaux-arts de Montpelliers dans la classe de Charles Matet, il obtient une bourse en 1839 qui lui permet de s'installer dans la capitale française. Célèbre portraitiste, il est surtout connu pour *La Naissance de Vénus*, exposé au Salon de 1863 ; Napoléon III l'achètera par la suite pour sa collection personnelle. Après de multiples honneurs et distinctions, il décède à Paris le 23 janvier 1889.
Bibliographie : AMIC, Sylvain (dir.) & HILAIRE, Michel (dir.), *Alexandre Cabanel : La tradition du Beau*, Paris-Montpellier, Somogy Éditions d'Art, Musée Fabre, 2010.

CÉZANNE, Paul, (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906) est un peintre impressionniste français né à Aix-en-Provence le 19 janvier 1839. Souvent considéré comme le précurseur du cubisme, il est à l'origine de nombreux paysages de sa région ; il a – entre autres – réalisé plusieurs représentations de la montagne Sainte-Victoire. D'abord ami avec Emile Zola, qu'il le rencontre au lycée Bourbon, il débute sa carrière de peintre à l'Ecole de dessin d'Aix-en-Provence, alors qu'il avait entrepris des études universitaires de droit. En 1862, il abandonne sa carrière de juriste pour s'installer à Paris où il rencontre de grands noms de l'art : Camille Pissaro, Pierre-Auguste Renoir ou encore Claude Monet. Après une riche production souvent controversée, il décède à Aix-en-Provence le 22 octobre 1906.
Bibliographie : GASQUET, Joachim, *Cézanne*, édition Bernheim jeune 1921, réédition Encre Marine 2002.

COLLIGNON, Georges, (Flémalle-Haute, 1923 – Liège, 2002) est né le 26 août 1923 à Flémalle-Haute. Après avoir suivi un enseignement artistique à

l'académie des beaux-arts de Liège (1939 – 1945) donné – entre autres – par Auguste Mambour, il travaille aux Cristalleries du Val Saint-Lambert à Seraing. L'année 1946 marque sa première période artistique ; il la consacre exclusivement à l'art abstrait. Son œuvre est remplie de couleurs vives et de perspectives où se perd aisément l'œil du spectateur. Il intègre, de manière progressive, des éléments figuratifs dans ses tableaux. Il participe également au célèbre mouvement *Cobra* (Copenhague – Bruxelles – Amsterdam) et crée, en 1950, avec Pol Bury, *Réalité-Cobra*, destiné à défendre l'abstraction en Belgique. En 1952, c'est avec Hélène Jacquet, qu'il fonde le groupe *Art Abstrait* témoignant une fois de plus de son implication pour cet art qu'il défend. Il se joint également au Groupe liégeois *EGAU* (Études en Groupe d'Architecture et d'Urbanisme) rassemblant des architectes et artistes actifs essentiellement dans la région liégeoise entre 1950 et 1992 ; il réalise, par exemple, des bas-reliefs destinés à embellir l'université de la cité ardente. Sa seconde période correspond à la néo-figuration : de 1968 à 2002, son œuvre artistique se déploie maintenant avec un humour délicat, oscillant entre abstraction pure et réalité formelle. Avec des œuvres aussi rythmées que colorées, Georges Collignon achève son parcours artistique et décède à Liège en 2002.

Bibliographie : CASO, Paul, *Un siècle de Peinture Wallonne – de Félicien Rops à Paul Delvaux, Rossel*, Bruxelles, 1984 p. 17-26.

DASNOY, Albert, (Lierre, 1901 – La Hulpe, 1992) est un peintre et essayiste belge né à Lierre le 29 septembre 1901. Après des Humanités gréco-latines, il apprend la peinture à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles – principalement dans l'atelier d'Herman Richir. Il exerce ensuite plusieurs métiers comme celui de peintre, graveur, écrivain et critique d'art. Membre de plusieurs groupes tel que « Les compagnons de l'Art », il publie plusieurs monographies d'artistes belge et essais entre 1940 et 1976. Après de nombreuses expositions en Belgique et à l'étranger, il devient – entre autres – conseiller artistique à l'Administration des beaux-arts de Belgique et Président de la Commission Consultative des Arts Plastiques au Ministère de l'Education Nationale. Il décède le 15 février 1992 à La Hulpe.

Bibliographies : « Biographie » [en ligne], consulté le 10 avril 2014.

URL : http://www.albertdasnoy.be/biographie.htm

DÉCHELETTE, Louis-Auguste, (Rhône, 1894 – Paris, 1964) est un peintre naïf né dans la région lyonnaise en 1894. Avant de se consacrer exclusivement à la peinture, il était peintre en bâtiment de profession. Elevé par son grand-père, il décide d'entreprendre, à 16 ans, son « Tour de France » en tant que compagnon plâtrier. Durant son temps libre, il réalise des aquarelles. Vers 1940, le critique d'art Robert Rey le découvre et le soutient dans sa démarche picturale. Déchelette fut exposé à deux reprises, en 1942 et 1944, dans la célèbre galerie de Jeanne Bucher située rue du Cherche-Midi à Paris ; elle qui avait présenté les grands noms avant-gardistes de l'art moderne, comme Braque ou encore Kandinsky, était également friande d'art naïf. Parmi ses sujets de prédilection, citons la vie quotidienne, les travaux ruraux et le cirque. Déchelette est aussi un artiste engagé qui n'hésite pas à s'opposer au fascisme et à prôner la paix dans sa série *De l'Ethiopie à la paix*. Il décède à Paris en 1964.
Bibliographie : *Louis-Auguste Déchelette, peintre naïf engagé (1894-1964)* [en ligne], consulté le 29 juillet 2013. URL : http://www.cnap.fr/louis-auguste-d%C3%A9chelette-peintre-na%C3%AFf-engag%C3%A9-1894-1964

DUHAMEL, Marcel, (Paris, 1900 – Saint-Laurent-du-Var, 1977) est un éditeur, scénariste et acteur français né à Paris le 16 juillet 1900. Durant son service militaire, Duhamel rencontre Jacques Prévert. De retour à Paris, il s'installe dans le quartier du Montparnasse où il dirige l'hôtel Grosvenor, au 54 de la rue du Château qui devient le lieu de rencontre privilégié du mouvement surréaliste. Ainsi, Prévert, Queneau et Tanguy s'y retrouvent pour discuter, créer et partager. Duhamel décède à Saint-Laurent-du-Var le 6 mars 1977.
Bibliographie : FRANÇOIS, Corrine, *Jacques Prévert*, Paroles, Éditions Bréal, 2000, p. 23-28.

FRANCK, Paul, (Gryon, 1918 – Colombes, 1989) est un artiste d'origine belge né à Gryon en Suisse le 4 juillet 1918. Dès sa première année, il rentre à Liège avec son père après le décès de sa mère. Indiscipliné, il est placé au Collège Saint-Louis à Namur, chez les Frères à Malonne puis à l'école Saint-Luc à Tournai. Il n'est resté qu'une seule année dans le premier établissement, il s'est enfui plusieurs fois du second puis a été exclu de la dernière école en 1949. C'est pourtant bien à Tournai qu'il a été initié à l'art contemporain par Jos Speybrouck. Dès lors, touché par l'expressionisme et le surréalisme, il s'inscrit, en 1941, à

l'école supérieure des Arts Saint-Luc à Liège. Après avoir perfectionné son apprentissage à Anvers, Frank s'installe à Liège où il entreprend différents projets dont celui d'adhérer au groupe montois *Haute Nuit* fondé par Louis Van de Spiegele. Mais ce n'est pas pour autant qu'il se fixe en région liégeoise, Bruxelles et Mons l'accueillent également. En 1950, il participe à *Réalité-Cobra*, le tout premier groupe belge militant pour la défense de l'abstraction dont Pol Bury et Georges Collignon sont considérés comme fondateurs. Après avoir été lauréat de différents prix dont celui de gravure de l'Académie des beaux-arts de Liège, il quitte Liège pour la Suisse où son apprentissage se perfectionne aux contacts de Stanley William Hayter, peintre non-figuratif britannique. Il séjourne ensuite à Paris à partir de 1956 où il développe son art dans un atelier du quartier Montparnasse. En 1981, une rétrospective de ses gravures est organisée à Liège au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain. En 1986, l'exposition *Paul Franck, Le laboratoire du portrait* est organisée à Flémalle ; parmi les œuvres présentées se trouve un portrait de François Jacqmin, poète né à Grâce-Hollogne. Après sa dernière exposition parisienne présentée en 1989, Paul Franck décède à Colombes, le 26 mai de la même année.

Bibliographie : KOENIG, Léon, *Histoire de la peinture naïve*, Editions de la Commission de l'APIAW, Liège, 1951, p. 132

GREFFE, Léon, (Charleroi, 1881 – Paris, 1949) est un peintre naïf né à Charleroi en 1881. Issu d'une famille modeste, il passe son enfance sur les terrils de la région où son père était houilleur. En 1925, il quitte la Belgique pour Paris où il travaille aux halles et comme concierge. S'il s'est lancé tardivement dans la peinture, il rencontre très vite les peintres Jules Lefranc et Narcisse Belle. Son œuvre possède les caractéristiques de l'art naïf comme le rejet de la profondeur, ou la superposition des plans. Il décède à Paris en 1949 alors que 28 ans plus tard, une rétrospective au palais des beaux-arts de Charleroi lui est consacrée.

Bibliographie : MENGEOT, Chantal, *Biographie d'artiste : Greffe Léon*, BAlaT [en ligne], consulté le 17 février 2013.

URL : http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2654.

JAKOVSKY, Anatole, (Kichineff, 1907 – Paris, 1983) est un collectionneur, critique d'art et écrivain roumain né à Kichineff en 1907. Fervent défenseur de l'art naïf, l'apothéose de sa carrière coïncide sans doute avec l'année 1982, date à laquelle correspond l'ouverture du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky

à Nice. Ses contributions dans le domaine artistique sont nombreuses : il est – entre autres – l'auteur de monographies, comme celle du peintre Auguste Herbin, et d'ouvrages consacrés à l'art naïf. En 1958, il préside le jury d'exposition d'art naïf de l'Exposition internationale de Bruxelles. Il décède à Paris en 1983.
Bibliographie : FRERE, Louis, *Anatole Jakovsky, critique d'art et témoin de son siècle*, dans *Études normandes*, Paris, 2007.

LEFRANCQ, Marcel, (Mons, 1916 – Chièvres, 1974) est un photographe et collagiste surréaliste né à Mons le 9 octobre 1916. Après avoir été éduqué en partie par sa tante à Bruxelles, il suit des études classiques à l'Athénée royal de Mons. En 1932, il débute son activité photographique après avoir appris les rudiments techniques auprès du photographe Rousseau. Après une formation continue en Préhistoire auprès de Jean Houzeau de Lehaie, conservateur du Musée de Préhistoire de Mons, Lefrancq poursuit ses études et s'inscrit à l'Institut Warocqué à Mons afin de suivre une formation d'ingénieur commercial. Il n'hésite pas à participer au *Groupe Rupture* autour du surréaliste hennuyer Achille Chavée (Charleroi, 1906 – La Hestre, 1969), puis à cofonder le *Groupe surréaliste en Hainaut* en 1939. En cette même année, il est engagé par l'IRPA en raison de ses qualités de photographe. Recruté dans la résistance durant la Seconde Guerre Mondiale, il s'est retrouvé emprisonné à plusieurs reprises mais cela n'a pas arrêté sa passion artistique : il crée ensuite différents groupes comme le *Groupe Haute Nuit*, il participe et organise des expositions dont celle de 1974 portant sur l'art naïf avec Georges Schmits et Anatole Jakovsky comme orateurs. Le 15 novembre de l'année 1975, Marcel Lefranck décède brutalement suite à un infarctus foudroyant.
Bibliographie : *Marcel Lefrancq* [en ligne], consulté le 17 février 2013.
URL : http://www.mons.be/culture/artistes-celebres/marcel-lefrancq.

LOUIS, Séraphine, (Arsy, 1864 – Villers-sous-Erquery, 1942) dite Séraphine de Senlis est une artiste-peintre naïve née le 3 septembre 1864 à Arsy dans l'Oise. Elle fait partie d'un des cinq maîtres de l'art naïfs français avec Henri Rousseau, Camille Bombois, louis Vivin et André Bauchant. Quatrième enfant de parents modestes, elle devient domestique en 1881 au couvent de la Charité de la Providence à Clermont-de-l'Oise en France. Il est donc naturel qu'elle puise son inspiration dans des images pieuses qu'elle intègre dans des compositions riches en lumière que l'on qualifie parfois « d'extase ». Ce serait la Vierge qui lui aurait

conféré sa vocation d'artiste-peintre. L'aspect psychologique est véritablement prononcé dans l'œuvre de Séraphine – Wilhelm Uhde l'ayant déjà remarqué. Le 31 janvier 1932, elle est internée pour « psychose chronique » à l'hôpital psychiatrique de Clermont. Le 11 décembre 1942, alors que la France est sous l'Occupation allemande, elle meurt de faim dans une annexe du département psychiatrique.

Bibliographie : *Dossiers thématiques : Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis, Musée de Senslis* [en ligne], consulté le 5 avril 2013. URL : http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html

MAGNELLI, Alberto, (Florence, 1888 – Meudon, 1971) est un peintre italien, dont le style a évolué du figuratif vers l'abstraction, né le 1er juillet 1888 à Florence. Il est largement tributaire de ses multiples rencontres avec les futuristes italiens, comme Boccioni, puis, avec des poètes français comme Guillaume Apollinaire, et des peintres, comme Fernand Léger, Henri Matisse ou encore Picasso. Il commence à peintre en 1907, puis cesse en 1930 où il réalise des « Pierres éclatées ». Magnelli décède à Meudon le 20 avril 1971.

Bibliographie : ARGAN, Giulio Carlo, *Magnelli, ardoises et collages*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 3-15.

MALRAUX, André, (Paris, 1901 – Créteil, 1976) est un écrivain, homme politique et intellectuel français né à Paris le 3 novembre 1901 dans le 18ème arrondissement. Autodidacte et aventurier, il participe au journal anticolonialiste d'Indochine avant de devenir célèbre grâce à *La Condition humaine* de 1933. Passionné par l'art, il écrit le Musée *imaginaire ou Les Voix du silence* qui lui vaut un statut privilégié parmi les écrivains d'art. Après une carrière en politique brillante et de nombreuses distinctions comme le Prix Goncourt ou la Légion d'honneur, il décède à Créteil le 23 novembre 1976 à l'âge de 75 ans.

Bibliographie : PICON, Gaétan, *Malraux par lui-même*, Seuil, 1958, p. 15-35.

MONET, Claude, (Paris, 1840 – Giverny, 1926) est un peintre français, tête de file du mouvement impressionniste, né le 14 novembre 1840 à Paris. Après une enfance passée au Havre, où il a réalisé des portraits des notables de la région, il suit des cours à l'académie suisse où il entame sa formation. Suite à son service militaire, la renommée de l'artiste grandit grâce à ses réalisations de la baie

d'Honfleur et grâce à sa participation au Salon de la peinture de 1866 avec *La Femme en robe verte*. Monet s'en va rapidement à Londres, puis au Pays-Bas, fuyant la guerre de 1980. Revenu en France, à partir de 1890, l'artiste se consacre entièrement à des séries diverses : Cathédrale de Rouen, Meules, etc. Atteint d'une cataracte handicapant son travail, Monet décède en 1926 laissant derrière lui un impressionnant travail artistique.

Bibliographie : KLEIN, Jacques-Sylvain, *La Normandie, berceau de l'Impressionnisme*, Ouest-France, 1996 ; DUVAL-STALLA, Alexandre, *Claude Monet - Georges Clemenceau* : une histoire, deux caractères, Gallimard, 2010.

ROUSSEAU, Henri Julien Félix, (Laval, 1844 – Paris, 1910), ou « Douanier Rousseau » est un peintre naïf né à Laval le 21 mai 1844. Provenant d'une famille modeste, il devient commis d'avocat dans la région de Nantes. Après un passage dans l'armée où il a participé à la guerre franco-prussienne de 1870, il arrive à Paris et épouse Éléonore Guiard (1819 – 1890). Il commence son activité de peintre modestement en tant qu'autodidacte. Après avoir acquis une carte de copiste au Musée du Louvre à Paris, il tente d'exposer ses œuvres au *Salon officiel* de 1885 mais ce n'est qu'une année plus tard qu'il fut autorisé à participer au *Salon des Indépendants* car il n'y avait pas de jury de sélection. Après le décès de sa femme en 1890, il décide de se consacrer entièrement au troisième art et prend sa retraite de l'octroi de Paris où il était depuis son retour de l'armée. Remplie d'un exotisme imaginaire, sa peinture témoigne d'une touchante façon d'exprimer les choses. Même si son manque de perspective et son éloignement vis-à-vis des normes lui ont souvent été reprochés, son œuvre n'en reste pas moins envahie par le songe et la poésie. Malgré une notoriété progressivement croissante et d'importants problèmes financiers, il n'arrive pas à vivre de sa peinture. Il donne quelques temps des cours de musiques en plus d'écrire quelques pièces de théâtre. Ses efforts deviennent payants quand en 1891, le peintre Félix Vallotton le remarque, défrayant les critiques et moqueries que subissaient le peintre. Ensuite, c'est l'estime d'artistes comme André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso ou Guillaume Apollinaire, qui le sort progressivement de l'ombre. Pris de gangrène, il décède à Paris le 2 septembre de l'année 1910 ouvrant ainsi la porte de l'art naïf.

Bibliographie : UHDE, Wilhelm, *Cinq maîtres primitifs - Rousseau - Louis Vivin - Camille Bombois - André Bauchant - Séraphine de Senlis*, Librairie Palmes, Paris, 1949, p.10-25.

SCHMITS, Georges, (Welkenraedt, 1934) est un historien de l'art et docteur en Philologie romane né à Welkenraedt le 15 novembre 1934. Il est le fondateur des éditions Compléments. Il est l'auteur de nombreuses monographies d'artistes naïfs belges ; à titre d'exemple, il publie *Nicolas Cloes, peintre naïf* en 1976. Il est également à l'origine de nombreux essais : « La peinture naïve », dans l'*Encyclopédie Clartés*, *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles*, *La peinture naïve à la recherche d'un nom*, etc.

Bibliographie : Georges Schmits [en ligne], consulté le 17 mars 2014.

URL : http://ecrivainsbelges.be/ option=com_con=article&id=285&Itemid=154.

UHDE, Wilhelm, (Friedeberg, 1874 – Paris, 1947) est un collectionneur, galeriste et critique d'art allemand né le 28 octobre 1874 à Friedeberg en Prusse-Orientale. Il a largement contribué à la reconnaissance d'artistiques avant-gardistes comme les « Primitifs modernes », comme il aimait les appeler, c'est-à-dire les représentants de l'art naïf ; Henri Rousseau, entre autres, lui doit sa popularité. Il s'est impliqué à Paris dans le domaine des arts où il a contribué à l'étude de la peinture française. Auteur d'ouvrages prônant la paix et d'écrits à propos des peintres considérés comme « fous » par le III^{ème} Reich, il est déchu de sa nationalité allemande et poursuivi sans attendre par les nazis. Il décède à Paris le 17 aout 1947.

Bibliographie : LEGRAND, Gérard, *UHDE WILHELM (1874-1947)*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 juillet 2013.

URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/wilhelm-uhde.

VIVIN, Louis, (Hadol, 1861 – Paris, 1936) est un peintre naïf français né le 28 juillet 1861 à Hodol dans les Vosges. Il fait partie d'un des cinq maîtres de l'art naïfs français avec Henri Rousseau, Camille Bombois, Séraphine Louis et André Bauchant. Fils d'instituteur, il entre comme employé des postes en 1879. Il meuble son temps grâce à la peinture jusqu'en 1922, moment de sa retraite, où il s'y consacre entièrement. L'artiste représente essentiellement des monuments parisiens, comme le quartier du Sacré-Cœur, s'inspirant régulièrement du modèle des cartes postales. En 1934, il est victime de graves problèmes de santé dont une paralysie totale du bras droit qui le contraint à renoncer à peindre. Ce n'est qu'en 1937, suite aux interventions de Uhde que la considération internationale arrive.

Bibliographie : LEGRAND, Gérard, *Vivin Louis (1861-1936)*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 juillet 2013.

URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/vlouis.

BIBLIOGRAPHIE

a. Ouvrages et articles

BASLER, Adolphe, *Henri Rousseau. Sa vie et son œuvre*, Libraire de France, Paris, 1927.
BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Malerei der Naiven*, DuMont Schauberg, Cologne, 1975.
BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Malerei der Naiven*, DuMont Schauberg, Cologne, 1981.
BIHALJI-MERIN, Oto, *Die Naiven der Welt*, Rheingauer Verlagsgesellschaft, Eltville, 1986.
BIHALJI-MERIN, Oto, *Die naive Malerei. Das naive Bild der Welt*, DuMont Verlag, Cologne, 1959.
BIHALJI-MERIN, Oto, *Les maîtres de l'art naïf*, La Connaissance S. A., Bruxelles, 1972.
BIHALJI-MERIN, Oto & Lise, *Henri Rousseau, Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Dresde, 1971.
BRASSEUL, Jacques, *Histoire des faits économiques*, Armand Colin, Paris, 2004.
DASNOY, Albert, *Exégèse de la peinture naïve*, Editions Laconti, Bruxelles, 1970.
DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves & STIENNON, Jacques, *De Roger de la Pasture à Paul Delvaux, Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Éditions d'Art, Bruxelles, 1988.
ELUARD, Paul & JAKOVSKY, Anatole, catalogue de l'exposition *Henri Rousseau*, Musée d'Art Moderne, Paris, 1944.
FRANCK, Paul, « De l'esprit de Candeur dans l'Art, Céleste Pedoux », dans *Relief, Journal des étudiants de l'Académie des Beaux Arts de Liège*, Avril 1952, p. 8.
FRANCK, Paul, « Nouvelles techniques » dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 34 et 35, Paris, 1977.
GAUTHIER, Maximilien, *Les maîtres populaires de la réalité*, Musée de Grenoble, Grenoble, 1937, p. 1-72.
GUENNE, Jacques, « La Naïveté est-elle un art ? », dans *Art Vivant*, 7, Paris, 1931.
HUYGHE, René, *La peinture d'instinct, dans Histoire de l'Art Contemporain : La Peinture*, Paris, 1935.
JAKOVSKY, Anatole, *La peinture Naïve*, Editions J. Damase, Paris, 1949.
JAKOVSKY, Anatole, *Les peintres de la semaine des sept dimanches*, Editions Giorgio Borletti, Milan, 1986.
JAKOVSKY, Anatole, *Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Schroll, Munich, 1967.
KELEMEN, Boris, *La peinture naïve yougoslave*, éditions de Galerije grada zagreba, Zagreb, 1969.
KOENIG, Léon, *Histoire de la peinture naïve*, Editions de la Commission de l'APIAW, Liège, 1951, p. 100-132.
MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Paris, 1996, p. 15-29.
MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Skira, 1947.
PARISSE, Jacques, *Actuel XX*, Éditions Mardaga, Liège, 1976
POTVIN, Claudine, « Les Primitives de la peinture naïve », dans *La revue nouvelles*, n°5, 2010, pp. 49-54.
SEUPHOR, Michel, *Knaurs Lexicon Abstrakter Malerei*, Munchen-Zurich, 1957, p. 186.
SCHMITS, Georges, *Céleste Pedoux*, tapuscrit inédit, conservé chez la famille Fifi-Pedoux à Embourg.
SCHMITS, Georges, « La peinture naïve à la recherche d'un nom », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, XV, 2, Centre de Philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 1977, p. 100-250.
SCHMITS, Georges, « La peinture naïve », dans *l'Encyclopédie de l'expression*, vol. 21, n° 3 et 4, 1981, p. 1-8.
SCHMITS, Georges, *L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles*, Editions Labor, Bruxelles, 1981.
SCHMITS, Georges, *Nicolas Cloes, peintre naïf*, Editions Temps mêlés, Verviers, 1976.

« Surréalisme », dans LACLOTTE, Michel & CUZIN, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris, 2003, p. 174.
THILMANY, *Robert, Critériologie de l'art naïf*, Max Fourni, Paris, 1984, p. 5-36.
UHDE, Wilhelm, *Cinq maîtres primitifs - Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*, Editions Palmes, Paris, 1949.
UHDE, Wilhelm, *Fünf primitive Meister*, Atlantis Verlag, Zurich, 1947.
UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Flechtheim Verlag, Düsseldorf, 1914.
UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau, le douanier*, Editions Figuière, Paris, 1911, p. 8-12.
UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Paris, 1961.
VALLIER, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, 1961.
VON SYDOW, Eckart, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, Outlook Verlag, Viennes, 1927, p. 18-39.
VON SYDOW, Eckart, *Primitive Kunst und Psychoanalyse : eine Studie uber die sexuelle Grundlage der bildenden Kunste der Naturvolker*, Leipzig, 1927.

b. Articles de presse

« A Mons », dans *Le Monde du Travail*, 9 janvier 1951.
« Au Musée », dans *L'Information – Les Annonces Liégeoises*, 26 septembre 1959.
BL, A., « Le IVe Salon d'ensemble de *Temps mêlés* à Verviers », dans *Le Travail*, 14 juin 1956.
BRICTEUX, H., « Avec le peintre Pedoux et l'enlumineur Gilissen à l'Hôtel communal de Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 6 février 1951
CINABRE, « Au bon Vouloir », dans *La Province*, 18 octobre 1951.
« DANS LES SALONS OU… L'ON EXPOSE », dans *La Wallonie*, 13- 14 mai 1953.
EON, Henri, Article de presse, dans *La plume*, 15 avril 1896, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 163. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
FAGUS, Article de presse, dans *Revue Blanche*, 15 avril 1902, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 215. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
HAUREZ, Maurice, « Le peintre Céleste Pedoux», dans *La Gazette de Liège*, 1951.
K., L., « A la galerie d'art de l'hôtel communal à Flémalle-Haute », dans *Le monde du Travail*, 22 septembre 1949.
« LE SALON 1959 : 37 peintres et 8 sculpteurs ont été retenus par un jury sévère qui a voulu faire du Salon 59 une exposition de haute qualité », dans *La Meuse*, 1er octobre 1959.
« *Le Salon 1959* sera un véritable panorama de la peinture liégeoise », dans *La Dernière Heure*, 1er octobre 1959.
« LES EXPOSITIONS. CELESTE PEDOUX A FLEMALLE-HAUTE », dans *La Wallonie Liège*, 7 février 1951.
« Les peintres flémallois exposent à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, 23 septembre 1949.
M., J., « L'art naïf en Wallonie et à Bruxelles, Et les peintres naïfs allemands », dans *Le Soir*, 12 novembre 1977.
MOREMANS, Victor, « Céleste Pedouxà la Boutique », dans *La Gazette de Liège*, 12 mai 1953.
MOREMANS, Victor, « CELESTE PEDOUX au Club d'Essai », dans *La Gazette de Liège*, 30 décembre 1951.
MOREMANS, Victor, « De l'enlumineur Léon Gilissen au peintre Pedoux », dans *La Gazette de Liège*, 7 février 1951.
MOREMANS, Victor, « LE SALON 1959 au Musée des beaux-arts fait la preuve de vitalité artistique de notre cité », dans *La Gazette de Liège*, octobre 1959.

MOREMANS, Victor, « Une promenade au *Salon de la Paix* », dans *La Gazette de Liège*, 21 décembre 1951.
NATANSON, Thadée, Article de presse, dans *Revue Blanche*, 1 avril 1894, issu de CERIGNY, H, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Plon, Paris, 1961, p. 163. Le titre de l'article n'a pas pu être mentionné.
« Quatre peintres du dimanche à Flémalle-Haute », dans *La Gazette de Liège*, septembre 1948.
R., E., « Exposition des peintres naïfs », dans *Le Soir*, 14 novembre 1977.
SCHETTER, Joseph, « HOTEL COMMUNAL DE FLEMALLE-HAUTE, Peintres Flémallois », dans *La Meuse*, septembre 1948.
TONDREAU, Paul, « Le peintre Pedoux au Sagittaire », dans *La journal de Mons et du Borinage*, 17 janvier 1951.
X.Y.Z., « A l'étuve. CELESTE PEDOUX », dans R*elief, Journal des étudiants de l'Académie des beaux-arts de Liège*, janvier 1952, p. 6.

c. Reportages audio-visuels

A la découverte d'un peintre naïf du pays de Liège : Céleste Pedoux, RTC Canal Plus, 32 minutes, 1982
DROT, Jean-Marie (réal.), *Journal de Voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*, Doriane Films, DVD PAL, 180 minutes, 2009.

d. Références électroniques

Maison de la métallurgie et de l'industrie [En ligne], consulté le 19 juin 2013.
URL : http://www.mmil.be.
Accueil [en ligne], consulté le 17 avril 2012. URL : http://www.vincentdepaul.be/fr/.
art.11 de la loi du 16 mars 1971 sur le travail : portait de la justice belge [en ligne], consulté le 27 mai 2013. URL : http://www.ejustice.just.fgov.be/.

e. Entretiens

Céleste Pedoux. Entretiens de Gisèle Fifi-Pedoux et de Rebecca Molendijk-Bertrand par Loïc Noël, Embourg, le 8 juillet 2012, les 14 et 15 août 2012, le 17 septembre 2012, les 25, 28 et 29 octobre 2012, le 19 mars 2013 et les 15, 19 et 28 mai 2013.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **7**
AVANT-PROPOS **9**
INTRODUCTION **11**
1. Etat de l'art 11
a. L'art naïf 11
b. Céleste Pedoux 13
2. Méthodologie 14
CHAPITRE I : L'art naïf **15**
1. A la recherche d'une identité 15
2. A la recherche d'un nom 17
3. Histoire du mouvement 21
CHAPITRE II : Biographie de Céleste Pedoux **27**
1. Sa vie d'homme 27
2. Sa vie d'artiste 35
a. Parcours artistique 35
b. Céleste Pedoux d'après Paul Franck 40
CHAPITRE III : Les expositions **43**
CHAPITRE IV : Son œuvre **55**
1. Les aquarelles 55
a. La période de formation : les années 1930 55
b. La maturité 58
2. Les peintures à l'huile 61
a. Les paysages et vues extérieures 61
1. Avant 1949-1950 61
2. De 1949-1950 à 1960 68
b. Les représentations marines et fluviales 75
c. Les représentations botaniques 80
d. Les allégories 83
3. Les estampes à l'eau-forte 89
a. Les estampes botaniques 90
b. Les estampes paysagères 93
4. Les dessins 97
a. Les encres de Chine 97
1. Les représentations botaniques en vase 97
2. Les représentations botaniques et animalières en pleine nature 99
3. Les monuments et paysages 102
4. Les représentations marines et fluviales 107
b. Les dessins préparatoires au crayon ordinaire 108
c. Les dessins et esquisses au crayon ordinaire 111
CONCLUSION **115**
DOCUMENTS ANNEXES **119**
A. Articles de presse 119
B. Affiches et cartons d'invitations 148
C. Décorations et diplômes 154
D. Lettres de Célestes Pedoux 157
COMPLEMENTS D'INFORMATIONS BIBLIOGRAPHIQUES **167**
BIBLIOGRAPHIE **177**
CD-ROM CONTENANT LE CATALOGUE DES ŒUVRES DE CELESTE PEDOUX **183**