PUBLICATIONS (articles et livres) et conférences :

Raoul Dufy in Renouveau, novembre 1954.

Maurice Utrillo in Action libérale in Renouveau, 1958.

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

C'est au moment où, grâce à l'initiative de Monsieur Jean Lejeune, nous voyons les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy trouver en in une chapelle digne d'eux, c'est au moment où nous apprenons que, grâce encore à Monsieur Jean Lejeune, nous pourrons bientôt visiter le Musée diocésain, musée ou de nombreuses œuvres pourrissaient par manque d'entretien, que nous nous décidons, heureux de voir un Liégeois s'occuper des œuvres de son patrimoine, s'intéresser aux œuvres déposées dans les musées de sa ville, mais s'intéresser aussi aux hommes qui firent la grandeur de la Principauté de Liège, témoin son admirable ouvrage sur les Frères Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale, c'est en ce moment. dis-je, que nous nous décidons à formuler quelques idées qui nous sont venues et qui nous paraissent présenter un grand intérêt pour la renaissance d'une ville qui nous est chère et au nom de laquelle nous voudrions voir associer les mots bon goût, intelligence, selon une formule chère à Monsieur Jean Lejeune.

Chacun sait que la seule chose que, Messieurs les Flamands accordent aux Wallons, leurs compatriotes forces. est un certain génie du dessin, de la gravure, arts dits mineurs. Mais considéré par le grand critique d'art français, Henri Focillon, pour mieux donner la pensée de l'artiste que la peinture elle-même. Si cette critique est peu justifiée quand on pense aux Frères de Limbourg aux Frères Van Eyck, à Roger de la Pasture, à Patenier, à Blès, à Mabuse, à Lombard. à Douffet, à Defrance et, plus près de nous, à De Witte. Heintz. Mambour, Crommelynck. Yvan Cerf, Magritte, Vetcour, Debattice et bien d'autres encore. il n'en est pas moins vrai que le Wallon et plus particulièrement le Liégeois, artiste «pensant» selon l'expression d'Auguste Donnay a toujours excellé dans la gravure Il n'est pas besoin de citer des noms pour savoir que du XVIe siècle au XX^{e} siècle nous avons une suite ininterrompue de maitres graveurs continuateurs des illustres orfèvres, émailleurs, miniaturistes mosans. Ceci dit, on s'étonnera certes de ne pouvoir que très difficilement voir les quelques 25.000 pièces du Cabinet des Estampes, mais on s'étonnera encore plus lorsqu'on saura que l'Université possède également près de 25.000 gravures et dessins, une centaine de manuscrits et de nombreuses miniatures, que le Curtius en possède aussi, sans parler de la Bibliothèque des Chiroux. Une ville, mère d'une école ininterrompue de graveurs, de dessinateurs, de miniaturistes, d'en1umineurs ne se doit-elle pas de réunir dans un même musée, qui serait plus largement accessible. Les différents fonds. dons pour la plupart de généreux mécènes.

Dans le même ordre d'idées. on s'étonnera de voir dans une salle sombre de l'Université, la salle Wittert, quasiment inaccessible, une cinquantaine d'œuvres dont certaines présentent une réelle valeur. Est-ce parce que le généreux donateur Wittert en a fait don à l'Université. qu'elles ne peuvent prendre place soit au Musée des Beaux-Arts, soit au Musée d'Art Wallon, selon leur attribution !

Defrance, mort en 1805. la peinture semblait décidément morte au pays de Liège. Mais au milieu du XIX^{e} siècle, Philippet, puis. et surtout. le grand méconnu, Adrien de Witte, ressuscitent. une tradition glorieuse, mais encore méconnue ou inconnue.

Depuis. nombre de grands peintres. sculpteurs et graveurs sont nés dans ce pays de Liège. Mais hélas. les amateurs semblent regarder trop exclusivement les dernières créations parisiennes, s'arrêtent à elles, ne perçoivent pas la faillite quasi complète de l'art moderne. L'amateur d'aujourd'hui ne cherche plus que l'originalité d'une œuvre, son caractère moderne. c'est-à-dire ce qui meurt le plus vite. Tant pis pour lui. Ce qui est plus dangereux, c'est de voir une commission d'achats, des conservateurs arrêtés par le même critère. Ainsi voyons-nous, hélas, s'accumuler dans nos musées des monstres modernes que vingt années de vie tueront.

A l'ombre des collines mosanes, s'est cependant ébauché un mouvement qui. tout en n'ignorant pas l'apport moderne et surtout l'apport surréaliste, suit la tradition des grands maîtres, morts hélas depuis Delacroix. Si, visitant le musée d'Art wallon, j'ai eu le plaisir de voir une salle consacrée à Adrien de

Witte, une à Richard Heintz, une au gentil maître de Méry, une au promoteur du renouveau artistique. Philippet, et plus loin une à Defrance : je n'ai hélas trouvé aux cimaises que deux pelites toiles du grand Mambour qui est le seul à avoir, depuis Delacroix. retrouvé l'arabesque qui unit un corps à un autre corps. une émotion à une autre émotion. Quand donc se rendra-t-on compte que, faisant sortir tous ces personnages de terre, il les rendait; à elle et allait ainsi, désespérément, contre le matérialisme exacerbé d'une époque qui nie la nature, nie l'amour, nie la tendresse de l'homme pour la femme, de l'homme et de la femme pour leur enfant. Véritable promoteur d'une renaissance mosane, nous jeunes et moins jeunes artistes d'ici, saluons en Mambour un tout grand artiste.

Mais je continue ma visite et m'étonne donc de ne pas avoir de toile représentative de la seule exposition de Robert Crommelynck que je vis et dont je sortis éclatant de joie ; je m'étonne de ne voir que deux toiles exposées d'un Fernand Vetcour qui a retrouvé, à travers Patenier Brueghel et Corot, la science du paysage; je m'étonne de ne trouver qu'une seule toile de Debattice, peintre qui, à la suite de Mambour dont il est l'élève, mais avec une technique différente. replace l'homme dans la nature, dont il n'est qu'un élément.

Mais j'arrête cette liste. non sans penser que Dupagne. Brasseur, Magritte, le sculpteur Dupont et bien d'autres sont très mal représentes et en regrettant que pendant la saison 1957-1958 aucune œuvre de Debattice et de Vetcour, des expositions desquels on se souviendra longtemps, n'ait été achetée.

Je ne quitterai pas le Musée d'Art wallon sans dire un mot de la représentation des anciens maîtres Wallons. Chacun sait l'amour immodéré du Liégeois pour un modernisme exacerbe. Témoin en est l'A. P. I. A. W. ou Association pour le « progrès » intellectuel de la Wallonie -- comme s'il pouvait y avoir progrès en art - qui ne fait que nous présenter les «pompiers de l'art abstrait» - témoin encore ce mot d'un «mécène» liégeois qui trouvait un Poliakoff, acheté d'ailleurs par le Musée de la Ville, aussi beau qu'un Velasquez. Ce goût du modernisme a entrainé nos conservateurs à négliger noire glorieuse école mosane et scaldéenne des XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

Ce n'est pas sans tristesse, que nous avons vu - alors qu'il eut été possible de l'acheter – l'admirable triptyque de Mérode partir vers 1'Arnerique, que nous ne trouvons aucune œuvre de maître de ce triptyque, aucune œuvre de Roger de la Pasture, aucune œuvre de Mabuse, aucune œuvre d'attribution certaine à Patenier, une pauvre toile seulement de Blès …

Quand donc se rendra-t-on compte que l'école moderne, qu'elle soit Wallonne ou étrangère ne doit pas être négligée, elle ne doit en rien prendre le pas sur les œuvres plus anciennes. Hélas, c'est une chose que l'on semble ignorer dans cette ville si destructrice de son passé et en mal d'originalité.

Mais venons-en à la nouvelle génération. Est-il besoin de dire qu'elle se trouve plus mal placée que les précédentes pour survivre à cette époque de spécialisation. Certes, quelques prix ont été créés, mais l'encouragement matériel est loin d'être suffisant. En effet, il n'est pas suffisant de créer un Prix de la Ville de Liege. Si nous avons eu le plaisir de voir ces dernières années Suzanne Cravatte en peinture de chevalet, Braun en sculpture récompensés par ce prix, qui ne fut pas toujours aussi judicieusement distribué, nous nous étonnons de ne pas avoir vu des œuvres de ces deux artistes au Salon d'artistes liégeois de juin 1958. Il est vrai que ni Auguste Mambour ni Adrien Dupagne. ni Louis Dupont n'étaient représentés. Nous verrions avec plaisir une des œuvres de ces jeunes artistes entrer au Musée de l'Art Wallon.

Doit-on donc attendre comme on l'a fait pour le prodigieux dessinateur que fut Fourneau, qu'il soit mort. à 27 ans de n'avoir pu se soigner faute d'argent pour le louanger (cf. l'article de Marc André dans le catalogue de la Rétrospective C. F. Fourneau. qui eut lieu. en 1956. à la Galerie Contacts) et pour que le cabinet des estampes se décide à lui acheter un dessin !

De plus les jeunes ne trouvent plus d'ateliers. Et lorsqu'ils en trouvent un. le propriétaire décide qu'il ne veut pas d'artiste chez lui ou demande un prix trop élevé. La Ville de Liège ne pourrait-elle construire quelques ateliers (dans la Cour des Mineurs par exemple) ? A ceci nous ajouterons que les jeunes n'ont aucune salle pour exposer. La seule salle qu'ils pouvaient louer à un prix raisonnable, la Galerie des Dominicains, vient de fermer ses portes.

Nous, jeunes artistes. espérons que le futur échevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège saura veiller, non seulement à sauver et à acheter les œuvres anciennes de son patrimoine, mais que. se rendant compte de l'effervescence artistique actuelle de sa ville, il saura aider les artistes à se manifester chez eux et à l'étranger.

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

Si, visitant le Musée des Beaux-Arts, on ne peut pas ne pas admirer plusieurs toiles de l'école française et de l'école flamande, on ne peut toutefois pas se promener dans les salles de ce Musée sans éprouver très souvent un profond ennui ou plus, un certain dégout devant bien des toiles d'artistes modernes, belges et étrangers.
Nous, qui critiquons nos grands-pères d'avoir aimé les Bonnat, Bougereau et autres « pompiers» dont la valeur ne réside que dans un métier sans défaut, nous ferions bien de nous rendre compte que nous tombons, que nous sommes tombés dans le travers contraire. Le culte de la personnalité nous a conduit à ne rechercher que l'originalité en art, en dépit de l'essentiel, c'est-à-dire de la plastique de l'œuvre.
Certes, la peinture moderne ne peut pas être rejetée en bloc. Ayant perdu la tradition des anciens maîtres, elle est à la recherche, depuis Cézanne, d'une nouvelle « tradition » qui incorporerait ces deux nouvelles dimensions : l'espace et le temps.
Les vrais artistes modernes présentent pour la nouvelle génération qui, elle, devra réunir toutes leurs reconquêtes, un intérêt exceptionnel. Aussi, ne nous viendra-t-il jamais à l'idée de nier leurs œuvres que l'on devrait plutôt appeler « études».
Nous pensons toutefois qu'il est nécessaire de discerner les promoteurs des suiveurs et qu'il est bon de s'apercevoir que l'académisme dans l'art moderne fait fureur. Un musée, s'il ne veut pas mourir très vite, se doit de choisir, avec beaucoup de discernement et ne pas être victime de la mode (qui meurt vite) et du snobisme.
Votre visite terminée, vous ne pouvez pas 'vous empêcher de regretter le manque d'œuvres anciennes et pourtant...
Savez-vous que dans le catalogue du Musée, édité en 1954, sont mentionnés un nombre impressionnant de toiles de l'école hollandaise ?
Parini elles, deux toiles de Frans Hals, deux toiles de Ferdinand Bol, des œuvres de Cuyp, de Van de Does, de Mierevelt, de Van Goyen, des de Heem, de Van Heysem et Ruisdael.
Sont également mentionnées des œuvres des écoles flamandes, italiennes et espagnoles que nous n'avons jamais vues aux cimaises.
Ainsi, des œuvres de .lean Breughel, de Pieter Bout, de Philippe de Champagne, de Poussin, de David, de Pissarro, de Ribera, de Diaz de la Pena, de Snyers, etc.
Ou sont ces œuvres qui feraient l'orgueil de bien des musées ? Elles sont, soit dans les réserves du musée, soit dans des édifices communaux ou personne ne peut les voir, soit encore dans des greniers.
Mais ce n'est pas tout ; feuilletant par hasard les catalogues du Musée des Beaux-Arts de 1926, nous avons été surpris d'y trouver une toile attribuée à Jean Breughel, une toile de van Honthorst, un portrait de Rembrandt par lui-même, don de la Marquise de Peralta, une tête de vieillard attribuée à Remibrandt, une toile attribuée à Jean Breughel, une toile de Roger de la Pasture, deux copies d'œuvres de Frans Hals et nombreuses autres œuvres qui ne sont pas reprises au catalogue du Musée des Beaux-Arts de 1954 et que nous n'avons jamais vues.
Que sont devenues ces toiles ? ne méritent-elles même pas d'être mentionnées dans le dernier catalogue du Musée de Liège, ou sont-elles perdues ?
Le musée est trop petit que pour y montrer la- totalité des toiles qu'il possède. Nous n'en pensons pas moins que la place réservée aux œuvres modernes est trop grande, eu égard au manque de valeur d'un grand nombre d'entre-elles.
Si vous lisez attentivement le catalogue du Musée des Beaux-Arts, -vous serez encore surpris par deux choses. La première c'est d'y trouver mentionnée une toile de Gossaert dit Mabuse, que l'on fait naître à Wyck-by-Duurstede.
Certes, avec un tel lieu de naissance, on ne pouvait le mettre que dans l'école flamande, mais il est né à Maubeuge, et wallon, et par conséquent devrait prendre place au Musée d'Art Wallon.
La seconde chose qui nous surprend est de trouver citée une toile de Antoine Van Dyck, gracieusement prêtée par Monsieur Schroeder.
Avez-vous déjà pu voir ce chef-d'œuvre ?
Certes, il est parfois accroché à la cimaise, mais si rarement !
La création du Musée d'Art Wallon est certes le plus haut titre de gloire de feu Monsieur Olympe Gilbart et de notre ancien conservateur Jules Bosman. Ici encore, le musée est trop petit que pour montrer la totalité des œuvres qu'il possède.
Nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de penser qu'un choix plus strict, basé sur la valeur des œuvres et non sur la mode, les amitiés ou affinités politiques et religieuses devrait être fait. Voir ses œuvres dans un musée devrait être pour l'artiste une consécration.

Il s'agit, hélas, à présent, de bien autre chose !
On ne peut que regretter la mise en réserve des œuvres de Baron, Boulenger, Yvan Cerf. Closson, Crommelynck, Douffet, Dupagne, du Chevalier de Fassin trop ignoré, de Fourmois, de Marie Howet, de Lemaître, de François Navez, de Scauflaire, de Vetcour, de Wiertz quand on considère nombre d'œuvres exposées en ce moment.
Un meilleur choix des œuvres exposées par ce Musée ferait cependant, enfin, découvrir une sensibilité mosane unique, qui nous aiderait à-nous retrouver.

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

Lorsque nous lisons le programme des écoles moyennes, athénées ou établissements analogues, nous pouvons être surpris de ne pas y trouver des cours d'histoire de l'art.
Si la mission des cours secondaires est, comme je le crois, de donner aux enfants une culture générale, et si l'on considère l'importance énorme qu'a le développement de l'art dans l'évolution des civilisations successives, on sera d'autant plus étonné de leur absence. Certes, on pourra me rétorquer que ces cours sont donnés par des professeurs de dessin, que l'histoire de l'art trouve une place dans tous les manuels d'histoire et que les professeurs français, de grec et de latin sont invités à faire des incursions dans le domaine des Beaux-Arts.
Mais si l'on regarde la chose de plus près, on s'aperçoit tout d'abord que les cours de dessin et «d'histoire de l'art » sont facultatifs pour la section latin-grec, section qui, par les choix qu'elle implique, est pourtant la plus intéressée par l'évolution de l'art. Il ne faut, en effet pas oublier que c'est de cette section que sortiront les futurs professeurs de latin, de grec, de français, d'histoire, etc. De toute manière, il est bon de noter que même dans les sections où le cours de dessin est obligatoire, les professeurs évitent de donner un cours d'histoire de l'art, mission, pour laquelle ils sont d'ailleurs peu préparés.
Voyons maintenant les cours d'histoire. J'ai fait mes études secondaires à l'Athénée royale de Liège : des amis ont eu des professeurs d'histoire différents des miens , tous, nous savons que les chapitres concernant l'histoire de l'art sont systématiquement « sautés » par les professeurs. On ne peut d'ailleurs leur en faire grief ; leur programme est si vaste qu'il leur est impossible, endéans la limite imposée par l'horaire, de se pencher sur ce qu'il serait logique qu'ils enseignent. De plus, nous devons noter que leur formation ne leur impose pas cette tâche ; ce n'est, en effet, pas le peu d'heures consacrées à l'histoire de l'art et à l'archéologie qui sont données aux candidats historiens qui leur permettraient d'avoir une connaissance suffisante pour faire, de manière décente ces cours.
Reste alors la plus ou moins bonne volonté, le plus ou moins grand intérêt que les professeurs de français, de latin et de grec accordent à l'art. De toute façon, les quelques notes données par-ci par-là au cours des leçons n'ont, la plupart du temps, qu'un caractère subjectif, très vague, sinon erroné. Il faut, en effet, avoir suivi et étudié l'évolution de l'art au cours des millénaires pour se rendre compte à quel point les .maigres connaissances que nous avons acquises dans l'enseignement moyen sont à ce point imprécises qu'elles nous induisent souvent en erreur au lieu de nous guider.
J'ai eu l'occasion de prendre contact avec de jeunes élèves de nos établissements d'enseignement secondaire; je me suis rendu compte que la plupart d'entre eux confondaient, pour prendre un exemple, l'art roman et l'art mosan; encore fallait-il qu'ils sachent ce que art roman et art mosan signifient. Si par hasard un jeune élève s'est documenté par ses propres moyens, nous nous rendons parfaitement compte à quel point ce jeune homme, cette jeune fille, intéressé par les problèmes artistiques, manque d'une ligne de conduite qui lui permettrait de ne pas patauger, de ne pas perdre pied dans le labyrinthe complexe et encore peu exploité de l'histoire de l'art.
Mais peut-être pourrait-on me contester l'utilité de ces cours en prétextant que les horaires sont déjà si charges. Je connais le problème et ne puis m'empêcher de penser qu'indépendamment de la connaissance de l'histoire de l'art, un problème plus important surgit : c'est celui de la formation du goût. Est-il encore nécessaire de le dire, notre époque plus que toute autre a besoin de voir son goût affiné, décanté, a besoin de retrouver une vraie hiérarchie des valeurs.
Que ce soit dans le domaine de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ou de la musique, notre époque ne sait plug où elle en est. Elle ne sait plus distinguer le beau du laid elle ne sait plus faire la distinction entre une œuvre étudiée, patiemment retravaillé et par là même plus accessible pour la masse des gens dont l'éducation artistique n'a pas été faite. Le culte de l'originalité et de la personnalité, favorisé par le snobisme et par le commerce, a amené petit à petit le public à se

désintéresser totalement de l'art, d'une des plus hautes activités de l'homme. Aussi, est-il besoin que l'on réagisse; aussi, est-il besoin que dès les premières années l'enseignement secondaire des notions soient inculquées aux enfants, notions qui leur permettront, la maturité aidant, de distinguer le beau du laid, le vrai du faux. Et que l'on ne croie pas qu'un enfant qui se destine aux sciences, aux mathématiques, ne puisse trouver une utilité dans cet enseignement. Car enfin, tout enseignement qui a pour but de développer ce qu'il y a ce qu'il y a de plus essentiel chez l'enfant ne fait que concourir à son succès ultérieur, quelle que soit la branche qu'il choisisse plus tard.
Certes, cet enseignement serait sommaire, mais il dégagerait les lignes essentielles de l'évolution de l'art, il tendrait à montrer l'évolution du goût, la- sensibilité bien particulière de chaque peuple, de chaque époque. Se joignant aux cours d'histoire et de français, il montrerait de manière plus claire et plus probante l'influence de l'histoire sur l'art, L'espèce d'accord tacite qui existe entre les différents arts.
D'autre part, ces cours auraient intérêt, il me semble, à s'attacher de manière un peu plus approfondie à l'histoire de l'art mosan. Je ne connais, en effet, rien de plus exaltant pour un jeune, dont les rêves sont encore des réalités, que de connaître ce que sa terre a créé de grand, de magistral. Liège, plus que toute autre région a besoin de ce regain d'intérêt pour son art autochtone. Un grand homme dont le nom m'échappe a dit qu'une ville qui à oublier son passé est une ville morte. Or, de quoi est formé ce passé ? Certes, pas des mille et un faits anecdotiques qui marquent momentanément la vie d'une cité. Ca passé est fait de ce qu'il y a de plus essentiel . Il est fait par les hommes qui ont forgé son histoire, ses lois, ses principes moraux, qui ont construit ses cathédrales, ses usines, qui ont conçu ses œuvres d'art. Ainsi m'apparait-il essentiel que ce passé revive pour que le présent soit garant de l'avenir.

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

Guy Vandeloise. L'Art liégeois. Conférence au Centre d'art liégeois. 1962.

Au reçu de cette invitation, je ne doute pas que nombre d'entre vous auront souri, sceptiques, en lisant le titre de la causerie que le Président du Centre d'Art Liégeois m'a demandé de faire devant vous. Parler d'art français, est logique, parlez d'art flamand l'est tout autant ; parler d'art liégeois ou mieux d'art mosan, apparait par contre, et aux Liégeois eux-mêmes, relever du plus pénible régionalisme. Chacun croit, en effet, savoir qu'il n'existe pas d'art mosan si ce n'est eu XI^{e}, XII^{e} et XIII^{e} siècle. Depuis lors, nos régions n'auraient plus rien produit si ce n'est des artistes de deuxième ou de troisième zone.
Fort de cette certitude, on laisse depuis des générations, et à présent encore, les œuvres de nos artistes dans les cartons, les réserves de musées ou encore dans les greniers des administrations.
Quand à nos artistes qui pour des raisons politiques, religieuses ou économiques, ont dû émigrer on les trouve placer sans que nous réagissions, dans les écoles étrangères et singulièrement dans l'école flamande. Certes, le responsabilité de nos concitoyens n'est pas totale puisque ceux e qui incombent le devoir de promouvoir et d'étudier l'art de nos régions restent indifférents.
Comparez le nombre de publications importantes où l'on l'art flamand et celui où l'on parle d'art mosan et vous serez édifiés. En fait, je pourrais dire qu'un seul livre de portée internationale est paru sur l'art mosan. Il s*agit de « L'art roman dans la vallée de la Meuse au XI^{e} et XII^{e} siècle paru cette année aux éditions de l'Arcade et qui est l'œuvre de Mme Suzanne Collon-Gevaert, de MM. Jean Lejeune et Jacques Stiennon. A part cet ouvrage, nous ne trouvons que des études très spécialisées ou des travaux d'ensemble qui, pour intéressants qu'ils soient, n'en sont pas moins largement périmés. Je pense à l'ouvrage de MM. Helbig et Brassinne retraçant l'évolution de l'art mosan jusqu'au XVIII^{e} siècle et publié au début du siècle et au travail de M. Jules Bosman sur le peinture et la sculpture eu Pays de Liège de 1793 à nos jours et publié en 1930. Toutes les autres publications d'ensemble, peu nombreuses d'ailleurs, ne font que redire plus ou moins biens ce que les auteurs précités ont dit.
Le peu de travaux essentiels, le dispersion des documents, le peu de rétrospectives organisées, le délabrement ignoble du Musée d'Art Wallon sont à la base des difficultés que nous éprouvons pour démontrer l'existence d'une école mosane, qui, même si elle n'a pas toujours été à la pointe de la civilisation, a cependant toujours présenté un réel intérêt, à cependant toujours présenté un caractère

commun : l'expressionnisme contenu.
Dernière marche de la latinité, les cités mosanes verront leurs artistes soucieux de faire œuvre belle mais proches des régions germaniques, les artistes tiendront aussi à dire, à exprimer quelque chose. Souci de beauté plastique, souci d'expression, suivant les époques, suivant la valeur de ces artistes, la vallée mosane conciliera plus ou moins bien ces deux grandes tendances.
Ainsi atteindrons-nous des sommets du XII^{e} au XII^{e} siècle et au XVe siècle.
Pour l'époque romane c'est chose universellement reconnue, Liège ne fut pas en vain appelée l'Athènes du Nord et personne ici, je l'espère, n'ignore les Fonds de St Barthélemy pas plus que l'Evangéliaire ~ de Notger pour ne citer des œuvres qui se trouvent heureusement à Liège. Mais que tout le monde sache aussi qu'à cette époque des moines mosans introduiront non seulement en Flandre mais encore en Allemagne, en France, en Angleterre , en Autriche, en Suisse, en Italie du Nord et jusqu'en Hongrie et en Pologne, les modes artistiques de notre patrie. Sachons aussi que des œuvres qui sont parmi les sommets de l'art de cette époque seront commandées aux artistes mosans par des abbés et évêques de France, d'Angleterre et d'autres pays encore. Notons que les sculpteurs du XII^{e} et du XIII^{e} siècles ne sont pas inférieurs aux orfèvres : la Vierge de Saint-Jean considérée à juste titre comme la plus belle des vierges en majesté d'Occident est là pour le prouver.
Fin XII^{e} siècle, début XIVe, la production de nos artistes est moins géniale. Nos orfèvres sont à cette époque plus des artisans que des artistes. De plus, la sculpture gagne en élégance ce qu'elle perd en puissance d'expression et va jusqu'à tomber dans le maniérisme. Mais dans la seconde moitié du XV^{e} siècle et au début du XVIe, une pléiade de grand artistes naît dans nos régions. Parmi eux, les sculpteurs Jean de Liège et Jean pépin de Huy, les peintres Van Eyck qui, grâce à une remarquable étude de M. jean Lejeune, ne peuvent plus nous être contesté et les Frères de Limbourg, miniaturistes des Très Riches Heures du Duc de Berry.
Les époques qui suivent seront-elles moins brillantes dans nos régions ?
Il se peut que, jusqu'â se fin, la Principauté de Liège n'ait plus connu de génie semblable à Regnier de Huy, Nicolas de Verdun ou les Van Eyck ; on ne peut toutefois affirmer que dès cette époque l'art mosan est chose morte. Il suffit pour s'en compte de se souvenir qu'au XVI^{e} siècle ; Joachim Patenier crée le paysage en tant que genre autonome. A son propos, il n'est pas inutile de signaler qu'André Lhote le considère comme un des meilleurs plasticiens de tous les temps. Il est à la base d'une école de paysagistes qui, dans nos régions, se perpétue sens faillir jusqu'å nos jours. Mais Patenier, injustement rattaché à l'école flamande, n'est pas le seul artiste mosan de cette époque ; il faut encore citer Lambert Lombard qui, initié à l'art antique et à l'art de la Renaissance italienne par un séjour prolongé à Rome, ouvrit dans sa ville un atelier de peintres, architectes, graveurs et ornemanistes. Introducteur du romanisme dans les Flandres comme à Liège, il est le promoteur à une classicisme dont Liege sera eu XVII^{e} siècle un foyer et un refuge. Mais avent d'en terminer avec le XVI^{e} siècle notons encore que, dès cette époque, Liège voit s'affirmer quelques grands graveurs héritiers de la tradition de nos célèbres orfèvres. Il s'agit principalement de Robert Péril à qui on doit « Le triomphe de Charles-Quint après son couronnement » de Lambert Suavius et des de Bry.
Nos peintres du XXVII^{e} siècle échapperont au rayonnement de Rubens ; ils opposeront eu rubénisme des maîtres flamands et brabançons le poussinisme de l'école liégeoise fondée par Douffet qui fut toutefois pendant deux ans l'élève de Rubens.
Nos artistes du XVII^{e} siècle qui s'unissent l'influence de l'école franco-romaine et du naturalisme romano-napolitain penseront que le jeu de lignes, la répartition juste des masses sombre et de lumière est à la base d'une expression juste. Hélas nous connaissons mal ces artistes dont les œuvres principales sont, le plus souvent, dans les musées étrangers. Peut-être cela vaut-il mieux pour leur sauvegarde si l'on en juge par le peu de cas que l'on fait d'une des plus belles œuvres de Gérard de Lairesse et que possède la cathédrale de Liège. De même, le remarquable "Baptême du Christ" du meilleur de nos artistes de cette époque Jean-Guillaume Carlier se détériore dans une des chapelles de la cathédrale sans que personne n'y prenne garde.
Cette époque vit également naitre a Liege deux grands sculpteurs. L'un dont la gloire fut grande puisqu'il grava Louis XII, Louis XIV et le cardinal Richelieu est Jean Varin. Il devint en outre l'ordonnateur des palais et des jardins de Versailles. L'autre ne connut pas et ne connait pas encore la gloire de son aîné quoiqu'il ne le cède en rien à son prestigieux confrère : il s'agit de Jean Delcour qui sut discipliner les déchainements baroques et rendre expressif ce qui n'était chez les sculpteurs italiens que grandiloquence.
Quant à notre école de gravure, elle continuera de se manifester avec les Valdor, les Natalis et Gérard de Lairesse.

Le XVIII^{e} siècle fut une époque calme et heureuse. Elle verra naître le plus beau siècle d'art civil de la principauté de Liège. Quoique subissant l'influence française, nos artisans créeront à cette époque des œuvres originales qui, à l'heure actuelle, font les plus hauts prix dans les ventes publiques. Une visite au Musée d'Ansembourg vous convaincra sans peine de la splendeur des meubles, des stucs, des argenteries conçues dans nos cités mosanes. Si notre art civil est, grâce à la publication de très belles études relativement bien connue il n'en est pas de même de la peinture, de le sculpture et de la gravure. Les peintures qui naquirent dans notre cité-à cette époque furent cependant nombreux mais seul Defrance, remarquable petit-maître, est encore présent à nos mémoires. Et cependant grande fut la vogue de nos artistes à cette époque puisque nombre d'entre eux furent appelés dans toutes les grandes cours d'Europe. De même doit-on regretter que personne n'ait pensé étudier l'œuvre de Guillaume Evrard, un de nos plus beaux sculpteurs.
C'est en France que les médaillistes Duvivier continueront de manière aussi magistrale la tradition de leur compatriote Varin. Et en gravure, Demarteau qui pratiqua "la gravure en manière de crayon" avec un goût et un talent et une perfection jamais surpassés, émigrera aussi en France.
Ainsi terminons-nous ce bref et incomplet compte-rendu de l'histoire de l'art mosan des origines à la fin de la principauté de Liège.
Mais avant de passer à l'histoire de notre art aux 19^{e} et 20^{e} siècles je dois encore citer un peintre et un sculpteur dont la vie chevauche sur 18^{e} et le 19^{e} siècle et qui se rattache au néo-classicisme prôné par David.
Il s'agit d'Ansiaux qui introduira le message de David dans notre ville et le sculpteur Ruxthiel qui devint sous Napoléon « sculpteur des enfants de France », titre d'ailleurs assez peu mérité si l'on en juge d'après ce que nous connaissons de son œuvre.
Parler du romantisme dans la vallée mosane et en parler sans pitié ni mépris semble relever, même pour les historiens de l'art liégeois, d'un manque de goût manifeste. Si nous regardons les œuvres les mieux connues, les grandes machines historiques ou pseudo-philosophiques des Vieillevoye, Wiertz, Chavin ou consorts, serons-nous vite tenté de laisser au grenier ces œuvres boursouflées et magistralement ennuyeuses Puisque nos grands ténors de l'époque de le Révolution n'avaient plus rien pour nous séduire, personne ne pensa que les artistes dit mineurs de cette époque parce qu'ils ne traitaient pas les sujets héroïques, pouvaient présenter un réel intérêt. De même, il fallut longtemps pour se rendre compte que les artistes précités avaient, en cachette, créer des œuvres mineures suivent les principes de l'époque mais qui, à nos yeux, ne sont pas dénuées de qualités. Ainsi ai-je pu me rendre compte par une étude systématique de cette époque tant décriée que d'excellents paysagistes avaient œuvré parmi nous. Ainsi Gilles Closon qui naît en 1796 - comme Camille Corot - allait soit en Italie, soit dans nos régions, peindre des paysages qui, et ceci dit sans chauvinisme valent bien ceux que créait au même moment. Seul dans la Belgique naissante, Closon rendait, alors que tous les paysagistes flamands peignaient toujours des torrents alpestres, des chênes frappés par la foudre, des paysages avec moutons ou autres animaux, , rendait, dis-je, avec une exquise sensibilité et une grande rigueur les modulations lumineuses des paysages romains et mosans. Sa leçon fut reprise chez nous par Edouard Van Marcke dont les aquarelles et les dessins d'Allemagne et de Liège valent soit par le souci du rendu de l'atmosphère, soir par leur structure puissante.
Ainsi pourrais-je citer plusieurs paysagistes – et Wiertz n'est pas des moindres – qui, loin des formules d'atelier ont continué la tradition de Joachim Patenier.
Mais ce n'est pas seulement dans le rendu du paysage que valent nos artistes de la première moitié du 19^{e} siècle. Nous serions, en effet, bien étonnés de voir tel portrait d'Edouard Van Marcke, de Wiertz, de Vieillevoye ou de Niessen.
Il me faut encore ajouter que continuant une tradition propre à notre terre et que Lambert Lombard inaugurait avec son puissant Filoquet, nos artistes, nos peintres romantiques avec une verve que n'ignorait pas Defrance, des scènes et des types populaires qui ne sont pas négligeables et qui sont un des prétextes à peindre ou à sculpter les plus constants de notre art propre. Ainsi Vieillevoye et ses « Botteresses agaçant un braconnier », ainsi Wiertz et son « Long champs à la Villa Borghèse ».
Pour en terminer avec le peinture de cette époque ridicules et décriée, j'ajouterais que Wiertz dans ses grandes compositions, vaut, quand même par une puissance d'imagination peu commune, une puissance que l'on retrouve chez un Joseph Dreppe, adepte pré-romantique de notre école mosane.
En sculpture, Liège délivrera la Belgique du néo-classicisme ambient. Le premier, Eugene Simonis introduit un romantisme mâle et accentué dans le sculpture de son temps. Cette période féconde en sculpteurs de talent voit naître dans notre ville, outre Simonie, Jean-Joseph Halleux et Adolphe Fassin, qui, avec son Acquaiuolo napolitain ouvre les voies du réalisme.

En 1843, naît Philippet et avec lui renaît vraiment l'art mosan. Mais rare sont ceux qui savent voir dans cette ville et rien encore n'a été publié sur l'œuvre du précurseur. Lorsqu'il commence à œuvrer, le réalisme puis l'impressionnisme, ont libéré l'artiste de l'atelier, lui ont enseigné à peindre la vie. C'est ce que va faire Philippet : qui, du même coup libère les artistes mosans de leurs attaches avec telle ou telle écolé étrangère. La vie remplace le musée, l'artiste retrouve sa sensibilité propre que marque de son empreinte les fondements mêmes de son terroir. Ainsi, tout en continuent cette tradition vieille du XVI^{e} siècle dont je perlais il y a un instant et qui nous montre amoureux des types et des scènes populaires mais réintroduisant en une synthèse unique l'enseignement du réalisme dans le choix du sujet et l'enseignement de l'impressionnisme dans la manière de peindre, Philippet est le chaînon magistral entre notre ancienne et de notre nouvelle école.
Mais c'est peu dire de Philippet que d'en parler comme je le fais car son œuvre n'a cessé d'évoluer. Tout au moins dirais-je encore qu'il n'a pas traité que des scènes populaires mais qu'il s'est également rendu maître dans le paysage, le portrait et les scènes historiques. Je craindrais de m'attarder si je devais parler autant et pourtant si peu de nombreux artistes qui ont enrichi notre école mosane moderne aussi vais-je en parler d'une manière qui ne conviendrait pas à l'école française moderne où les écoles vont se succéder à une cadence très rapide mais qui ne m'apparaît pas trop gênante lorsqu'on étudie l'école mosane. Nos artistes ne font en effet pas partie de tel ou tel mouvement- Sans rester à l'écart des nouveautés plastiques introduites par l'école de Paris, ils préféreront toujours donner un sens, un contenu à des recherches uniquement plastiques. Ils suivent ainsi la tradition plus que la mode. Aussi procéderais-je par tranches verticales à partir des genres les plus volontiers traités et dont, presque toujours nous trouvons l'origine dans les époques plus anciennes. Ainsi, cet amour de la vie, dans ce qu'il peut avoir de populaire, de sensuel et de terrien, se retrouvera chez des artistes comme Marneffe, Dupagne et Crommelynck.
Près des Van Eyck, chez qui tout est silence et présence à force d'absence, il faut citer un des plus grande artistes de le2e moitié du 19^{e} siècle mais qui, hélas, créa trop peu ; il s'agit d'Adrien de Witte dont les natures mortes et le Corset rouge font partie des chefs-d'œuvre de l'intimisme.
Citons encore dans la même veine Mataive, artiste absolument inconnu dont les œuvres sont dans les caisses d'un musée fantôme : celui de Seraing.
Plus près de nous Yvan Cerf dont les compositions valent par leurs oppositions sensibles de rythmes stables et dynamiques.
Notons encore Scauflaire qui a su se libérer du cubisme pour créer des œuvres d'une profonde intimité. Disons aussi, à son propos, que ses dessins que nous pûmes voir lors d'une rétrospective à Verviers sont d'une pureté et d'une sensibilité peu communes et que Liège se devrait de nous montrer ces joyeux totalement inconnus du public liégeois.
Nous l'avons déjà dit, un des nôtres Joachim Patenier fut l'inventeur du paysage en tant que genre autonome. A travers les siècles dont j'ai déjà parlé des artistes continuent cette tradition si prestigieusement commencée. Si la première moitié du 19^{e} siècle nous réserve bien des surprises dans ce genre, c'est cependant dans la deuxième moitié que nous trouvons des maîtres.
Déjà Binjé, artiste autodidacte, totalement inconnu, allait, au début de la seconde moitié du 19^{e} siècle, profiter de leçons impressionnistes tout en créant, contrairement à ces illustres professeurs, un monde solide qui rapproche plus son œuvre des paysagistes lyonnais de l'époque de Monet, Sisley et Pissarro.
Cet artiste que je me devais de citer fera place à Richard Heintz qui sut, supérieur aux impressionnistes quoique procédant d'eux, rendre une âme à ce qui n'était que signe pictural patiemment enregistré.
Hormis lui, il me plaît de citer encore Mataive qui sut rendre la lumière mosane pourtant si difficile.
Lemaître dont les paysages d'avant 1920 sont des chefs-d'œuvre de sensibilité et de vie dense.
Vetcour dont l'œuvre à force de classicisme et de rigueur atteint le surréel. Crommelynck encore et Debattice qui peint les collines non encore arrêtées dans le mouvement formidable de la genèse.
Dans ses derniers paysages, Richard Heintz a fait s'écrouler les limites dans lesquelles on a l'habitude de classer ce genre habituellement vu comme mineur. Homme de la terre, il fait corps avec la forêt, avec les masses des collines ancestrales, il redécouvre l'union de l'homme et de la nature.
Panthéiste, plein du mystère des forêts ardennaises, il rend avec une force et une grandeur dont l'art français n'offre guère d'échos les masses des collines à l'aurore du monde.
Si je reviens sur ces œuvres de R. Heintz, c'est pour marquer le lien entre ces paysages où l'homme atteint de naître et l'œuvre immense de Mambour qui fit sortir l'homme de ces masses qui et s'interpénètrent comme dans l'acte d'amour.
Peintre de la Genèse, Mambour unissant d'une part le classicisme français rendu plus primitif et plus essentiel par la découverte du cubisme et d'autre part l'expressionnisme nordique, rend dans toute sa

puissance brutale mais disciplinée et non dépourvue d'une immense tendresse, fleur de l'amour, l'homme et la femme devant les mystères de leur propre création, devant las mystères du monde qui les entoure.
Jean Debattice, élève de Mambour reprendra l'œuvre de son maître à un stade postérieur de la création. Prométhée a descendu le feu sur la terre et avec lui l'angoisse et le désir de l'évasion. Du mythe de Prométhée découle son antithèse, le mythe d'Icare. L'homme, en effet, instruit par Prométhée de sa condition, tente comme Icare de s'élever, d'échapper aux contingences terrestres ; il échoue et c'est dans cet échec que réside toute l'angoisse dont l'œuvre de Debattice nous fait part.
En terminer avec ces deux peintres, les plus remarquables peut-être de l'école mosane contemporaine, me forcerait à négliger quelques grands artistes qui ont enseigné soit à Bruxelles, soit à Paris. Je citerai donc encore Paul Delvaux, notre seul artiste dont la production soit internationale et dont vous avez pu voir l'an passé une remarquable exposition ; je citerai encore deux grands peintres abstraits, Georges Collignon et U bac.
Revenons-en à nos sculpteurs que nous avions vu libérer la sculpture belge du néo-classicisme d'abord, du romantisme ensuite. Et venons-en de suite à Mignon mieux connu pour des raisons folkloriques grâce à son taureau des Terrasses que pour sa vraie valeur. Mieux représenté dans les réserves du Musée d'Art wallon que dans les salles accessibles au public, Mignon aussi puissant que Barye a créé des œuvres d'une nervosité et d'une vitalité jamais dépassée. Son combat de taureaux exposé au Musée est un parfait exemple de son génie.
Il nous faut encore citer parmi nos bons sculpteurs, Zomers mort très jeune mais qui créa de belles maternités, Robert Massart et Louis Dupont qui a montré à sa dernière exposition une œuvre intitulée « Le Dogme » œuvre très expressive dans sa remarquable simplicité.
Quant à notre école de gravure, elle s'enrichira de noms prestigieux tels ceux de Félicien Rops, interprète des Fleurs du Mal, de Rassenfosse, de de Witte et de François Maréchal dont les œuvres puissamment réalistes décrivent Rome et Liège. Plus près de nous, citons l'œuvre splendide de Jean Donnay et celle, non moins attachante dans sa simplicité de Georges Comhaire.
Au cours de cet exposé sommaire de notre histoire de l'art, j'ai déjà eu l'occasion de dire la réserve de nos artistes vis-à-vis des engouements aussi vifs qu'éphémères des écoles étrangères. Et, en effet, aussi attentifs qu'ils soient aux recherches plastiques nouvelles, ils ne les adoptent qu'après en avoir trouvé les possibilités expressives.
Province de l'art, nous subissons toutes les conséquences de cet état de fait, à savoir la production d'un art plus humain et par là même d'une portée plus universelle et intemporelle Mais peu enclin à toucher les modes de l'heure, nos œuvres végètent lamentablement méconnues, sinon inconnues du monde artistique. Jamais l'artiste mosan n'a créé ce qu'il avait à dire. Ne criant pas, personne ne l'entend dans un monde avide de nouveautés explosives. Aussi vite mortes que nées. Continuant une longue et remarquable tradition, l'artiste mosan – et j'en reviens par là au début de mon exposé – l'artiste mosan, dis-je, créera, à chaque époque, une œuvre où l'expression contenue qui s'y trouve ne peut toucher que celui qui sait encore s'attarder devant une œuvre d'art.
Regardez la Vierge d'Evegnée du Musée diocésain et datée du XI^{e} siècle , elle est sobre, dépouillée à l'extrême. Pour qui sait voir elle est vraiment d'essence divine par le manque de lien humain entre la Vierge et l'enfant.
Regardez le Christ de Tongres du XII^{e} siècle, mieux que dans une œuvre déchiquetée, l'artiste rend, avec des moyens très simples, tout ce qu'a dû subir le Christ avant de mourir.
Regardez la Vierge du Calvaire de Saint-Jean du XIIIe siècle, sa douleur contenue éclate en nous bien mieux que ne l'aurait fait une œuvre contorsionniste et dont l'expression relève de l'exhibitionnisme.
Regardez les Gisants que Jean de Liège fit au XIV^{e} siècle. Ils n'indiquent que le calme, le repos, la sérénité.
Regardez, enfin, le double portrait d'Arnolfini et de son épouse que Jean Van Eyck peignit au XV^{e} siècle. Cette œuvre dépouillée de tout geste superflu et de toute anecdote est, sans conteste, la plus belle des scènes d'intérieur et la description la plus pénétrante du caractère humain.
De même pour les siècles qui suivent pourrais-je donner, sans chercher bien loin, des exemples de cette volonté d'expression contenue.
Tel portrait de Lambert Lombard pour le XVI^{e}.
Telle œuvre de Carlier ou de Del Cour pour le XVII^{e}.
Telle autre de Fassin ou même de Defrance pour le XVIII^{e}.
Mais aussi et malgré les révolutions artistiques continuelles, la diffusion rapide et large des reproductions d'œuvres d'art, la facilité des voyages, pourrions-nous trouver dans le œuvres de de

Witte, de R. Heintz, de Mambour, de Debattice et de tant d'autres la même caractéristique qui, au travers des siècles, réunit tous nos artistes dans une même école.
Ceci dit, vous ai-je convaincu de l'existence de cette école mosane qui fut si brillante au Moyen-Âge et particulièrement au XII^{e} siècle qui se réveilla de manière prestigieuse au XV^{e} et qui, je le crois, retrouve depuis Philippet un éclat et une vigueur que, j'en suis sûr les siècles qui suivent ratifieront.
Bien sûr, aurais-je pu citer d'autres traits communs qui unissent la plupart de nos grands artistes mais le temps me manquent ; aussi vais-je de suite passer à la seconde partie de mon exposé où j'étudie sommairement la nécessité d'une politique des Beaux-Arts à Liège.
Au début de cet exposé, j'ai dit le peu d'ouvrages consacrés à notre art. De façon à remédier au plus vite à ce manque de documentation, il serait de la plus haute utilité de créer un Centre d'Etudes de l'art mosan des origines à nos jours. L'Etat devrait subsidier semblable entreprise puisqu'aussi bien les Flamands possèdent non seulement un Centre d'études des Primitifs Flamands mais encore un Centre de l'expressionnisme flamand.
La création de ce Centre serait à l'origine de publications d'ensembles et de monographies qui contribueraient à la diffusion d'une des formes les plus essentielles et des plus méconnues de notre civilisation.
Parallèlement à ce Centre de recherches, verrions-nous avec plaisir se constituer à l'Université de Liège un cours d'art mosan obligatoire et non facultatif comme il l'est à présent.
De plus, il serait souhaitable que dans le programme des écoles secondaires soient créés des cours d'histoire de l'art, cours qui seraient donnés par les licenciés d'histoire de l'art et archéologie. Ces cours qui donneraient aux élèves un aperçu de l'art au cours des siècles, se devraient de s'attacher de manière un peu plus approfondie à l'histoire de l'art mosan. Rien de plus exaltant, en effet, pour un jeune que de connaître ce que sa terre a créé de grand, de magistral.
Encore est-il besoin de dire que la vue d'une œuvre d'art est plus profitable que de longs écrits sur cette œuvre d'art. Quelle est dans cette optique la politique de nos Musées ?
Certes, nous devons nous féliciter de posséder un très beau Musée d'Ansembourg qui, comme chacun le saint, nous montre les merveilles de notre art civil du XVIII^{e} siècle. De même, le Musée Curtius quoique trop petit pour contenir toutes ses richesses, est bien organisé. Il possède quelques merveilles de l'art mosan et vient d'acquérir l'Evangéliaire d'Aremberg, œuvre remarquable du XI^{e} et XII^{e} siècles.
Par contre le Musée Diocésain, musée très riche en œuvres de valeur, dispose de trop peu d'argent pour s'agrandir, disposer de manière plus agréable des œuvres dont un grand nom sont peu visibles. De plus, ce musée n'est guère ouvert, le conservateur ne disposant d'aucun personnel.
Venons-en à présent au Musée d'Art Wallon, ce musée juste digne de la pioche. Toits percés, murs moisis, il est dès son abord des moins accueillants. Ses grandes salles trop hautes et mal éclairées tuent les œuvres qui y sont exposées. De plus le Musée est trop petit et ne répond plus en rien aux données muséographies modernes.
Ceci dit, venons-en aux œuvres que le musée possède et constatons de suite son indigence complète pour le XIV^{e} et le XV^{e} siècles. De même, le XVI^{e} siècle est mal représenté : on n'y trouve pas d'œuvre valable de Patenier, et Blès est représenté par une toile qui n'est pas de lui. Du XVII^{e}, nous n'avons aucune œuvre majeure. Pour le XVIII^{e}, le Musée possède un grand nombre d'œuvres de Defrance mais les trois toiles du Musée de Maastricht valent mieux que la vingtaine d'œuvres du Musée de Liège. Des autres artistes du XVIII^{e}, rien ou presque. La première moitié du 19^{e} est mieux fournie quoique plusieurs œuvres majeures fassent défaut. Pour la deuxième moitié du 19^{e} siècle, nous n'avons pas à nous plaindre ; pour le 20^{e} par contre il n'en est pas de même.il semble bien, en effet, que les achats, d'ailleurs très rares, soient plus basés sur la mode, les amitiés ou affinités politiques et religieuses que sur la valeur des œuvres. Ainsi doit-on déplorer que Mambour ne soit représenté que par trois œuvres et que Debattice n'ait encore qu'une seule œuvre acquise par la ville : elle se trouve d'ailleurs dans les réserves du Musée.
Ce petit exposé suffit à démontrer la pauvreté de notre Musée. Que fait-on pour l'enrichir ? Rien ou presque. On préfère, en effet, monter une tour cybernétique de plusieurs millions, acquérir des œuvres à la mode d'artistes étrangers pour 700.000 francs. Ces sommes suffisant à vider le budget, on achète pratiquement rien aux artistes mosans, on laisse partir pour l'étranger les œuvres capitales des siècles passés.
Confidentiel, pratiquement inconnu, nous trouvons, adjoint au Musée d'Art Wallon, un Cabinet des Estampes où végète une collection de 25.000 pièces.
De même, nous trouvons au Curtius, au Musée de la Vie Wallonne et à la Bibliothèque des Chiroux

des centaines de dessins et d'estampes la plupart du temps non encore cataloguées. Ne pourrait-on vraiment dans une ville où, à chaque époque, nous trouvons des graveurs et dessinateurs de grande valeur, réunir toutes ces collections dispersées dans un Cabinet des Estampes moins inaccessibles.
Disons encore que l'Université de Liège possède une prestigieuse de manuscrits, de tableaux, d'enluminures, de dessins et d'estampes aussi inaccessibles que les collections de la ville.
Pour en terminer avec les musées, étonnons-nous du peu d'expositions temporaires organisées par leurs services. Quand on pense qu'un seul musée d'Amsterdam a organisé depuis la fin de la guerre et jusqu'en 1960 plus de 270 expositions temporaires du réel intérêt, quand on pense de plus aux sommes extraordinaires consacrées à l'achat d'œuvres anciennes ou modernes créées par leurs artistes ou par des artistes étrangers, on ne peut que regretter de ne pas être hollandais. La Hollande ne fait pas que cela d'ailleurs, elle subsidie également ses meilleurs artistes, elle leur offre des salles d'expositions, elle montre leurs œuvres à l'étranger.
Et nous, que faisons-nous ?
La Belgique est-il besoin de le dire est un pays culturellement sous-développé. La mesquinerie, la bêtise nous étouffent. Seul Van Looy, Anderlecht et Standard sont les protégés de l'Etat et de la population. Ainsi notre pays en arrive-t-il à taxer tout collectionneur qui aurait l'amabilité d'offrit ses œuvres à un de nos musées. Ainsi notre pays laisse-t-il partir en Amérique, le Triptyque de Mérode du Maître de Flémalle, etc.
Si par le jeu de l'histoire, nous sommes devenus belges, nous sommes avant tout Liégeois, ce qui dans la conjoncture actuelle est bien peu de chose. Qu'un Liégeois soit musicien passe encore. Qu'il soit peintre ou sculpteur, là non ! Une fois pour toutes on a décidé à Bruxelles et à Anvers qu'il n'y avait pas d'art plastique mosan. Ils le pensent tellement que nous trouvons dans le livre « La peinture flamande contemporaine » de Haesaert, les noms de Delvaux né à Antheit près de Huy et de Magritte né dans le Hainaut parmi une cinquantaine d'autres artistes mosans ou scaldiens. C'est ainsi qu'on écrit l'histoire ! Que résulte-t-il de cette indifférence des dirigeants bruxellois à notre égard Tout d'abord ceci : les achats et les commandes faites pour les collections de l'Etat ne sont quasiment jamais donnés à des Liégeois. D'autre part, et ceci est peut-être plus grave, tous les prix nationaux et internationaux nous sont interdits de même que notre participation à des expositions d'art belge à l'étranger. En effet, c'est une commission formée exclusivement d'artistes ou critiques bruxellois et flamands qui choisit les artistes qui participeront à tel concours international, à telle exposition d'art dit belge à l'étranger.
Mais nous diront ces membres des jurys vous ne remportez jamais aucun des prix régulièrement distribués en Belgique tels le Prix de la Jeune Peinture Belge, le prix Copal, etc. Mais comment les remporterions-nous puisque les jurys sont, encore une fois, formés d'artistes et de critiques bruxellois et flamands. Ainsi donc, est-il besoin de le dire, la situation de nos artistes et singulièrement de nos jeunes artistes est-elle tragique. Rejetés de la scène artistique belgo, ignorés par nos édilités communales comme par nos conservateurs, il ne leur reste, en définitive aucun espoir.
Et pourtant, comme je l'ai dit plus haut, nous ne sommes pas sans grands artistes.
Que doivent faire ces jeunes artistes qui voudraient vivre de leur art comme le commerçant, l'ouvrier, l'ingénieur vivent de leur travail respectif ?
En vérité, je ne leur vois aucune possibilité. Je l'ai déjà dit l'Etat les ignore, je dois l'avouer et, nous ne devons pas en être fiers, la ville où ils sont nés, où ils voudraient vivre, les ignore. A peine leur est-il permis d'exposer puisque les trois salles existantes ont des exclusives hors de mise à une époque où les problèmes figuratifs, non figuratifs sont de faux problèmes.
D'ailleurs vendraient-ils ? L'Etat ne leur achète rien, la Ville pas plus, quant aux Liégeois, ils préfèrent à l'aventure des valeurs dites sûres ou encore les valeurs d'un jour.
Alors que faire ?
Nos jeunes artistes, je le sais, ont le goût des grands travaux, des murs immenses, des parcs à décorer de grandioses sculptures. S'en soucie-t-on ?
Le Lycée de Waha fut une admirable expérience qui ne fut hélas pas suivie.
Lorsqu'on dut décorer le Palais des Congrès, on fit essentiellement appel à des artistes étrangers de valeur parfois, comme Lurçat ou Bourdelle, sans valeur aucune le plus souvent comme Survage ou Monteiro.
On daigne seulement commander quelques petits tableaux, quelques sculptures à nos artistes. Et à présent Hazinelle, monstre hybride sans décoration aucune. Et bientôt l'Athénée royal de Liège, l'Université et d'autres bâtiments encore. Fera-t-on appel à nos artistes ? En vérité pouvons-nous encore l'espérer ? Il suffirait cependant de consacrer 1 % du prix de revient du bâtiment à la

décoration tant sculpturale que picturale pour donner vie aux constructions, à notre art et à nos artistes. Espérons qu'il en sera ainsi.
Nos sculpteurs furent parmi les meilleurs des origines de notre cité jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Depuis lors, peu de sculpteurs travaillent encore dans notre Ville. Est-ce par manque de talent, est-ce par mépris d'un art qui fit notre gloire durant tant de siècles ? Rien de moins sûr. Disons plutôt que c'est par indigence des pouvoirs publics. Chacun le sait une sculpture demande beaucoup plus de travail, exige d'être réalisée en une matière qui augmente considérablement le prix de revient. De là découle la difficulté d'achat par le particulier de toute sculpture. Seuls donc, les pouvoirs publics pourraient remédier à cet état de fait non seulement comme je l'ai dit- plus haut par la commande de travaux dans les édifices que l'on construit mais encore en leur commandant pour orner nos parcs ou encore pour célébrer nos grands hommes.
Il apparaît en effet à peine admissible que le parc d'Avroy soit décoré de copies d'œuvres par ailleurs d'époque décadente alors que nos artistes pourraient heureusement les remplacer par des œuvres originales.
Rares sont chez nous les artistes autodidactes, la plupart en effet ont suivi l'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Ici encore un effort devrait être fait pour qu'un enseignement mieux ouvert aux techniques et aux nouveautés modernes soit donné à nos jeunes éléments.
Il faut en effet dire qu'en peinture on enseigne plus l'académisme de l'art moderne que la peinture elle-même. L'académie mieux que de suivre telle ou telle école 50 ans ou 100 ans après son remplacement par une autre école, se devrait en effet de montrer uniquement les possibilités expressives de tel ou tel moyen pictural. A partir de cette base, et selon son tempérament. le jeune artiste pourrait ainsi découvrir plus facilement sa voie.
Quant aux études de décorateur, il faut regretter que la technique de la tapisserie, du vitrail et de la peinture murale ne puisse être faute de classes et de matériaux, enseignée de manière pratique. Il est également regrettable que les nouvelles techniques de peinture murale et la technique des gemmaux ne soient pas enseignées dans notre établissement. Ccs nouvelles techniques sont cependant à la base de possibilités expressives non négligeables.
Quant à la sculpture, nous en sommes déjà au modelage. Non seulement nous n'avons ni les ateliers ni les matériaux pour apprendre le travail du bois et de la pierre, mais encore ignorons-nous complètement le travail du métal et du plastique, matériaux largement employés partout ailleurs depuis le début du XX^{e} siècle.
On le sait, la céramique a retrouvé depuis quelques années un renouveau d'intérêt. L'Académie de Liège semble peu s'en soucier puisqu'elle ne dispose que d'un four pour pavés de petites dimensions. Ce four a été acheté cependant il y a peu de temps. N'aurait-on pas pu, encore une fois, voir un peu plus grand, un peu plus juste. Et de même est-on en droit de regretter qu'il n'y ait pas dans notre Academic de cours ou seraient formés des « industrial designers » Ce serait pourtant un bon moyen pour nos artistes de gagner leur vie tout en fournissant à notre industrie des formes plus belles aux objets usuels.
Ainsi achèverais-je ce panorama de la situation des Beaux-Arts à Liège qui n'a rien d'encourageant et cependant, de bonnes volontés essayent de remédier à cet état de fait.
Je citerai l'effort consenti par quelques jeunes artistes pour ouvrir au-dessus du restaurant La Côte à l'Os, une galerie d'art ouverte à toutes les tendances.
Je citerai enfin le louable effort de M. Dumont et son groupement La centre d'Art Liégeois qui va tenter dès aujourd'hui de faire quelque chose pour l'art liégeois.
Son effort est d'autan plus louable qu'il ne compte pas s'intéresser uniquement aux arts plastiques. Nous n'ignorons pas les difficultés devant lesquelles se trouvent les autres formes artistiques sont aussi grandes que les nôtres.
Le Théâtre de l'Etuve se heurte aux pires difficultés financières. Nos artistes lyriques ne trouvent aucun débouché. Nos musiciens interprètes doivent s'expatrier. Nos compositeurs s'ils veulent être de notre époque, doivent soit aller à Bruxelles comme Henri Pousseur, soit s'expatrier. D'ailleurs, ce dernier ne devra-t-il pas le faire aussi puisque Bruxelles n'entretient pas ses instruments de musique électronique.
Le sombre bilan de notre vie artistique et culturelle actuelle est dressée ; souhaitons que le Centre d'Art Liégeois puisse accomplir avec l'aide de tous sa mission qui relève plus du sacerdoce que de la bonne volonté.

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

Le marasme dans lequel se trouve la politique des Beaux-Arts à Liège est telle, a l'heure présente, qu'il nous faudrait un journal entier pour aborder les problèmes essentiels auxquels on devrait apporter une solution urgente. Puissent quand même ces quelques notes servir à ceux, qui comme nous, n'osent plus espérer voir les Liégeois prendre conscience du meilleur d'eux-mêmes.

Parler d'art français est logique, parler d'art flamand l'est tout autant ; parler d'art mosan apparaît, par contre, et aux Liégeois eux-mêmes, relever du plus pénible régionalisme. Chacun croit en effet savoir qu'il n'existe pas d'art mosan si ce n'est au XI^{e}, XII^{e} et XIII^{e} siècles. Depuis lors, nos régions n'auraient plus rien produit si ce n'est des artistes de deuxième ou de troisième zone. Forts de cette certitude, on laisse depuis des générations, et a présent encore les œuvres de nos artistes dans les cartons, les réserves de musée ou encore dans les greniers des administrations.

Quant à nos artistes qui, pour des raisons politiques, religieuses ou économiques, ont dû émigrer, on les trouve placés, sans que nous réagissions, dans les écoles étrangères et singulièrement dans l'école flamande. Certes, la responsabilité de nos concitoyens n'est pas totale puisque ceux à qui incombe le devoir de promouvoir et d'étudier l'art de nos régions restent indifférents. En fait, un seul livre de portée internationale est paru sur l'art mosan : il s'agit de « L'art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^{e} et XII^{e} siècles », œuvre de Madame Collon-Gevaert, de Messieurs Jean Lejeune et Jacques Stienon. A part cet ouvrage, nous ne trouvons que des études très spécialisées ou des travaux d'ensemble qui, pour intéressants qu'ils soient, n'en sont pas moins largement périmés. Le peu de travaux essentiels, la dispersion des documents, le peu de rétrospectives organisées, le délabrement ignoble du Musée d'Art Wallon, sont à la base des difficultés que nous éprouvons pour démontrer l'existence d'une école mosane, qui, même si elle n'a pas toujours été à la pointe de la civilisation, a cependant toujours présenté un réel intérêt, a cependant toujours présenté un caractère commun : *l'expressionnisme contenu*. Dernière marche de la latinité, les cités mosanes verront leurs artistes soucieux de faire œuvre belle, mais proches des régions germaniques, ils tiendront aussi à dire, à exprimer quelque chose. Souci de beauté plastique, souci d'expression suivant les époques, suivant la valeur de ces artistes, la vallée mosane conciliera plus ou moins bien ces deux grandes tendances. Ainsi atteindrons-nous les sommets du XI^{e} et XIII^{e} siècles, au XV^{e} siècle et au XX^{e} siècle.

Etudes de l'art mosan.

J'ai dit précédemment le peu d'ouvrages consacrés à notre art. De façon à remédier au plus vite à ce manque de documentation, il serait de la plus haute utilité de créer un Centre d'études de l'art mosan des origines à nos jours. L'Etat devrait subsidier semblable entreprise puisque aussi bien les Flamands possèdent non seulement un Centre d'étude des Primitifs flamands mais encore un Centre d'études de l'expressionnisme flamand. La création de ce Centre serait à l'origine de publications d'ensemble et de monographies qui contribueraient à la diffusion d'une des formes les plus essentielles et des plus méconnues de notre civilisation.

Parallèlement à ce Centre de recherches, verrions-nous avec plaisir se constituer à l'Université de Liège un cours d'art mosan obligatoire et non facultatif comme il l'est à présent. De plus, il serait souhaitable que dans le programme des écoles secondaires soient insérés des cours d'histoire de l'art. Ces cours, qui donneraient aux élèves un aperçu de l'évolution de l'art au cours des siècles, se devraient de s'attacher de manière un peu plus approfondie à l'histoire de l'art mosan. Rien de plus exaltant en effet pour un jeune que de connaître ce que sa terre a créé de grand, de magistral.

Les musées.

Le manque de place nous oblige à ne parler que du Musée d'Art Wallon, ce musée juste digne de la pioche. Toits percés, murs moisis, il est dès son abord des moins accueillants ; de plus, ces salles trop hautes ou mal éclairées tuent les œuvres qui y sont exposées. Ajoutons à cela qu'il est trop petit et qu'il ne s'enrichit guère d'œuvres valables, le budget n'étant prévu, semble-t-il, que pour les artistes étrangers. Disons aussi le peu d'expositions temporaires organisées par les services du Musée. Quand on pense qu'un seul Musée d'Amsterdam a organisé depuis la fin de la guerre et jusqu'en 1960 plus de 270 expositions temporaires de réel intérêt, quand on pense de plus aux sommes extraordinaires consacrées à l'achat d'œuvres anciennes ou modernes créées par leurs artistes ou par des artistes étrangers, on ne peut que regretter de ne pas être Hollandais. D'ailleurs, la Hollande ne fait pas que cela, elle subsidie également ses meilleurs artistes, elle leur offre des salles d'exposition, elle montre leurs œuvres à. l'étranger. Et nous que faisons-nous ?

La politique des Beaux-Arts.
La Belgique est-il besoin de le dire est un pays culturellement sous-développé. La mesquinerie, la bêtise nous étouffent. Seuls Van Looy, Anderlecht, et Standard sont les protégés de l'Etat et de la population. Ainsi notre pays en arrive-t-il à taxer tout collectionneur qui aurait l'amabilité d'offrir ses œuvres à un de nos musées. Ainsi, notre pays laisse-t-il partir en Amérique le Triptyque de Mérode du Maître de Flémalle, etc.
Si, par le jeu de l'histoire, nous sommes devenus Belges, nous sommes avant tout Liégeois ce qui, dans la conjoncture actuelle, est bien la pire des choses. Qu'un Liégeois soit musicien passe encore. Qu'il soit peintre ou sculpteur, là non ! Une fois pour toutes on a décidé à Bruxelles et à Anvers qu'il n'y avait pas d'art-plastique mosan. Ils le pensent tellement que nous trouvons dans le livre « La peinture flamande contemporaine » de Haesaert, les noms de Delvaux né à Antheit près de Huy et de Magritte né dans le Hainaut, parmi une cinquantaine d'autres artistes mosans et scaldiens. C'est ainsi qu'on écrit l'histoire ! Que résulte-t-il de cette indifférence des dirigeants bruxellois à notre égard ?
Tout d'abord ceci : les achats et les commandes faites pour les collections de l'Etat ne sont quasiment jamais données à des Liégeois. D'autre part, et ceci est peut-être plus grave, tous les prix nationaux et internationaux nous sont interdits de même que notre participation à des expositions d'art belge a l'étranger. En effet, c'est une commission formée exclusivement d'artistes ou de critiques bruxellois et flamands qui choisit les artistes qui participeront à tel concours international, à telle exposition d'art dit belge à l'étranger.
Mais nous diront ces membres des jurys, vous ne remportez jamais aucun des prix régulièrement distribués en Belgique tels le Prix de la Jeune Peinture Belge, le prix Copal, etc. Mais comment les remporterions-nous puisque les jurys sont, encore une fois, formés d'artistes et de critiques bruxellois et flamands.
Ainsi donc, est-il besoin de le dire, la situation de nos artistes et singulièrement de nos jeunes artistes est-elle tragique. Rejetés de la scène artistique belgo, ignorés par nos édilités communales comme par nos conservateurs, il ne leur reste, en définitive aucun espoir.
A peine leur est-il permis d'exposer puisque les trois salles existantes ont des exclusives hors de mise à une époque où les problèmes figuratifs, non figuratifs sont de faux problèmes.
D'ailleurs vendraient-ils ? L'Etat ne leur achète rien, la Ville pas plus, quant aux Liégeois, ils préfèrent à l'aventure des valeurs dites sûres ou encore les valeurs d'un jour.
Alors que faire ?
Nos jeunes artistes. je le sais, ont le goût des grands travaux, des murs immenses, des parcs à décorer de grandioses sculptures. S'en soucie-t-on ?
Le Lycée de Waha fut une admirable expérience qui ne fut hélas pas suivie.
Lorsqu'on dut décorer le Palais des Congrès, on fit essentiellement appel à des artistes étrangers de valeur parfois, comme Lurçat ou Bourdelle, sans valeur aucune le plus souvent comme Survage ou Monteiro.
On daigne seulement commander quelques petits tableaux, quelques sculptures à nos artistes. Et à présent Hazinelle, monstre hybride sans décoration aucune. Et bientôt l'Athénée royal do Liège, l'Université et d'autres bâtiments encore. Fera-t-on appel à nos artistes ? En vérité pouvons-nous encore l'espérer ? Il suffirait cependant de consacrer 1 % du prix de revient du bâtiment à la décoration tant sculpturale que picturale pour donner vie aux constructions à notre art et à nos artistes. Espérons qu'il en sera ainsi.
Nos sculpteurs furent parmi les meilleurs des origines de notre cité jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Depuis lors, peu de sculpteurs travaillent encore dans notre Ville. Est-ce par manque de talent, est-ce par mépris d'un art qui fit notre gloire durant tant de siècles ? Rien de moins sûr. Disons plutôt que c'est par indigence des pouvoirs publics. Chacun le sait une sculpture demande beaucoup plus de travail, exige d'être réalisée en une matière qui augmente considérablement le prix de revient. De là découle la difficulté d'achat par le particulier de toute sculpture. Seuls donc, les pouvoirs publics pourraient remédier à cet état de fait non seulement comme je l'ai dit- plus haut par la commande de travaux dans les édifices que l'on construit mais encore en leur commandant pour orner nos parcs ou encore pour célébrer nos grands hommes.
Il apparaît en effet à peine admissible que le parc d'Avroy soit décoré de copies d'œuvres par ailleurs d'époque décadente alors que nos artistes pourraient heureusement les remplacer par des œuvres originales.
L'enseignement des Beaux-Arts.
Rares sont chez nous les artistes autodidactes, la plupart en effet ont suivi l'enseignement de

l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Ici encore un effort devrait être fait pour qu'un enseignement mieux ouvert aux techniques et aux nouveautés modernes soit donné à nos jeunes éléments.
Il faut en effet dire qu'en peinture on enseigne plus l'académisme de l'art moderne que la peinture elle-même. L'académie mieux que de suivre telle ou telle école 50 ans ou 100 ans après son remplacement par une autre école, se devrait en effet de montrer uniquement les possibilités expressives de tel ou tel moyen pictural. A partir de cette base, et selon son tempérament, le jeune artiste pourrait ainsi découvrir plus facilement sa voie.
Quant aux études de décorateur, il faut regretter que la technique de la tapisserie, du vitrail et de la peinture murale ne puisse être faute de classes et de matériaux, enseignée de manière pratique. Il est également regrettable que les nouvelles techniques de peinture murale et la technique des gemmaux ne soient pas enseignées dans notre établissement. Ccs nouvelles techniques sont cependant à la base de possibilités expressives non négligeables.
Quant à la sculpture, nous en sommes déjà au modelage. Non seulement nous n'avons ni les ateliers ni les matériaux pour apprendre le travail du bois et de la pierre, mais encore ignorons-nous complètement le travail du métal et du plastique, matériaux largement employés partout ailleurs depuis le début du XX^{e} siècle.
On le sait, la céramique a retrouvé depuis quelques années un renouveau d'intérêt. L'Académie de Liège semble peu s'en soucier puisqu'elle ne dispose que d'un four pour pavés de petites dimensions. Ce four a été acheté cependant il y a peu de temps. N'aurait-on pas pu, encore une fois, voir un peu plus grand, un peu plus juste. Et de même est-on en droit de regretter qu'il n'y ait pas dans notre Academic de cours ou seraient formés des « industrial designers » Ce serait pourtant un bon moyen pour nos artistes de gagner leur vie tout en fournissant à notre industrie des formes plus belles aux objets usuels.
Ainsi achèverais-je ce panorama de la situation des Beaux-Arts à Liège qui n'a rien d'encourageant et que nous n'espérons même plus voir s'améliorer.

Guy Vandeloise. Bilan des expositions d'art à la demi-Saison in Périodique de la fondation de l'arrondissement de Liège du Parti de la Liberté et du Progrès/ PLP. Liège, mars 1963, p. 14.

Depuis le mois de septembre, le Cercle des Beaux-Arts nous a montré l'œuvre récente de douze peintres dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'ont rien présenté de valable. Si j'en excepte Liard, dont les toiles et les aquarelles valent par une fraîcheur et une vitalité qui rendent bien compte des activités apparentes des hommes, les autres expositions relevaient du plus pénible académisme. N'est-il pas normal de s'inquiéter du sort d'une salle subsidiée par la Ville et qui accepte parmi ses membres des peintres dont les œuvres auraient tout à gagner d'être exposées dans un grand magasin ?
A deux pas de là, nous trouvons l'A.P.I.A.W., salle pour qui seul l'art abstrait compte - encore faut-il qu'il soit de dernière heure -, ce qui mène ceux qui «sélectionnent» à «tomber» dans un académisme qui ne diffère qu'en apparence de celui du Cercle des Beaux-Arts.
En fait, une seule des expositions organisées par cette salle fut de grande classe. Il s'agit de la présentation des dernières œuvres de Van Lint. Remarquablement peintes, denses et belles de couleurs, ces toiles ont le rare mérite d'être profondément mûries et de ne pas participer - de ce fait - aux esthétismes multiples dont souffre profondément le vrai art non figuratif. Mais verrons-nous encore à l'A.P.I.A.W. des œuvres de Van Lint ? Nous savons de seconde main que certains membres actifs de l"A.P.I.A.W. n'ont guère apprécié cette exposition qui relève d'un art «démodé» -- comme s"il y avait progrès en art ! Ce que ces gens préfèrent, ce sont les «tachistes» heureux d'avoir placé en bonne et due place une belle tache colorée que l'on peut voir - si on veut - comme le premier geste du Dieu créateur, ou encore ces «matiéristes» qui nous montrent déjà des assemblages combien audacieux - Kurt Schwitters en fit dès la première guerre mondiale dans un but anti-pictural, par ailleurs fort logique à cette époque de profond désarroi - de matériaux ramassés dans les poubelles de nos ménagères ahuries. Il faut aller au-delà de la peinture, vous diront ces «artistes »; il m'apparaît plutôt qu'ils sont en deçà. Mais qu'importe, un des leurs vient d'obtenir la première mention au prix de la Jeune Peinture belge, de nombreux conservateurs et collectionneurs s'arrachent leurs « toiles »; tout n'est-il donc pas au mieux... dans le meilleur des mondes !
Mais indépendamment de ces deux salles « officialisées››, deux autres salles indépendantes existent à Liège. Tout d'abord, la Galerie du Marbre, dont on ne sait si son but est de nous montrer des marbres,

d'ailleurs fort beaux, ou encore des toiles - par ailleurs toujours pénibles.
Et enfin, la Galerie Jean Dols, dont le goût pour la fantasmagorie est bien connu. Ce goût est d'ailleurs parfaitement logique à une époque profondément influencée par le surréalisme et qui voit naître - par les découvertes scientifiques et psychologiques nouvelles - tant d'horizons nouveaux à la fois exaltants et inquiétants. Mais encore faut-il dire que s`il existe d'authentiques maitres du fantastique, beaucoup d'«artistes» prennent plus le fantastique comme un système que comme une voie d'introspection des mondes extérieurs et intérieurs. L'académisme, là aussi, fait ses ravages. Il est dommage que M. Jean Dols ne s'en soit pas toujours aperçu.
Nous avons toutefois pu voir dans sa galerie un certain nombre d'expositions intéressantes parmi lesquelles celle de Goffart, dont les dessins valent par leur caractère incisif, leur rendu combien expressif d'un milieu qui, au-delà de l'absurde, se confine dans le néant absolu.
C'est encore à la Galerie Jean Dols que nous avons pu voir de belles gravures de Laffineur, des toiles de Flory Roland et de Milo Martinet, qui valent par leur vision poétique des quartiers liégeois.
Le compte est fait, il n'est pas des plus exaltants. Il devient urgent que la Ville ouvre une nouvelle salle d'exposition bien gérée qui permettrait à nos artistes valables, jeunes ou plus âgés, figuratifs ou non figuratifs, de se manifester.
En attendant, quelques jeunes exposent, tour de rôle, au restaurant «La Côte à l'OS » ; ils y montrent fort bien que l'art mosan n'est pas mort et qu'il ne végète que par suite de l'indigence totale des pouvoirs publics.
En cette première moitié de la saison 1962-63, le Musée des Beaux-Arts nous a présenté deux expositions. La première, consacrée à Hayter, artiste non figuratif anglais, était organisée à l'occasion du Festival « Les Nuits de Septembre ». Qu'il me suffise de dire que, s'il est heureux de voir nos musées collaborer avec notre beau festival, il est par contre regrettable de voir le choix se porter sur un artiste dont le seul mérite est sans doute d'avoir ouvert un important atelier de gravure à Paris.
D'un très grand intérêt fut, par contre, la rétrospective dc l'artiste liégeois Fernand Steven. Cette exposition nous révéla un artiste exceptionnel par l'originalité de son initiative et par la magnifique synthèse qu'il fit des moyens picturaux traditionnels et des apports modernes. Ce peintre, qui, contrairement à ce que dit M. Koenig, ne s'insère pas dans le mouvement futuriste, nous apparaît unique dans l'histoire de l'art moderne universel par la synthèse quasi mystique qu'il réalise des éléments mécaniques, astraux, végétaux et marins.
Pour en terminer avec ce bref compte rendu des expositions à Liège, disons encore qu'ont lieu, en ce moment, au Musée d'Art wallon, deux expositions de grand intérêt pour la connaissance de l'art mosan.
La première concerne les dessins de Lambert Lombard qui furent achetés par la ville de Liège en 1959. Cette exposition a le grand mérite de remettre à l'ordre du jour le problème de l'œuvre du maître liégeois, duquel, en définitive, on sait peu de chose.
La seconde nous montre l'œuvre gravé complet de Ioseph Bonvoisin. Cet artiste, mort il y a peu, a manié le burin avec une virtuosité exceptionnelle quand on sait les difficultés du métier. Ses arbres et rochers sont des planches remarquables.
Pour conclure, il nous reste à souhaiter que nos musées continuent à nous montrer les œuvres de nos artistes.
A l'heure où Liège tente de se retrouver, il est indispensable de connaître et de faire connaître sa culture autochtone.
Un Etat qui ne respecte pas ce que les meilleurs de ses enfants ont créé est un Etat qui ne mérite pas de vivre.

Guy Vandeloise. Un art nouveau naît à Liège in Horizons, périodique de la Fédération des jeunesses pour la Liberté et le progrès de l'Arrondissement de Liège, n° 5, p. 5. Liège, avril 1963.

Il y a un an s'ouvrait à Liège sous la direction de M. Michel, Ingénieur chimiste, un atelier d'art utilisant comme produit de base les matériaux de synthèse à polymérisation tridimensionnelle. Il y aurait lieu, pour bien montrer l'importance capitale de cet atelier unique dans le monde entier d'étudier l'évolution de l'art dans la première moitié du XX^{e} siècle. Mais le peu de place dont nous disposons ici nous oblige à n'indiquer que le profond désarroi des artistes actuels qui désirent participer a notre temps fécond en découvertes essentielles. Comme le remarquait Louis Pauwels «Nous éprouvons les

approches d'une nouvelle culture, de nouvelles formes de pensée ». Mieux encore, Jean Charon écrivait : «L'Art cherche à pénétrer plus profondément au cœur de la nature et à inclure dans sa description la partie psychique de l'Univers, indissociable de la matière ». Les techniques traditionnelles ne suffisaient plus à rendre l'essence même des choses. Il nous fallait de nouveaux matériaux : l'invention des matériaux de synthèse à polymérisation tridimensionnelle réalise notre attente anxieuse. Il faut tout d'abord dire 1'extrêrne solidité de ces produits, solidité qui tient à l'homogénéité de l'ensemble réalisé depuis le support de base jusqu'au vernis de finition. Si l'importance de ces matériaux est liée à leur inaltérabilité, elle l'est plus encore à leur possibilité d'expressions nouvelles. Comme 1'écrivait M. Michel, dans un article de la revue « Industrie chimique belge » : « Cette technique, alliant la sculpture à la peinture, ouvre des horizons nouveaux pouvant exalter les effets cristallins de la lumière ». Il ajoutait que cette technique pourrait être associée à l'électroluminescence, il n'ignorait pas que la musique et singulièrement la musique électronique pourrait renforcer les possibilités expressives de l'œuvre réalisée. Ainsi donc, un art total s'amorce qui, nous le croyons fermement, pourra rendre compte des « Démons et Merveilles » du XX^{e} siècle.
Nous n'avons fait ici qu'attirer l'attention sur les possibilités artistiques nouvelles de ces matériaux de synthèse mais ils peuvent également être utilisés à des fins industrielles ou artisanales : il n'est pas extravagant de penser que ces matériaux sont à la base d'un nouveau style tant dans la décoration des buildings que dans le mobilier ou l'art de la publicité.
Si l'on sait que cet atelier liégeois est le seul au monde à rechercher le langage propre des matériaux de synthèse à polymérisation tridimensionnelle dans le domaine artistique et décoratif, si l'on pense aux multiples applications décoratives et artistiques de ces nouveaux matériaux, si l'on regarde les réalisations remarquables auxquelles sont déjà parvenus M. Michel et ses collaborateurs, n'est-on pas en droit de croire que ces matériaux de synthèse sont pour nos artistes d'aujourd'hui ce que furent les métaux précieux et les émaux pour nos artistes mosans du XI^{e} au XIII^{e}' siècle.
Il nous reste à souhaiter que les pouvoirs publics, les architectes et urbanistes, tous ceux, en un mot, qui peuvent promouvoir cette nouvelle forme d'art, encouragent cet atelier comme autrefois les abbés de nos régions encouragèrent nos célèbres et merveilleux orfèvres et émailleurs. Liège peut à nouveau être le berceau d'un art universel.

Dessins et Peintures des Van Marcke (Liège, 1964)

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

L'Espagne vue par les peintres liégeois. Texte de l'invitation de l'exposition organisée à l'occasion des Nuits de septembre, 1964 (13*09-20/09) au Foyer du Palais des Congrès (Comhaire Georges, Crommelynck Robert, Debattice jean, Dupagne Adrien, Hock Lucien, Gilbert Charles, Lemaître Albert, Nollet Paul, Vandervael Armily, Vetcour Fernand, Zabeau Joseph).

- Guy Vandeloise. Texte de l'invitation :
Jusqu'à la fin du 19^{e} siècle, le voyage en Italie s'imposait à tout artiste désirant perfectionner sa technique picturale ou sculpturale. Les artistes liégeois, favorisés par la Bourse Darcis, ne faillirent pas à la tradition, cependant que l'Espagne ne semblait guère les avoir attirés.
Il n'en fut plus de même dès le début du 20^{e} siècle, période où l'horizon de nos peintres s'élargit considérablement dans tous les domaines. S'il est encore trop tôt pour définir avec précision l'influence qu'a eue la péninsule ibérique sur l'art liégeois, on peut toutefois affirmer qu'elle présente, suivant les peintres, des modalités diverses.
Certains y ont capté son essence propre, faite paradoxalement – mais le paradoxe n'est qu'apparent – d'érotisme et de mysticisme.
D'autres ont été saisis par le caractère farouche de ses habitants qui, dans leur solitude, semblent toujours en conversation angoissée par la mort.
d'aucuns n'ont voulu y voir que prétexte à peindre des types pittoresques et richement colorés.
D'autres enfin ont été tentés par les admirables paysages espagnols qu'ils ont rendus suivant leur tempérament propre.
Comme on peut le pressentir par ces quelques lignes, la péninsule ibérique a offert à nos artistes motifs

à réactions différentes. C'est ce qui constituera la richesse et la variété d'une exposition qui s'insère logiquement dans le cadre des Nuits de Septembre consacrées cette année à l'Espagne.

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

Pratique et théories artistiques.

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

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

Technique et histoire de l'art.

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

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

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

Technique et esthétique des formes.

Pour l'Académie, le problème est différent à la base, mais identique dans ses fins, même s'il a d'autres conséquences. Si les techniques artistiques sont enseignées à longueur de semaines, l'élève n'a que deux heures d'histoire de l'art durant deux ans, ce qui, on en conviendra, est nettement insuffisant pour lui faire connaître l'évolution artistique de la préhistoire à nos jours sur les cinq continents. Si nous pensons que ces cours devraient être renforcés, nous souhaiterions plus encore l'insertion dans le programme de cours d'esthétique des formes, et non de cette esthétique philosophique qui n'est trop

souvent que pur verbiage. Quoi de plus important, en effet, pour un jeune artiste, que de comprendre les moyens que tel ou tel grand maître a choisi pour arriver à une certaine forme d'expression. Quoi de plus instructif aussi que de comparer deux ou trois artistes ou encore les ceuvres faites autour d'un même thème au long des siècles. De la confrontation se dégageraient avec force les fondements mêmes des différentes techniques artistiques.

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

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

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

... Encore que nous pourrions épiloguer longtemps sur la manière dont « l'art non-figuratif a aidé à faire comprendre qu'au-delà du thème il y a la peinture ». Dire cela équivaut singulièrement à enfoncer une porte ouverte, à moins que les ignorants ne puissent se rendre compte sans cela que le thème a toujours été le serviteur du plasticien.
Bien certainement les arts plastiques ont leur langage propre, mais attendre qu'il soit devenu non figuratif pour s'en apercevoir relève de l'enfantillage. Ne trouvez-vous pas inconcevable qu'à notre époque de haute tenue «intelligente», il soit indispensable de recourir à des images aussi élémentaires pour faire agréer une vérité aveuglante ?
Je ne suis pas tout à fait certain de l'utilité de former en «plastique pratique» les historiens de l'Art Cela pourrait leur donner le nouveau complexe de croire qu'ils sont décidément infaillible,. Ils n'ont déjà que trop tendance à le croire. De plus, au lieu de s'occuper des dates de naissance, ils auraient la prétention de juger ce qui se trouve à la cimaise et il y a bien assez de critiques sans eux.
L'histoire de l'Art doit être objective et son enseignement doit être doublé d un bon cours d'esthétique dispensé par un autre titulaire. Si je suis sceptique quant à la solution proposée pour les licenciés en Art et Archéologie, je suis tout à fait de l'avis de Guy Vandeloise en ce qui concerne l'enseignement de l'histoire de l'Art aux futurs artistes. Pour gouverne, à 1 'Académie de Mons que j'ai l'honneur de diriger, existe depuis deux ans un enseignement secondaire à deux niveaux qui sont couronnés d'une part par l'Ecole Supérieure d'Architecture et d'autre part par le degré supérieur des Arts Plastiques. Pendant les trois premières années, les élèves des deux niveaux reçoivent deux heures de cours d'histoire de l'Art par semaine. Cet enseignement de base est prolongé au degré supérieur par une heure d'histoire de l'Art et une heure de philosophie de l'Art par semaine. De plus, au degré secondaire supérieur, les élèves suivent un cours d'esthétique organisé comme suit : en première année, cours destiné à les familiariser avec le vocabulaire plastique (valeur, couleur, ligne, forme), en deuxième année, cours axé sur l'analyse des oeuvres d'art (composition, rythme, expression), en troisième année, informations générales sur l'actualité dans tous les arts (cinéma, sculpture, céramique, etc.). Un cours de psychologie est prévu au degré supérieur. La section Secondaire Supérieure, dont il est question plus haut se divise donc en deux niveaux dont le B équivaut aux humanités scientifiques, plus des cours de dessin, d'étude des formes et de décoration. Le A comporte des cours artistiques pour les deux tiers et des cours généraux pour l'autre tiers
Je crois pouvoir affirmer que cette forme d'enseignement est actuellement unique en Belgique dans les Académies (tout au moins quant à la répartition des cours), il fonctionne dans l'enthousiasme et accueille une population de plus en plus nombreuse. Ma recette : Une bonne dose de courage et la conviction que l'enseignement des techniques dans les Académies doit cesser de se limiter à l'enseignement des techniques, mais surtout parfaire ces dernières par l'apport d'un esprit sans lequel l'oeuvre d'art n'est que matière pour ne pas dire poussière '
... Je suis en tout cas convaincu de la nécessité de sauver l'enseignement des Beaux-Arts par les seuls moyens qui lui conviennent, c'est-à-dire en lui insufflant une vie nouvelle sous la forme d'une

spiritualité et en lui donnant la meilleure des justifications en l'installant au coeur du problème esthétique de notre temps.

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

Lorsque nous lisons les journaux ou les revues artistiques de ces derniers temps, nous constatons que l'art non figuratif, adulé depuis la fin de la dernière guerre mondiale, semble tout à coup ne plus intéresser les marchands d'art. Les galeries qui les soutenaient ferment leurs portes et les peintres abstraits bons ou mauvais - ne parviennent plus à vendre comme avant leur production, Phénomène caractéristique qui nous montre à quel point - soit dit en passant - la peinture est vue plus comme un commerce que comme un art. Les actions de telle école baissant, on se retourne vers autre chose quelle que soit la valeur du mouvement qui la supplante. On n'a pas acheté une oeuvre que l'on aime mais une signature qui, on l'espère, augmentera de valeur et que, au besoin, on enfermera dans le coffre-fort d'une banque.
L'art abstrait mort - auprès des marchands - le pop'art résurgence de Dada - triomphe partout, drainant l'argent des « actionnaires ». Jusqu'à quand ?
Mais cette nouvelle école cache mal le désarroi d'une époque qui ne sait plus où elle va, qui ne sait plus ce qu'elle doit aimer ou rejeter.
Ne lui en voulons pas c'est nous qui l'avons menée là où elle est à présent. Car derrière les quelques grands maîtres de la première moitié du XX^{e} siècle qui rénovèrent et élargirent les possibilités de l'art, combien de suiveurs, combien d' « artistes » qui ne firent qu'exploiter, leur vie durant, une infime trouvaille technique.
Ils sont des milliers dans tous les pays du monde si bien que, très souvent, avant-garde est devenue synonyme d'académisme. Comment dès lors s'étonner du désarroi d'un public qui devient de plus en plus réticent.
Et cependant, loin des coteries, loin des snobismes et des valeurs boursières, s'élabore lentement un art dans lequel se retrouvent, bien sûr, les « vrais » apports de l'art moderne mais dans la tradition - volontairement oubliée pendant près d'un siècle - réapparaît dans ce qu'elle a de constructif, de vivant.
Ainsi donc, loin des systèmes étriqués, loin des querelles de mots, qui, pendant longtemps - et maintenant encore hélas - ont opposé ridiculement figuration et non figuration confondant ainsi moyens et fins - se construit un art qui pourra rendre les « Démons et merveilles » du 20^{e} siècle.
J'en veux pour preuve une série d'expositions de jeunes de moins de 40 ans - que nous avons pu voir à Liége en ce début de saison. Je pense à André Pirotte et à Franco Pesenti ; plus encore, peut-être, à Emile Alexandre et au sculpteur André Pirlot. Bien d'autres « jeunes » qui n'ont pas exposé à Liège au moment où j'écris cet article, travaillent dans le même esprit. Nul doute qu'ailleurs il n'en soit de même, Mais qu'ont-ils en commun ?
Notons d'abord qu'ils ne recherchent pas l'originalité à tout prix et qu'ils ne sont pas prisonniers d'un système, serait-ce le leur, et ajoutons qu'au moyen des différentes techniques élaborées depuis des siècles, ils tentent d'exprimer la «réalité» de leur époque dans sa totalité.
C'est dire que, dans leur art, abstraction et figuration se conjuguent étroitement établissant une plus grande participation entre le «personnage» et le «fonds » qui devient, plus que dans la peinture et la sculpture traditionnelles, l'expression éprouvée par l'individu représenté ou par l'artiste.
Etonnante synthèse où le créateur, par cette symbiose du «fonds» et de l' «objet» ou du « personnage» dans l'expression désirée, nous conduit à une oeuvre où l'homme, s'il réapparaît, n'est plus là en ordonnateur d'un monde dont il se croyait précédemment le centre, mais en tant qu'élément parmi d'autres éléments avec lesquels il participe, fusion mystique où l'individu trouve à la fois sa délivrance et sa plénitude, son plein épanouissement.

Guy Vandeloise. Jules Renard (dit Draner) in La Vie Wallonne, tome XXXIX, nouvelle série n° 311. Liège, 3^{e} trimestre 1965, pp. 161-175.

On naît caricaturiste (Lucien Belfort)

Si l'on s'attache trop à la lettre des événements politiques ou sociaux du moment on risque de laisser indifférents ceux qui, ne serait-ce que quelques années plus tard, regarderont les caricatures qui y ont

trait. Ignorants des mille et un petits faits qui ont suscité la verve plus ou moins féconde de l'artiste, nous ne pouvons réagir devant ce qui fit rire ou sourire les contemporains. Ceci parce que l'anecdote est essentielle à la compréhension de ces caricaturistes du 19e siècle, le dessin ne faisant en somme que la renforcer, tant par l'attitude générale du personnage représenté que par sa physionomie.
Si l'on excepte Daumier qui sut donner à son dessin un caractère dramatique ou satirique tel que l'on peut admirer, rire ou, plus souvent, grincer des dents sans avoir besoin de lire une légende qui ne nous suggère plus rien, tous les autres caricaturistes - et singulièrement ceux de la seconde moitié du 19e siècle – n'atteignirent jamais, ou presque, à un dessin suffisamment universel pour qu'un événement vieux d'un siècle puisse encore nous concerner. Ceci dit, nous trouvons cependant du charme à ces milliers de dessins qui nous racontent la société d'une époque et ses difficultés politiques, qui nous montrent sous forme de portraits-charges, les célébrités du moment.
Parmi les nombreux humoristes qui travaillèrent pour les journaux de Paris dans la seconde moitié du 19e siècle, deux sont nés dans nos régions, il s'agit de Jules Renard dit Draner, né à Liège, en décembre 1833 et de Maurice Bonvoisin dit Mars, né à Verviers le 26 mai 1849. C'est du premier que nous parlerons aujourd'hui.
Si Draner continue à être cité, commenté et reproduit dans les derniers ouvrages traitant de la caricature au 19e siècle (Ph. Robert-Jones, De Daumier à Lautrec, 1960 ; Jean Duché. Deux siècles de France par la caricature, 1760-1960. Paris, 1961), il semble, par contre, être méconnu de ses compatriotes. Nombre de ses œuvres sont cependant au Cabinet des Estampes de la ville de Liège, ainsi qu'à. la bibliothèque de l'Université et au Musée de la Vie Wallonne. Ajoutons cependant qu'elles sont rarement présentées au public liégeois. Toutefois, trois *Types militaires* et un dessin-charge à la mine de plomb représentant la Visite au Musée archéologique de Liège furent montrés à l'exposition Le Romantisme au Pays de Liège organisée en notre Musée des Beaux-Arts, en 1955 (Nous nous étonnons que les organisateurs de cette importante manifestation aient vu en Jules Renard un romantique. De fait, ni par sa date de naissance - il commence à travailler vers 1850 - ni par ses préoccupations artistiques, il n'appartient à. ce mouvement). Trois lithographies représentant également des Types militaires furent exposées au Salon commémorant le 125me anniversaire de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège qui se tint au Musée d'Art Wallon, en 1964.
Jules Renard naquit à Liège, en décembre 1833. Fils de l'imprimeur libraire qui édita, en 1850, l'almanach Mathieu Laensberg, il fut employé tout jeune dans une librairie appartenant a sa famille. Né caricaturiste, il n'eut pas besoin d'un maître pour lui apprendre un métier qui, tout au long de sa vie - et malgré son énorme production - restera secondaire puisqu'il sera, avant tout, employé puis secrétaire à la Société des Zincs de la Vieille Montagne, usine liégeoise qui devait avoir une succursale à Paris, puisque Renard y travailla dès 1861.
Les biographes de notre artiste étant tous étrangers, aucune ne parle de ce qu'il fit avant son arrivée dans la capitale française. Et cependant il fit a Liège des centaines de dessins au crayon Conté qui doivent se situer entre 1852 - date la plus ancienne trouvée sur une de ses œuvres et 1861 qui marque son départ pour Paris. De cette période liégeoise, nous avons retrouvé un nombre suffisant de travaux pour nous faire une idée exacte de la maîtrise que Renard :avait déjà acquise, dès sa dix-neuvième année au plus tard (Monsieur Léon Dewez que nous remercions pour l'aide qu'i1 a bien voulu nous apporter, possède huit dessins de cette époque. Le- Musée de la Vie Wallonne en a dix. La bibliothèque de L'Université de Liège en conserve également dix).
Ces dessins sont tous de même format. Ils portent dans le coin inférieur droit un numéro qui pourrait nous donner une idée approximative du nombre d'œuvres faîtes à Liège si certains n'en étaient exempts. Apparemment, ils font cependant tous partie d'une même suite divisée en plusieurs séries, elles-mêmes numérotées, qui nous montrent divers aspects de quelques grands thèmes de la vie liégeoise. Ainsi, pourrons-nous citer une suite de dessins sur *Chaufontaíne* (sic), une autre intitulée *Croquades liégeoises*, une troisième sur *Les Théâtres de Liège*, une quatrième sur la *Garde civique*, une cinquième sur *Le Casino* (Le Casino du Beau-Mur qui se trouvait à Grivegnée), une sixième sur *Les 600 Franchímontois* (Il s'agit sans doute du drame éponyme en quatre actes de F. Thys, publiée dans La revue belge, t. 7, p. 243 à 316. Liège, 1837), une septième enfin groupant des *Croquis divers*.
Ces dessins ont le grand mérite de nous documenter sur la société liégeoise de l'époque en faisant, notamment, la satire de la mode, de la police, de la garde civique, des drames romantiques, des dandys occupés à parader et à « chasser » la femme ; ils ont également de réelles qualités artistiques. Le trait rapide et sans bavure sait en effet « typer » le ridicule d'une attitude et rendre, sans outrance, les tics d'un visage, les expressions particulières d'un individu. Parmi les dessins de sa période liégeoise, nous en citerons un qui porte le n° 7 de la série *Croquis divers* ; il a pour légende : La Chasse aux Lions

(coll. Musée de la Vie Wallonne). A l'avant-plan, nous voyons la chasseresse à ombrelle. Derrière, trois hommes : le gibier. Dans cette œuvre, on remarquera la souplesse d'un dessin qui rend, en un minimum de traits, l'allure et le caractère des différents personnages. Comme on peut s'en rendre compte. Renard - il signait à Liège de son vrai nom ~ savait déjà avant son départ pour Paris, tout ce qui est exigé d'un caricaturiste. Il ne fera des lors, par un travail intense, qu'y confirmer et compléter son don natif.

***

La caricature connut au 19e siècle, en France, une ère des plus fastes. Ainsi la caricature politique y prit-elle une importance capitale dès la révolution de 1830. On vit aussi de nombreux artistes transcrire par le dessin la « comédie humaine » et exécuter de surcroit de nombreux portraits-charges.

Si l'on sait que Jules Renard arrive à Paris en 1861, il est particulièrement intéressant de noter que la période allant de 1860à 1890 est très productive. Monsieur Roberts-Jones signale en effet que, s'il n'existe sous Louis-Philippe et la Seconde République que cinq ou six journaux satiriques illustrés, on en trouve cent soixante-deux au moins, entre 1860 et 1890. C'est dire le nombre d'artistes qui seront amenés à y collaborer.

Jules Renard qui, dès ce moment, usera de plusieurs pseudonymes - dont le plus fréquent est son anagramme Draner -, ne débutera toutefois pas par l'illustration. de journaux parisiens. A ses débuts, notre artiste dessina, en effet, des charges de militaires d'après des croquis rapportés de divers voyages en Allemagne, en Suède, aux États-Unis, en Angleterre, en Russie, en Espagne, en Turquie, en Italie, en Autriche, en Belgique, voyages effectués pour le compte de la Société des Zincs de la Vieille Montagne. Le succès de ces dessins - qui, dans la suite, furent lithographiés - fut des plus vifs. Si bien que l'on écrira, dès 1880 (Pierre et Paul. Draner dans Les Hommes d'Aujourd'hui, 5e vol., n° 232 paru vers 1880. N° spécial consacré à Draner), « Monnier a créé M. Prudhomrne et Robert Macaire, Gavarni a peint, comme l'on sait, les Lorettes et les enfants terribles, Cham a continué les bourgeois de Monnier en en multipliant le type ; Draner, lui, tient le troupier ».

Ses *Types militaires* de toutes les nations qui forment une série de cent trente-six lithographies coloriées, datées de 1860 à 1864, peuvent être vues, en partie, au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège et à la bibliothèque de notre Université. Il s'agit, selon nous, de la plus belle série d'œuvres qu'ait conçue notre artiste. Voyons un exemple. La planche 25, *Prusse 1863- Infanteríe de Ligue* (coll. Université de Liège) nous montre un officier, bras croisés, qui regarde marcher une recrue, poitrine bombée, nez en l'air. Le jeune soldat porte un casque à pointe énorme sur lequel une hirondelle est venue se percher. Il y a là un véritable humour, tant dans le mouvement outré du soldat que dans le visage, bouche bée, pif au vent sur lequel sont venues se poser des mouches qu'il n'ose chasser. Les couleurs franches ~ rouge, jaune, bleu - mais bien associées renforcent tant le ridicule de l'attitude que la stupidité d'une tête cependant sympathique. L'arrière-plan - un petit paysage brillamment esquissé - est d'une grande finesse de dessin et de teinte. C'est à partir d'œuvres semblables que 1'on perçoit ses qualités de caricaturiste.

Dans Le Rire (éd. Alcan, 1924, pp.26 et 27), Bergson écrira :

« Si régulière que soit une physionomie, si harmonieuse qu'on en suppose les lignes, si souples les mouvements, jamais l'équilibre n'en est absolument parfait. On y démêlera toujours 1'indication d'un pli qui s'annonce, l'esquisse d'une grimace possible... L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. Il fait grimacer ses modèles, comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace. Il devine sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière. Il réalise des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité, mais qui n'ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure ».

Draner n'avait-il pas ce don de « forcer » le détail que peu d'entre nous perçoivent? L'œuvre décrite le prouve.

Mais le dessin caricaturé d'une tête ne suffit pas à notre artiste, il le renforce par des couleurs judicieusement employées. De plus, il sait l'importance de l'attitude dans le rendu psychologique d'un individu ; il sait également ce que la coupe d'un costume, le ridicule des plis ou l'imprévu des tons ajoutent à l'expression.

Ainsi, Draner a su jouer ~« et avec quelle maitrise - de toutes les possibilités de l'art du caricaturiste. D'autre *Types militaires* le confirment, telle cette planche intitulée : *Belgique 1864 - Officier des Guides* (coll. Université de Liège) où l'artiste pour mieux rendre la vanité, la force sûre d'elle-même de l'officier, l'a, place devant un laquais haletant et prêt à bomber, le contraste étant encore renforcé par l'opposition entre les couleurs très voyantes de l'habit de l'officier et celles très ternes de l'habit

du laquais. L'imbécilité en marche... invincible.
Pour en terminer avec cette remarquable série de *Types militaires*, nous parlerons encore d'une très belle planche intitulée : Bavière 1860, Infanterie de Ligne (coll. Université de Liège). Rarement, truculence et malice furent mieux rendues. Truculence d'un énorme soldat bavarois, débraillé, buvant son verre de bière - le quantième ? - ; malice du cafetier installé derrière son comptoir et regardant son client.
Mais une chose nous intéresse particulièrement dans cette œuvre, c'est le rendu de tout l'arrière-plan, cafetier compris, traité dans les gris et les sépias. En effet, tant dans la manière de rendre les différents objets et l'atmosphère qui baigne la scène que dans la façon d'exprimer la psychologie d'un individu dans ce qu'elle a de momentané - ici le regard malicieux du cafetier - nous pressentons Philippet. Or, nous sommes en 1860 et Philippet n'entre à l'Académie de Liège qu'en 1862. Ce faisant, nous pensons à l'importance qu'accorde M. Roberts-Jones à la caricature dans le développement du réalisme et des courants ultérieurs en France. Nous ne pouvons que confirmer ses idées.
Draner a également créé les modèles de nombreux costumes comiques pour les théâtres du Châtelet, des Variétés et des Folies-Dramatiques. Notamment, ceux de la plupart des œuvres d'Offenbach (*La Grande Duchesse de Gérolstein, La Vie Parisienne, Les Brigands, La Périchole*, etc.), de nombreuses opérettes en vogue et des grandes féeries des théâtres de la Porte Saint-Martin et de la Gaité. Il travailla aussi pour les deux grands ballets que joua l'Eden-Théâtre, lors de son ouverture : *Excelsior* et *Siéba_* Le Cabinet des Estampes de la Ville de Liège possède trente-deux aquarelles de Draner, qui racontent la carrière théâtrale d'un autre Liégeois, José Dupuis, au Théâtre des Variétés où il fut engagé des 1861 (José Dupuis, né à, Liège le 18 mars 1833, ira à Paris en 1854. Après avoir débuté au Théâtre Bobin, il jouera aux Folies-Nouvelles (1857) pour aboutir, en 1861, au Théâtre des Variétés).
Parmi ces souvenirs, nous trouvons des costumes créés par notre artiste pour *Lili* (1862), *La Belle-Hélène* (1864), *Barbe bleue* (1866), *La Grande Duchesse de Gerolstein* (1868), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869), *Le Trône d'Ecosse* (1870), *Les Merveilleuses* (1873), *La Boulangère a des écus* (1875), etc.
Étant donné l'impossibilité de juger cette partie importante de l'œuvre de Jules Renard au seul vu de ses dessins aquarellés, nous nous bornerons à reproduire ici le jugement d'Émile Bayard (La caricature et les caricaturistes. Paris, 1900, p. 203-210) lequel écrit que ses costumes comiques sont « d'intelligence particulière, car ils nécessitent un tact spécial, un sentiment fin du grotesque qui, en aucun cas, ne devra s'éloigner par trop d'un charme général. La moindre exagération tendrait au commun et tuerait l'effet d'ensemble ; il faut donc procéder sagement dans son idée bouffonne, dissimuler adroitement son ironie sous d'aimables couleurs »
Émile Bayard ajoute : « Certaines de ses compositions sont restées légendaires : l'amiral suisse de *La Vie parisienne*, les lanciers du *Petit Faust*, les carabiniers des *Brigands*, le général Boum de *La Grande Duchesse de Gérolstein*, sont des créations inoubliables de l'artiste ».
Nous l'avons dit, la période qui va de 1860 à 1890 fut particulièrement favorable au développement d'une caricature que suscitaient les bouleversements constants et les difficultés politiques de la France; elle le fut également pour la satire des mœurs qui englobe tous les personnages de la « Comédie humaine », tous les aspects de leur vie au jour le jour, qui s'intéresse aussi à toutes les branches de l'activité sociale de l'époque.
Pendant longtemps Cham dessina « l'anecdote parisienne » dans le *Charivari*. Jules Renard lui succéda en 1879 sous le pseudonyme de Paf. Il remplaça aussi Grévin et Gautier au *Journal amusant* et au *Petit Journal pour rire*. Il travailla également pour *l'Éclipse, le Monde comique, le Paris comique, l'Univers illustré, l'Illustration, le Monde illustré, le Saint-Nicolas, l'Esprit-Follet* et, avec Robida, il rédigea presque entièrement *la Caricature*, premier journal important du genre qui vit le jour le 4 novembre 1830.
Ce qui frappe, avant tout, dans ces centaines d'illustrations que Jules Renard fit pour ses nombreux journaux, c'est la facilité d'invention, la fantaisie sans cesse renouvelée qui rend compte des menus faits de la vie par petits carrés de dessins. Le Cabinet des Estampes de Liège possède 852 de ces « carrés » faits à la plume avec verve et spontanéité. Quant à la bibliothèque de l'Université de Liège, elle possède un grand nombre de dessins publiés, extraits des journaux de l'époque.
Avouons-le, nous ne rions plus guère à la lecture et la vue de ces illustrations cependant bien dessinées. Cette constatation vaut d'ailleurs pour la plupart des dessinateurs parisiens de l'époque : Cham, Bertall, Henriot, Hadol, Moloch, Marais, Mars, etc.
Comme le remarque si bien Monsieur Léon Dewez (Lettre adressée à M. Edouard Remouchamps, le 7 janvier 1955 ; Archives du Musée de la Vie wallonne) :

« Leur esprit nous parait aujourd'hui d'une touchante puérilité alors qu'il visait à l'audace et à la rosserie ce médiocre gros sel de Labiche dans *Le plus heureux des Trois*, ce médiocre vaudeville. Leurs dessins correspondent aussi en art à ce que représente Paul de Kock en littérature et la distance est grande, très grande même, entre leur art facile, sans profondeur et celui des grands maitres de la caricature française de la 1e moitié du 19e siècle que souvent ils s'efforcent d'imiter : les Déveria, les Gavarni, les Grandville, les Henri Monnier, les Travies et le plus génial de tous : Daumier. ».
Ajoutons toutefois que, si les dessins de Draner manquent évidemment de profondeur, ils ne sont cependant pas dénués d'autres qualités; quoiqu'anecdotiques, ses œuvres, répondent bien aux nécessités de la caricature : observation rapide et juste des attitudes, gestes et expressions d'un instant ainsi que leur transcription prompte et souple.
Ce sont ces mêmes qualités et défauts que nous retrouverons dans les nombreux ouvrages que Draner a illustrés. Comme nombre de caricaturistes du temps, Jules Renard dessina les événements de 1870 qui virent l'invasion de la France et la fin du Second Empire.
Ainsi parut son *Paris assiégé ~ Scènes de la vie parisienne* pendant le siège ou notre artiste s'intéresse surtout aux difficultés alimentaires du moment, laissant pour compte le tragique d'une guerre qui lui inspire même dans *Souvenirs du siège de Paris - Les défenseurs de la capitale*, une planche d'humour noir. On y voit, en effet, un infirmier de la Croix-Rouge qui regarde le combat et pense : « Pourvu qu'ils ne me donnent pas trop de besogne ». Toutefois, dans un troisième volume : *Les Soldats de la République - L'Armée française en campagne*, Draner montre par l'attitude et par la légende le courage des Français, non sans tomber souvent dans la grandiloquence.
Comme on le voit, Jules Renard ne retient des faits tragiques de son époque que l'anecdote. Lorsqu'il veut devenir épique, il n'arrive qu'à nous faire sourire de sa naïveté. Nous sommes loin d'un Goya ou d'un Daumier ! Aussi bien son talent convient-il mieux à l'illustration d'ouvrages secondaires, tel que *Le 145me Régiment* de Maxime Aubray dont le bibliothèque de l'Université de Liège possède les dessins originaux et dans lequel on retrouve son interprétation railleuse de la vie militaire. Draner a également illustré les *Contes* d'Armand Sylvestre, la *Nouvelle vie militaire* d'Adrien Huart, les exploits burlesques du *Colonel Ramolløt* de Charles Leroy, les œuvres de Pierre Véron, *Le Monde où l'on s'ennuie* pièce de Pailleron, etc.
Il fit aussi des dessins dans les marges d'éditions de luxe parues chez Conquet, Rondeau et Belin.
Enfin, il travailla pour un grand nombre d'almanachs parmi lesquels celui des Parisiennes où il succéda à Grévin qui l'avait créé. En outre, il a collaboré à l'*Annuaire militaire* de Roger de Beauvoir et créé une série de quarante-sept planches en couleurs intitulées : *Types dramatiques et carnavalesques*, des *Types de l'exposition universelle* de Paris de 1867, ou il critiqua, non sans finesse, les excentricités exotiques de la mode du moment. En 1878, Draner réédita, chez Vanier, un petit album comique de trente-deux lithographies intitulé : *A l'Exposition !* chez Vanier encore, il publiera un album de costumes de carnaval coloriés, dessinés par son fils mais d'après ses aquarelles et précédé de *Conseils sar l'art de se costumer* et sur le *Choix d'un costume*, selon son physique et son caractère et d'après les lois du goût. Notons enfin qu'il a laissé, sans les signer, de nombreuses chromolithographies pour enfants.
Inventant sans cesse, Draner fit encore de nombreuses aquarelles isolées. Le Musée de la Vie Wallonne en possède quinze. On y retrouve ses qualités habituelles : attitudes bien saisies, sentiments d'un instant rendus avec verve tant par le dessin que par la couleur qui le renforce. Parmi ces aquarelles, nous en citerons surtout une intitulée : *France 1869 Garde nationale à cheval - Inspection générale intime avant la grande guerre*. On y voit une bonne au sourire amusé - de connivence avec le spectateur de la scène - tenant une glace dans laquelle le militaire se mire. A gauche, sa femme - admirative - donne un dernier coup de brosse sur l'habit de son mari. Comme dans ses *Types militaires* auxquels, par son sujet, cette aquarelle s'associe normalement, Draner a su différencier avec finesse les attitudes et expressions des trois personnages. Avec la servante, nous nous moquons de la vanité du « beau militaire » et de l'admiration naïve de son épouse. En outre, nous admirons la justesse du dessin et des rapports de couleurs adéquates à l'expression.
Nous avons fait le tour de l'énorme production d'un artiste qui, ne l'oublions pas, ne créait que durant ses heures de loisir et qui, malgré cela, a joué un rôle important dans la presse et le théâtre parisien du Second Empire et de la Troisième République. Né caricaturiste, Jules Renard, autodidacte, rendit, dès son plus jeune âge et jusqu'en 1861, les multiples aspects de la vie sociale à Liège. Dès ce moment, toutes ses qualités – qui s'affirmeront à Paris – s'y révèlent dans leur ensemble, à savoir sa facilité à rendre l'attitude et l'expression caractéristique du visage d'un individu à un moment déterminé. Que peut-on retirer de sa collaboration aux différents journaux de l'époque, de ses illustrations de livres ou

d'almanachs et de ses recueils de planches des années 1870 ? Un compte-rendu de la vie journalière de son époque qui, ajouté aux témoignages dessinés de ses confrères, nous donne un précieux instrument d'investigation de la société de Ia seconde moitié du 19e siècle.
Y trouver plus serait surestimer cet artiste dont l'esprit de pénétration de la psychologie humaine ne va, pas au-delà de l'anecdote. Ce serait également surestimer son dessin qui, s'il révèle les qualités d'un authentique caricaturiste, est trop refermé sur lui-même, trop attaché à la lettre pour nous valoir de véritables œuvres d'art. Et cependant, trois feuilles de dessins appartenant à la bibliothèque de l'Université de Liège renferment vingt-cinq croquis de haute qualité. Autant les premiers publiés dans les journaux ou livres de l'époque apparaissent figés dans leur attitude et expression cependant fidèles autant ces croquis ou le trait ouvert se délie, se relâche puis se reprend, nous donnent une impression de vie. Et de penser, avec regret à ce qu'aurait pu devenir l'art de Draner poussé dans cette direction, celle ou le mouvement est surpris et fixé dans un instant fugace ! (p. 173). Cette qualité nous apparait encore dans sa série de lithographies sur les *Types militaires*. C'est que leurs attitudes dessinées au 19e siècle sont également celles du nôtre. Des lors, le trait peut se refermer pour conférer au geste ce caractère intemporel qu'est le sien. En outre, l'intelligence de la composition, la déformation bien pensée et naturelle des corps, la finesse et la justesse de perception des traits du visage, la sureté d'un coloris, employé à propos, confèrent à ces planches une qualité d'introspection psychologique doublée d'une haute tenue artistique qui font de cette série une des productions du genre des plus importantes non seulement de la seconde moitié du 19e siècle mais du siècle tout entier. L'intérêt de ces lithographies s'accroît encore - et nous l'avons déjà signalé - du fait que toutes ces planches (le n° 25 en particulier) annoncent, une dizaine d'années avant Philippet (par un réalisme évolué, soucieux de rendre surtout sensible l'atmosphère d'un lieu déterminé et d'une expression momentanée), le mouvement impressionniste, mouvement qui, en fait, tend à pousser le réalisme dans ses dernières conséquences
Dès lors, on cerne mieux l'intérêt de 1'oeuvre d'un Jules Renard, il se place dans une longue lignée d'artistes mosans qui, comme lui, et avec des mérites divers, poussèrent le réalisme jusqu'à la satire. Le *Fíloguet* de Lambert Lombard n'est-il pas le modèle exemplaire de cette tendance qui caractérise notre race ? C'est possible, toujours est-il que le 19e siècle mosan vit se développer cette attitude. Une Vingtaine de journaux satiriques ne furent-ils pas publiés à, Liège durant la seconde moitié du 19e siècle ?
Ajoutons à cela l'importance que Maurice Bonvoisín – dit Mars - né à Verviers - aura dans le développement de la caricature en France; n'oublions pas non plus que Philippet lui-même fit, au cours de l'année 1868, des dessins satiriques pour la revue artistique et littéraire estudiantine le *Parterre*. Nous connaissons enfin des caricatures d'Adrien de Witte, des pastels satiriques d'un certain H. G. qui travaillait à Liège en 1870, les terres cuites de Léopold Harzé et j'en passe.
Ainsi se dégage une des constantes de notre génie qu'il serait intéressant d'étudier plus à fond et que Jules Renard a si bien représentée.

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

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

Il y a vingt ans se fondait dans la clandestinité une association qui avait pour but d'aider la Wallonie à se retrouver. Elle groupait plusieurs commissions aux buts divers qui s'attachèrent chacune à promouvoir, qui l'étude scientifique, qui l'histoire, qui les diverses formes artistiques. La commission qui nous retiendra ici est celle des Beaux-Arts.
Le 14 juillet 1945 elle organisait unie exposition de la Jeune Peinture Française qui groupait les noms, aujourd'hui importants, de Gischia, Marchand, Pignon et Tal Coat. Depuis lors et jusqu'à ce jour, l'A. P. I. A. W n'a cessé d'informer les Wallons et, plus particulièrement les Liégeois, sur l'art qui, non seulement s'était élaboré en France et ailleurs du début du siècle à 1940, mais encore sur l'art qui était en train de se faire. Quel stimulant, quel profond élargissement de la culture artistique de nos concitoyens et de nos artistes qui, dès lors, se trouvèrent en face d'une perception nouvelle de notre monde qu'ils pouvaient accepter ou refuser mais qu'ils ne pouvaient pas ignorer.
Se formèrent des groupes qui, avec violence parfois, se combattirent. Peu importe, la vie renaissait

après cinq ans de guerre, de rupture. Le but était atteint. Et ses résultats sont concluants. L'art liégeois n'est pas resté en dehors des grands courants actuels. Mieux, il les a enrichis de personnalités multiples et diverses qui, au-delà de l'intérêt purement local, enrichissent le patrimoine artistique universel.
Mais, et j'y reviens, qui voudra étudier l'art liégeois de 1945 à nos jours, ne pourra pas, sauf sclérose irrémédiable, ignorer les grands artistes étrangers que l' A. P. I. A. W. nous présenta. Ils furent le ferment indispensable à l'élargissement de notre horizon, au doute constructif. Ce faisant, on ne pourra jamais assez remercier Messieurs Graindorge et Florkin, ainsi que leurs nombreux collaborateurs, grâce auxquels l' A. P. I. A. W. a pu exister. Quant à l'exposition qui s'est ouverte le 26 novembre au Musée des Beaux-Arts de notre ville, elle présente plus de 180 oeuvres d'artistes qui, au cours des vingt dernières années, furent présentés par la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. 1. A. W. au public liégeois. La plupart des noms prestigieux de l'art contemporain y figurent, démontrant, de manière on ne peut plus explicite, la sûreté de jugement et la grandeur de vue de ceux qui présidaient à leur choix.
Citer des noms serait fastidieux. Qu'il nous suffise de dire que l'ensemble de l'exposition se révèle monumental et représentatif des multiples tendances qui, du début du siècle à nos jours, se sont partagé les faveurs et... les haines du public du monde entier. Ajoutons aussi, et non sans légitime fierté, que nos artistes liégeois, loin de pâlir auprès de leurs illustres confrères, ajoutent à l'importance internationale du salon et à sa grandeur.
Pour que Liège, et la Wallonie tout entière, devienne plus que jamais un carrefour européen, pour que sa jeunesse et ses artistes ne s'enferment pas dans un régionalisme étriqué et déliquescent, l'A. P. I. A. W. se doit de persévérer, se doit de continuer à ouvrir ses portes à toutes les grandes figures de l'art international et d'aider nos artistes.
Son passé est garant de son avenir.

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

C'est durant les vingt dernières années du XX^{e} siècle que le vocabulaire des arts plastiques fut totalement rénové. Parmi les innovations qui bousculèrent le visage de la «peinture», il faut citer le collage qui, employé pour la première fois vers 1910, au même titre que peinture à l'huile, vient de reprendre, à l'occasion du retour récent de la figuration, une place privilégiée dans la conception artistique.
Les cubistes furent les premiers à l'employer. Il avait alors, écrit Aragon, « la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la **réalité** même du tableau. L'introduction d'un morceau de journal obligeait en effet l'artiste à modifier la peinture qui l' entourait afin qu'elle «tienne» à son contact.
Chez les surréalistes, le collage devint, par contre, un procédé poétique, l'association d'objets n'ayant aucun rapport apparent entre eux créant en effet cette atmosphère qui, dans les meilleurs cas, atteint au surréel.
Depuis lors, le collage a été employé par de nombreux artistes dans des sens différents qui montrent l'extraordinaire richesse de ce moyen technique.
Comme nous l'avons déjà dit, le collage a retrouvé un vif regain d'intérêt depuis quelques années et singulièrement depuis l'avènement du Pop Art dont on ne dira jamais assez l'importance pour le retour de l'art dans la rue.
Parmi d'autres artistes liégeois qui manifestèrent immédiatement un vif intérêt pour le collage il faut citer José Delhaye Paul Henrard, Paule Theunissen et Trigalez qui, membres du groupe Liège 7 avec quelques autres peintres, exposèrent seuls, du moins les trois premiers d'entre eux, soit à la Galerie de l'Etuve, soit au Cercle des Beaux Arts.
Il y a déjà bien longtemps que José Delhaye avait composé des collages surréalistes remarquables dans lesquels il associait avec naturel et puissance des «objets», qui n'avaient aucun rapport apparent entre eux. Après bien des années où, à notre connaissance, il ne fit plus de collages, José Delhaye en montre il y a deux ans qui, tout en partant touiours d'«objets » découpés, cherchaient moins à dérouter par l'association de choses étrangères les unes aux autres qu'à produire, par l'association répétée d'«objets», de jambes de femmes par exemple, une impression érotique obsessionnelle. Cette a n née, l'artiste a découpé puis collé non des «objets» identifiables mais des formes qui évoquent directement, n'étant plus liées à l'objet, un univers érotique dont la plénitude et le caractère obsessionnel ne peuvent échapper à personne.
Dans une exposition qui n'avait certes pas l'unité de José Delhaye mais qui prouvait une fine

sensibilité non dénuée de mysticisme, Paule Theunissen a présenté des collages d'un intérêt exceptionnel. Dans ceux-ci l'artiste reprend des «objets. ou des reproductions de tableaux célèbres qu'elle associe fort bien à la peinture dont l'utilité consiste essentiellement à établir les passages entre les papiers collés. Dans toutes ces oeuvres on retrouve avec plaisir l'atmosphère spirituelle que nous avions déjà trouvée dans ses toiles peintes.
Quant à Paul Henrard il utilise, non des papiers découpés, mais des objets ou morceaux d'objets usuels qui, par leur distribution et leur association deviennent des éléments qui participent à l'expression de l'oeuvre, (mieux, qui la déterminent) et qui, par la même occasion, perdent leur signification première pour en acquérir une plus vaste. De tous ces collages très bien orchestrés se dégage une atmosphère poétique qu'actualise la présence d'objets courants tels que bois d'allumettes, chiffons teintés, bouchons, etc.
Comme on le voit, ces trois artistes liégeois utilisent les possibilités multiples du collage aux fins expressives qu'ils se sont désignées. Ils arrivent ainsi à des oeuvres qui, pour avoir un point de départ identique, n'en sont pas moins totalement différentes dans les moyens employés et dans les expressions qui en découlent, prouvant ainsi et leur originalité propre et l'extraordinaire diversité de ce moyen d'expression qu'est le collage.

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

Il y a peu de temps, nous disions à un jeune artiste liégeois que sa peinture était typiquement mosane. Nous entendions, par là, que son art répondait à quelques-uns des grands critères qui nous paraissent démontrer l'existence d'une école mosane typique mais méconnue. Certes, c'est plus par la comparaison SENSIBLE d'oeuvres de notre «pays» que par leur étude systématique, que nous avons pu croire à l'existence de cette école. Et pour cause : les études scientifiques sur notre art sont encore au stade embryonnaire. Toujours est-il que l'on doit admettre, avec Monsieur Florkin, que nos meilleurs artistes, des origines à nos jours, en passant par (les) Van Eyck et les de Limbourg, sont ceux qui ont haussé le réalisme aux formes les plus hautes du style, Et certes nous avons pu constater que les artistes du Pays de Liège sont le plus souvent faibles dans l'allégorie, dans la peinture religieuse ou historique, thèmes qui exigent l'imagination et un style, les nôtres préférant partir de la réalité pour arriver au style, c'est-à-dire pour rendre universel un cas bien particulier. Ajoutons à cela la tendance de nos artistes à contenir l'expression plutôt qu'à la projeter.
Mais revenons-en à notre jeune artiste qui fut vexé de notre réflexion, ce qui ne nous étonna guère. Il ne connaissait rien de notre tradition ou, connaissant certains de nos grands artistes, ne pensait pas à les introduire dans une «école mosane» logiquement inconnue, puisque non étudiée systématiquement et mal représentée dons nos collections publiques.
Qu'y aurait-il lieu de faire pour remédier à pareille méconnaissance de notre art «national» ? Successivement, nous allons aborder le problème des musées liégeois, des expositions qui y sont organisées ainsi que des travaux de base qui devraient être réalisés dans un Centre d'Etudes de l'Art Mosan à créer. Nous noterons, dans ces différents paragraphes, quelques idées qui nous sont venues à l'esprit au cours de nos travaux sur notre art.

LES MUSEES.

Passons outre le très beau Musée d'Ansembourg et le Musée Curtius qui, surchargé, va bientôt pouvoir s'agrandir, tout en souhaitant que le projet d'un musée d'art mosan ancien puisse être réalisé. La réunion, dans un même local, des remarquables oeuvres d'art mosan conservées à Liège permettrait de se faire une idée plus nette de la plus belle période de l'art de l'ancienne Principauté de Liège. Elle nous donnerait aussi la possibilité de mieux reconnaître ses caractères distinctifs. Mais venons-en aux Musées des Beaux-Arts et d'Art Wallon qui devraient être réunis - les étrangers visitent le premier et ignorent le second - dans un local assez vaste pour permettre une exposition plus importante des oeuvres que nous possédons. Non que nos collections soient suffisantes, font s'en faut ! Au moins aurions-nous un aperçu plus complet de l'art au Pays de Liège, art qui, dès la seconde moitié du XIX^{e} siècle et au XX^{e} siècle, a pris une ampleur et une qualité qu'il n'avait plus atteintes depuis le XV^{e} siècle.
Est-il besoin d'ajouter que nous devrions avoir une trentaine d'oeuvres de chaque artiste important si nous voulons vraiment les faire connaître et, à travers eux, nous comprendre plus aisément. Je dois

encore dire que les oeuvres de nos peintres et sculpteurs devraient être présentées en fonction des données muséographiques modernes. Les longues enfilades de tableaux ennuient le visiteur et tuent les oeuvres en dispersant leur forte expressive. Est-il besoin de dire, par exemple, qu'une oeuvre de Mambour demande un vaste espace ambiant, tandis qu'une toile de De Witte aime à être placée dans un cadre où son intimité prend toute sa valeur, toute sa suavité ?
N'est-on donc pas en droit d'attendre d'un musée que tous les éléments qui le constituent soient mobiles, aussi bien les plafonds que les épis sur lesquels les oeuvres devraient être placées ? Ne devrait-on pas également souhaiter un éclairage d'intensité variable suivant l'exigence des peintures et sculptures ? Ne devrions-nous pas, enfin, désirer la présence, là où le besoin s'en fait sentir, d'un objet décoratif qui, sans trop se faire remarquer, donnerait à l'oeuvre son climat ?
Toutes ces exigences ont d'ailleurs une grande importance pour la reconnaissance de notre art à l'étranger. On sait qu'un Corot est beau ; on ne fait, par conséquent, que regretter sa mauvaise présentation éventuelle. Mais on ne connaît pas son contemporain Gilles Closson à qui, de ce fait, on fera des reproches dont la mauvaise présentation est la cause. Il en va de même des reproductions de tableaux : la mauvaise qualité d'une reproduction fait qu'on accuse la valeur de l'oeuvre d'un inconnu, mais qu'on imputera la faute à l'éditeur pour l'oeuvre d'un peintre célèbre.

LES EXPOSITIONS.

Si le Musée de Liège doit montrer, en permanence, les créations de nos meilleurs artistes, il doit aussi, par un système d'expositions temporaires réalisées suivant un pion préétabli et selon les exigences scientifiques les plus strictes, nous faire mieux connaître notre art.
Pour ce faire, il nous paraît qu'il devrait y avoir différents types d'expositions.
Jusqu'à présent, on nous a habitués aux rétrospectives d'artistes et aux expositions par siècles ou par écoles. Leur intérêt est évident. Ainsi avons-nous pu voir, ces dernières années, des réunions d'oeuvres de Scauflaire, Steven, Jean Donnay - pour ne citer que celles qui nous reviennent à l'esprit. Deux regrets cependant : le premier est de ne pas trouver, dans les catalogues de ces rétrospectives, une biographie et une bibliographie suffisantes ; le second est de ne pas avoir profité de ces expositions pour photographier toutes les oeuvres réunies.
Ajoutons à cela que tous nos grands artistes n'ont pas eu droit à cet hommage. Outre de nombreux peintres anciens, nous pensons, pour la période moderne, à Paul Delvaux qui jouit cependant d'une réputation internationale largement méritée ; à Auguste Mambour dont l'oeuvre nous apparaît comme une des plus importantes de la première moitié du XX^{e} siècle ; au peintre et sculpteur Raoul Ubac et au remarquable statuaire Dodeigne que l'on place aux premiers rangs de l'«Ecole de Paris» ; à Engel-Pak, mort récemment, qui fit du tachisme avant le tachisme ; à Henry-Jean Closson, un des maîtres de l'abstraction ; à Paul Renotte, qui vient de mourir et qui, au départ, fut un des premiers surréalistes en Belgique ; à Detilleux, mort en 1962, et qui, totalement méconnu, nous apparaît comme un de nos plus grands artistes ; à Marcel Caron dont les périodes successives sont d'un égal intérêt ; à Maurice Pirenne, ce Vervviétois de 96 ans, qui, depuis de nombreuses années, peint des natures mortes où la solitude de l'objet atteint à un maximum d'intensité et j'en passe dont les noms ne me viennent pas directement à l'esprit. Encore dois-je ajouter que les artistes dont j'ai cité les noms sont morts récemment ou ont atteint, à une ou deux exceptions près, la soixantaine et plus.
On avait pris l'habitude de ne présenter à Liège que des expositions d'«Art mosan et arts anciens du Pays de Liège». La dernière eut lieu en 1951. Ces expositions passaient en revue l'art dans nos régions, des origines jusqu'à la fin de l'ancien régime en s'attachant presque exclusivement à notre Moyen Age. Si cette attitude était compréhensible à maints égards, elle n'en était pas moins regrettable à d'autres car elle ne permettait pas de nous faire connaître les époques postérieures.
En 1955 eut cependant lieu une exposition sur «Le Romantisme au Pays de Liège» qui eut le mérite de remettre à la surface - pour un court moment - des artistes de la classe de Dreppe, préromantique de grande valeur, de Gilles Closson, paysagiste de haut rang, de Nisen, dont les portraits dénotent un sens aigu de l'introspection et enfin de Wîertz dont la démesure ne cesse d'inquiéter les esprits.
Cette année enfin, nous avons pu voir une exposition consacrée à «Lambert Lombard et son temps» qui aura eu, entre autres mérites, celui de nous faire découvrir ou redécouvrir les admirables graveurs que sont les De Bry ou Suavius.
Nul doute que cette politique des expositions par siècle ou par mouvement artistique ne doive être poursuivie.
Nous croyons cependant qu'il y aurait également lieu de réaliser des expositions par thèmes et par

tendances expressives.
Les premières auraient pour mérite de nous faire découvrir les constances thématiques éventuelles de l'art mosan. Ne serait-il pas intéressant de constater que le paysage, par exemple, a eu des représentants de première valeur dans nos régions et qu'aucune époque ne l'a totalement ignoré ? Ai-je besoin de rappeler ici que Patenier fut le premier à faire du paysage un genre autonome ? Mais ne serait-il pas nécessaire de partir des Fonts de Saint-Barthélemy où l'arbre, synthétisé, le symbolise déjà, et d'aller, ainsi, siècle par siècle, jusqu'au XX^{e} siècle ? Outre l'intérêt de la continuité de ce genre dons nos régions, des débuts du XII^{e} siècle au XX^{e} siècle, cette exposition nous montrerait la manière dont la nature a été perçue au cours des temps par des artistes différents. A travers une constance thématique, des analogies d'expression ne nous apparaissent-elles pas ? Nous n'en doutons pas.
Des expositions analogues devraient également avoir lieu dans le domaine de la peinture de genre qui, du Filoguet de Lambert Lombard (et peut-être avant) à Dupagne en passant par La Fabrique, Defrance, Vieillevoye et Philippet nous semble avoir eu de nombreux représentants dans nos régions.
On devrait également en faire une sur le portrait, où nombre de nos artistes ont souvent donné le meilleur d'eux. mêmes.
D'autres thèmes devraient éventuellement être envisagés. Nous ne voulons que donner quelques exemples.
Si ces expositions ont pour mérite de prouver une constance thématique, elles nous inciteraient également, nous l'avons dit, à étudier les différents modes d'expression employés. Ne verrait-on pas également avec intérêt des expositions dont l'unité de thème résiderait en une même tendance expressive ? Certes la difficulté est grande d'établir de semblables liaisons. Elles n'en sont pas moins possibles sinon indispensables si nous voulons vraiment discerner les caractères constitutifs de l'art mosan. Mais il est évident que ces expositions ne pourront avoir lieu qu'en dernier lieu, lorsque les rétrospectives d'artistes anciens ou modernes, les expositions « historiques » et les expositions thématiques nous auront ouvert les yeux sur les différentes constantes expressives de nos artistes.

CENTRE D'ETUDES DE L'ART MOSAN.

Encore devrions-nous avoir, à Liège, un Centre d'Etudes de l'Art Mosan. Ses missions seraient multiples puisque tant de choses restent à faire. Relevons-en quelques-unes.
De façon à faciliter le travail des chercheurs, il devrait exister un fichier de tous les ouvrages et articles parus sur l'art mosan des origines à nos jours. Sa ce travail a été exécuté depuis 1944 dans l'ANNUAIRE D'HISTOIRE LIEGEOISE pour tous les domaines de notre histoire, il n'existe rien pour les années précédentes. Le travail s'avère difficile et ne pourra hélas se faire systématiquement : tant de revues et même d'ouvrages manquent dans nos bibliothèques.
Il y aurait également lieu de dépouiller tous les journaux parus au «Pays de Liège» de la seconde moitié du 18, siècle à nos jours. On y trouve des renseignements essentiels pour l'étude de notre vie artistique. Mais que de journaux déjà introuvables ! Ce Centre d'Etudes aurait également pour mission d'établir un Corpus de l'art mosan. C'est un travail long et très souvent fastidieux, mais qui devrait être entrepris si nous voulons vraiment avoir, un jour, une vue aussi complète que possible de notre art si nous voulons vraiment, un jour, opposer de manière valable notre école aux écoles avoisinantes.
En même temps que ces travaux de base, des études systématiques par auteur, époque, thème et affinités expressives devraient être publiées parallèlement aux expositions qui auraient lieu dans nos musées.
Devraient également être mises sur pied les «Archives de notre art contemporain». L'idée, qui a été lancée par Monsieur Colman, Chef de travaux à l'Université de Liège, doit se réaliser si nous vouions conserver des documents essentiels concernant nos artistes, qu'il s'agisse de catalogues d'exposition si précieux et si vite perdus ou de lettres diverses qui nous renseignent sur les aspirations, les déceptions et les réalisations des artistes.
Telles sont les quelques réflexions que nous avons cru bon de faire connaître à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, s'intéressent à notre «pays».
Certes, nous n'avons pas la prétention d'avoir ainsi donné un panorama exhaustif de tout ce qui devrait être fait chez nous ; du moins croyons-nous que, si ce programme était réalisé, - et il y faudrait des dizaines d'années - personne ne pourrait plus nier de bonne foi l'existence d'une école d'art mosan qui, si elle a subi de nombreuses influences au cours des siècles, n'en est pas moins autonome. Nous osons déjà l'affirmer.

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

En ces temps où la peinture semble passer au second plan au profit de « créations » qui s'inspirent plus de la mode que d'une véritable adéquation de l'esprit de l'artiste aux nouveaux courants artistiques, il est réconfortant de se trouver en face de vraies peintures jaillies d'un tempérament véritablement exceptionnel.
Partie d'une figuration par ailleurs très intéressante, Josée Picon est passée naturellement il y a de cela longtemps - à une peinture abstraite qui convenait particulièrement bien à un tempérament dont l'instinct sûr et puissant se passe aisément des conceptions intellectualisantes pour jaillir on pourrait dire sans problème - sur le support utilisé.
Mais les impulsions de Josée Picon sont - pour notre chance - très diverses. Elles s'étendent en voiles évanescents et enveloppants, elles se précipitent en touches brèves et épaisses qui s'éparpillent ou se rassemblent pour se perdre en un magma rageur dont le pinceau et l'esprit voudraient pouvoir s'échapper, elles font le tour de la toile en longues traînées richement colorées pour se résorber en un nœud qui peut aussi bien devenir point de départ, elles peuvent aussi se jeter sans contrôle hors d'un cratère originel tel un feu d'artifice dans un monde floral tantôt gai comme le printemps, tantôt mystérieux comme l'automne ou la mort, elles peuvent aussi... mais je n'en finirais pas de parler de la diversité d'un peintre chez qui l'œuvre propose tout à la fois une vision du microcosme, du macrocosme et des influx psychiques multiples et contradictoires dans lesquels nous pouvons tous nous retrouver.

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

Dans un article précédent, nous avions notamment signalé que, si nous voulons vraiment prendre conscience de l'originalité de l'art mosan, la nécessité s'impose de consacrer des expositions à des constantes thématiques données. Nous proposions, en premier lieu, la réalisation d'une exposition sur le thème du paysage.
A la demande de plusieurs personnes, nous avons rédigé cet article qui nous l'espérons, révélera la richesse et 1'ampleur que ce genre a connues et connaît encore chez nous.

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

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

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

Enfin vint Patenier qui, au début du XVI^{e} siècle, fut le premier à faire du paysage le seul sujet de son oeuvre et à lui créer ses lois propres. Humaniste, précurseur de Breughel, il représentera le paysage en vue plongeante, lui conférant ainsi un caractère universel. De plus, il créa «Ie prototype du paysage

composé» par une juxtaposition inflexible des écrans, rendue vivante par la science des dimensions et des passages et par le rendu jamais surpassé de la perspective chromatique. Ces données s'associant donnent à ses oeuvres une profondeur, une atmosphère et une universalité qui font de Patenier, au dire même de Lhote, «un des plus grands paysagistes de tous les temps». Conférant au paysage une structure classique, lui trouvant une poétique appropriée, fruit de son humanisme, il décidera de l'autonomie du genre.

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

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

L'éclat de la peinture mosane du XVI^{e} siècle ne doit pas nous faire oublier le graveur Suavius qui, avec sa remarquable VUE D'UNE PARTIE DU COLISEE de Rome - présentée à l'exposition LAMBERT LOMBARD ET SON TEMPS - fait oeuvre de maître et les De Bry, ces méconnus qui figurent pourtant parmi les meilleurs graveurs du temps.

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

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

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

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

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

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

Pour la seconde moitié du XIX^{e} siècle, je dois commencer par Franz Bingé, préimpressionniste de très

grande valeur qu'il nous faudra bien redécouvrir un jour.

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

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

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

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

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

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

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

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

Les autres paysagistes mosans qui travaillèrent chez nous à ce moment furent trop influencés par Richard Heintz. Nous croyons cependant que des peintres comme Elysée Fabry, Modeste Lhomme,

Raty et Marcel Jaspar mériteraient d'être revalorisés.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Albert Lemaître dont la ville de Liège vient de fêter le quatre-vingtième anniversaire par une importante rétrospective de ses œuvres est né à Liège le 1e août à 1886. A l'âge de 15 ans, il entrait à l'Académie de sa ville natale où il suivit les cours de dessin d'Adrien de Witte, artiste important qui joua un rôle essentiel dans la formation de plusieurs générations de peintres liégeois et d'Evariste Carpentier, peintre flamand qui enseignait la peinture.
Il resta à l'Académie de Liège jusqu'en 1904, apprenant, de de Witte à dessiner juste, à rendre avec exactitude les valeurs et surtout à penser l'œuvre de façon à saisir l'essence du paysage – qui fut son genre favori – plutôt que de se soumettre entièrement ce qu'enregistrait le nerf optique. Cet enseignement l'écartait des tentations des impressionnistes dont, par ailleurs, il subit fortement l'influence lors d'un séjour qu'il fit à Paris entre 1904- et 1906et où il fréquenta l'Ecole des Beaux-Arts et l'Académie Julian. L'impressionnisme lui apprit en effet à rejeter les règles généralement admises pour rendre la nature et à peindre l'œuvre entière sur le motif – ce qui nous éloigne sensiblement des paysages fait à l'atelier d'après des esquisses faites sur nature par les peintres de la première moitié di XIXème siècle.
Il lui apprit aussi à s'intéresser aux aspects les plus éphémères et fugaces de la nature : à l'eau et à ses reflets, au ciel et à ses nuages mobiles, au soleil et à ses vibrations.
Comme on le voit, la leçon reçue et volontiers acceptée des impressionnistes est importante, elle ne doit cependant pas nous faire oublier que Lemaître, s'il acceptait, avait, par sa forme d'esprit, qu'avait fortifiée l'enseignement de de Witte, tendance à croître à la primauté de l'esprit sur l'œil, de l'essence sur l'éphémère.
mais comment me direz-vous, associer l'enseignement des impressionnistes basé sur la sensation pure à cette vue conceptuelle de l'objet ? C'est ce que l'œuvre de Lemaître nous montre dès 1908 – il n'a alors que vingt et un ans – lors d'un voyage à Venise, ville par essence impressionniste, d'où il rapporte quelques-unes de ses plus belles œuvres, quelques-uns de ses chefs-d'œuvre.
Regardons tout d'abord sa « Vue del Abbazia Deserto » à Venise qui appartient heureusement au Musée de l'Art wallon. Elle rend plus les noces de l'église baroque que la lumière enrichit de pierres précieuses à l'eau que les vagues et les reflets décomposent puis recomposent selon un schème lyrique, que le rendu patient des mille vibrations de la lumière sur l'architecture, de la lumière et de l'architecture sur l'eau. Par ailleurs, la touche de Lemaître est large et sensuelle comme celle d'Adrien de Witte quoique plus véloce alors que celle des impressionnistes est divisée de manière à ce que l'œil du spectateur recompose la couleur voulue par le peintre en partant de deux touches de couleurs pure juxtaposées sur la toile. Le lyrisme qui apparut à Lemaître être le caractère essentiel de Venise ne permettait pas cette manière de faire, il la rejeta donc en faveur d'une technique où sa vision personnelle de Venise l'emportait sur le rendu objectivé des vibrations de l'éphémère.
Dans d'autres œuvres faites à la même époque à Venise, Albert Lemaître ira même jusqu'à s'opposer au rendu fragmenté et mouvant des mille et un reflets de la lumière, une solidification de la vibration lumineuse dans l'eau qui, de ce fait, devient à l'instar d'une barque ou d'un oriflamme, un objet dense que la sensualité de la touche rend presque gustative. C'est le cas dans la « Barque » de la collection de Mme Jean Anten ou encore dans « Gondole à Venise » de la collection de Mademoiselle Dounen de Bont et dans les « Oriflammes de la Place Saint-Marc » de l'Hôtel Charlier à Saint-Josse-ten-Noode.

Il n'est pas besoin d'en dire plus, je crois, pour prouver que, dès ses premières œuvres, Lemaître avait trouver sa version personnelle du monde, vision dans laquelle l'esprit de la région est la chose que notre artiste liégeois tient à rendre au premier chef. Assertion qui se vérifie lorsqu'on regarde les œuvres qu'il rapporta de Grenade (1909), ville où l'eau et ses mouvances lyriques disparaissent pour faire place à un soleil écrasant dont la lumière torride et aveuglante crée sa propre construction, ses formes implacables qu'aucun vent ne meut, ne pourrait mouvoir. Ainsi dans « Lavandières de Grenade » du Musée de l'Art wallon où l'arbre, l'architecture et le personnage même sont déchiquetés par les lois de la lumière solaire qui devient, plus que la pierre et le bois, objet dense et immuable.
D'années en années, de régions en régions, Albert Lemaître modifiera sa technique en fonction de ce qui lui apparaîtra être l'essence du paysage. Ainsi n'hésitera-t-il pas à « mouiller » sa touche, à la solidifier, à la rendre aride ou lyrique ce qui l'amènera à une diversification infinie dans une œuvre qui, en dépit, de la salutaire influence de l'impressionnisme, doit se situer parmi le mouvement pictural qui, à la fin du XIXème siècle et au début du XXème, tend à accorder plus d'importance à une conception plus individuelle et, par conséquent, plus subjective de l'œuvre à peindre, conception que, dans leur désir d'objectivation, les impressionnistes avaient délibérément laissée de côté.
Si Lemaître tient une place importante mais méconnue dans l'art international du début du siècle, est-il besoin de dire qu'il en tient une, unique et exceptionnel dans l'art liégeois, position qui devrait nous conduire à la création d'une salle du Musée de l'Art wallon qui serait exclusivement consacrée à son œuvre.

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

Comme nombre de peintres contemporains, L. Plomteux a connu plusieurs périodes apparemment différentes, mais qui relèvent, cependant, d'un même mode expressif.(...)
Il parvint à canaliser en des formes fermées, magistralement découpées et froides de tons, un poids d'angoisse contenue **(...)** On pourrait même écrire que L. Plomteux fut un des seuls abstraits froids à conférer à ses œuvres si strictement composées une puissance dramatique humaine.
Mais bientôt la matière et plus encore le geste pictural attirèrent L. Plomteux qui, dès lors, embrouille son angoisse au lieu de la canaliser dans des formes amples et mûres. Brefs coups de pinceaux, souvent repassés les uns sur les autres, matières diverses et volontiers - volontairement - désaccordées, nous mettent devant un monde trop lucide pour affirmer, trop in quiet pour simplifier, suffisamment sincère pour n'être qu'un constat réel et essentiellement pictural du monde d'une après-guerre qui n'en finit pas.

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

"En sortant de la Biennale de Paris, le «Luna-Park de l'art contemporain» comme la nomme intelligemment Marc Albert-Levin, on doit bien avouer que la seule chose qui compte encore parmi ces «artistes» de moins de trente-cinq ans choisis - comment ! - par les représentants des Gouvernements des différents pays du monde entier, c'est d'être le premier au «hit-parade» de la «peinture». En fin de compte, seuls les enfants que les parisiens mènent le dimanche au Musée d'Art Moderne trouvent à se distraire devant ces «bibelots» qui bougent, qui tremblent, qui s'allument et s'éteignent au gré de la fantaisie d'individus qui n'ont même pas la connaissance artisanale adéquate aux moyens qu'ils emploient.
Heureusement, nous devinons avec Jean Bouret que derrière cet arrière-fait de civilisation existent encore des peintres - même parmi les plus jeunes ! - capables d'admirer et de comprendre - ce qui est plus rare - l'esprit d'artistes si proches qu'apparemment aussi différents que Chirico, Magritte ou Brancusi et de tendre comme eux, mais dans une forme différente, à rendre l'essence même des choses. Jacques Louis Nyst est de ceux-là qui, à partir d'une tache de couleur mise au «hasard» d'un inconscient plus riche qu'il n'y paraît à première vue, prend conscience de la valeur expressive de la forme projetée et achève, dès lors, de la définir plastiquement dans toute sa spiritualité. Plus simplement écrivons que la peinture pure le conduit à atteindre par la réflexion puis par l'action au monde mental et spirituel qui seul l'intéresse. C'est ainsi que chez Jacques Louis Nyst le geste se crée et crée en même temps son auteur à un moment bien précis de l'évolution de sa pensée ou de son

doute. D'œuvres en œuvres, la découverte est différente, nous proposant à tout coup une nouvelle perspective sur un espace mental qui, en définitive, est peut-être le seul qui soit digne d'être vécu. Plus que tout autre, Jacques Louis Nyst nous y invite."

Texte sur l'invitation de l'exposition Paul Franck à la galerie Jean Baudoux de Liège (16/02-29/02/68).

Il n'est pas inutile de savoir que Paul Franck participa, dès 1948,au groupe surréaliste « Haute Nuit » de Mons puis qu'il fonda, en 1951, le mouvement liégeois « Origine » si l'on veut comprendre la démarche d'un artiste qui, après être passé à l'art abstrait durant plusieurs années, revint logiquement à une « figuration » qui devait lui permettre de retrouver « l'origine » des choses et de l'être.
Pour ce faire, il utilisa le carton, le Kalcinat puis les multiples objets usuels en plastique coloré qu'il brûla tour à tour, retrouvant ainsi, à travers la matière la plus inhumaine qui soit, l'homme sorti d'un fléau qui, s'il fallait l'anéantir, lui donna aussi sa forme sinon son esprit. Mais au fur et à mesure où Paul Franck poursuivit ses recherches, il donna un volume à ces premiers ou … à ces derniers hommes sortis, par quel hasard ! de je ne sais quelle « expérience atomique ». Dès lors, ces êtres embryonnaires ou … anéantis nous montrent ou offrent, hommage à je ne sais quel Dieu atroce, leur poitrail ouvert, leurs reins saillants et leurs intestins torturés. Devant de telles œuvres ou mieux de telles « idoles », la notion de civilisation est-elle encore acceptable ? Sommes-nous encore des œuvres humains ? Devons-nous accepter de retourner à nos origines et d'« ouvrir » notre ventre pour retrouver la source du cri ?
Ou encore nous trouvons-nous devant la prémonition de la fin d'un monde d'où nous sortirons écorchés et nus ?
Au spectateur de « choisir » non en fonction de sa tranquillité mais de sa nécessité d'être.

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

Paul Renotte, un homme à l'apparence simple et douce que nous connaissions pour l'avoir vu dans les couloirs de l'Académie de Liège où il professait depuis 1955. Un homme dont nous savions qu'il avait participé au mouvement surréaliste dès 1925 et qu'il avait été, après la guerre, échevin des beaux-arts. Un homme enfin dont nous n'avions pu voir que quelques œuvres abstraites au cours des différents salons -d'ensemble de ces dernières années. Un homme, pour tout dire, dont nous ignorions tout et qui nous est révélé un an après sa mort si subite qu'il ne put réaliser les décorations commandées par la Cité Administrative de Liège - par une exposition étonnante qui devait avoir lieu de son vivant. Reste l'œuvre, exceptionnelle, d'un artiste qui, en grand humaniste, aurait voulu voir la peinture et la sculpture s'intégrer à l'architecture contemporaine et qui chercha puis trouva un procédé capable de rendre résistantes aux intempéries les œuvres qu'il créait. C'est ainsi qu'en 1962, il réalisait ses premiers panneaux en employant des couleurs synthétiques sur des surfaces polies (unalit ou tôle) cuites au four.
Au même moment, union magistrale de l'esprit, de la technique et de la main, il trouvait en lui et projetait sur le support l'essence même de son être.
Dans ses peintures, qu'annoncent de remarquables dessins faits sur verre et sur papier, il semble que Paul Renotte se soit inspiré de ce monde informe qui vit sous nos pieds et dont un jour l'homme se dégagea. Ainsi nous trouvons-nous en présence d'œuvres grouillantes, représentatives d'un monde informe mais organique. Mais bientôt, la forme se définit et s'élance, s'enroule selon des rythmes musicaux pour s'imposer enfin et féconder le cercle d'où tout naît et où tout revient.
Dès lors, la forme souple et vivante en rejoint une autre, s'adapte à sa compagnie, en recherche d'autres encore pour créer enfin un embryon d'homme ou d'animal qui s'impose comme un «squelette» de muscles vivants.
Toutefois, si la forme née d'un grouillement organique incessant parvient, par la recherche continuelle de rythmes nouveaux, à se réaliser dans l'être vivant, ce n'est pas sans difficulté, une sorte de grillage la recouvrant d'un réseau compliqué dont il semble bien qu'elle ne pourra jamais se dégager.
Mais cependant, dans ce monde où le tourment de la genèse de l'homme rejoint celui de la pensée, se définit parfois un monde serein et abouti où la forme entre en participation totale avec le monde qui l'entoure au point de faire corps avec lui. Dès lors s'opère la fusion tant recherchée, si difficile et partant si rare de l'univers et de l'homme dans l'embrasement de la pensée pure.
Quant à ses sculptures qui devraient être intégrées dans des ensembles modernes tels que la Ville et l'Université réalisent en ce moment, elles définissent en formes pures et accomplies, la pensée subtile, souvent humoristique et parfois puissante d'un très grand artiste que nous regrettons -de ne pas avoir mieux connu, tant son art et sa pensée dont on découvre la largesse dans son livre : L'art est une chose

importante, nous apparaissent significatifs de l'art de notre temps et d'un nouvel humanisme encore à naître.

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

Admiré de son vivant pour l'ensemble de son œuvre, Auguste Donnay souffre depuis longtemps d'un oubli injustifié. La plupart de ses dessins, les nombreux paysages et les peintures religieuses qu'il fit au cours de sa vie prouvent cependant qu'Auguste Donnay est un des peintres les plus importants de cette époque si complexe qui va de la fin de l'impressionnisme - en tant que groupement bien défini (1886) - au début du cubisme (1907) et une des figures les plus représentatives de la sensibilité mosane.
Né à Liège le 22 mars 1862, Auguste Donnay ne connut pas sa mère morte peu après l'accouchement. Dès lors l'enfant fut confié par son père, un sculpteur-ornemaniste, à sa grand-mère maternelle. Là il fut élevé par une vieille bonne «toute hantée d'imaginations populaires» qui lui tint des discours qui, dira plus tard Auguste Donnay, «sentaient le mystère ». Auprès d'elle il apprit donc dès son plus jeune âge à chercher l`au-delà des choses, fussent-elles les plus banales.
Enfant doux, sage, craintif et consciencieux, Auguste Donnay commença ses études primaires à l'Institut Saint-Paul (1868) où il eut pour condisciple Armand Rassenfosse.
Quatre ans plus tard, il entrait au Collège Saint-Servais et suivait les cours du soir de l'Académie afin d'apprendre à dessiner des ornements. Mais un nouveau malheur familial devait changer momentanément le cours de sa vie. En effet, son père remarié ayant perdu sa seconde femme, partit pour Bruxelles tandis qu'il envoyait son fils terminer ses études secondaires au Collège de Waremme. Il y resta deux ans puis prévint son père qu'il avait choisi de devenir peintre-décorateur. Ce dernier ne s'opposa pas à cette décision mais conseilla à son fils, vers octobre 1877, de bien réfléchir avant d'opter pour cette profession. C'est donc vers ce moment, et au plus tard en 1879, qu'Auguste Donnay entra comme apprenti chez un peintre-décorateur nommé Delbecque. S'il passa son temps durant cinq ans à peindre des façades de maison, il employa toutefois ses soirées à perfectionner son dessin à l'Académie où il fit la connaissance d'Emile et d'Oscar Berchmans. Heureuse rencontre qui permit à notre jeune « peintre-décorateur » d'entrer dans l'atelier d'Emile Berchmans père qui lui fit bientôt peindre des enseignes, des plafonds et des décors de théâtre. Il y fit aussi des panneaux dans le genre Watteau, conseillé en cela par le vieux Carpey qui, sa vie durant, avait décoré de son pinceau habile et gracieux la plupart des édifices religieux et civils de la ville.
Pendant ses rares moments de loisirs, Auguste Donnay faisait des aquarelles dont une au moins datée de 1880 - *Arbres dans la neige* – nous est connue par la photographie. Faite d'une main maladroite, elle montre toutefois le goût d'Auguste Donnay pour un art synthétique que son métier de décorateur dut normalement fortifier. Mais l'enseignement reçu à l'Académie, auprès d'Adrien de Witte notamment (à partir de 1885), devait détourner momentanément le jeune artiste de sa nature propre. C`est de ces années que datent sans doute quelques petites œuvres – portraits d'amis, natures mortes, « morceaux de nature » - qui prouvent qu'Auguste Donnay fut sensible à l`esthétique sinon à la leçon du maître de **La femme au corset rouge**.
L'année 1886 devait s'avérer faste pour notre artiste qui, loin de vouloir s'imposer, n'entreprit un concours qui permettait à son lauréat de passer cinq mois à Paris que forcé par le directeur de l'Académie de Liège de l'époque, le sculpteur Prosper Drion. A son grand étonnement, Auguste Donnay remporta le premier prix de ce concours qui l'avait amené à créer une œuvre à partir d'un thème digne du début du siècle : **La douleur de Pénélope au départ d'Ulysse**.
Au même moment naissait la revue La Wallonie qui-allait contribuer à faire de Liège un centre littéraire et artistique d'avant-garde.
Le séjour à Paris qu'il faut situer au début de l'année 1887 fut pour Auguste Donnay des plus profitables. Non qu'il en revint sûr de lui et de ce qu`il avait à dire, tant s'en faut l mais parce que seul avec lui-même il fut attiré au hasard de ses visites de musées et d'expositions par des œuvres qui avaient - sans qu'il s'en doutât - un point commun non seulement avec ce qu'il ressentait en lui mais avec ce que tous les peintres importants de sa génération allaient rechercher.
C`est ainsi qu'Auguste Donnay fut à l'instar des futurs Nabis attiré par l'art égyptien et par les Tanagras dont il fit des esquisses colorées, par les primitifs italiens «sincères» et « modernes », par Léonard de Vinci qui lui apprit que l'art est «chose mentale» et enfin par les Japonais qui influençaient diversement les artistes français depuis Théodore Rousseau.

Il est également intéressant de savoir qu'Auguste Donnay regarda attentivement les œuvres des impressionnistes qu'il trouva d'ailleurs très étrangères à son tempérament puisqu'il écrivit à leur propos: «Ils ont un talent du diable mais c`est un art tout en dehors ». Ainsi leur préféra-t-il des peintres qui, grâce à l'avènement du symbolisme, commençaient à passionner les jeunes artistes du temps. Il s`agit de Puvis de Chavannes que Gauguin lui-même admira au point de recopier une de ses œuvres et que les Nabis placèrent toujours dans leur Panthéon; de Cazin, de Ménard et même de Besnard dont les décorations à l'école de pharmacie eurent l'heur de plaire à Maurice Denis et à Vuillard qui y trouvèrent, après Auguste Donnay, une nouvelle conception de l'art décoratif.
Comme on le voit, les « dieux» d'Auguste Donnay furent ceux des futurs Nabis qu'il faillit par ailleurs rencontrer à l'Académie Julian où il travailla un mois, l'année où Maurice Denis y entrait, et alors que Sérusier était massier. Mais à ce moment, ces deux jeunes artistes n'avaient pas encore eu la révélation de Gauguin et travaillaient toujours dans l'orbite des peintres académiques Lefebvre et Boulanger.
Venu trop tôt à Paris pour participer à l'aventure des Nabis, Auguste Donnay, qui avait apprécié tout ce que les jeunes peintres français allaient découvrir bientôt, allait parcourir seul à Liège un chemin parallèle au leur. Il ne devait d'ailleurs pas s'en plaindre puisqu'il déclara en revenant de Paris qu'il y avait pris conscience qu'il était fait pour la solitude, la paix et le silence. D'ailleurs il en avait également assez des musées et des expositions puisqu'il écrivait le 9 juin 1887 à Armand Rassenfosse: «J'ai abusé des musées: il semble que l'on en sorte couvert d'une morbide poussière et toute cette archéologie que j'avais faite les jours derniers m'aura dégoûté des reconstitutions du passé ». Et il ajoutait plein d`espoir: « Je ne crois plus à la décadence et bien fol qui retourne en arrière: comme si d'ailleurs il était possible d'enrayer la grande et belle marche des choses ! » Et de conclure : « Depuis quelques jours, je regarde la rue, c'est un musée autrement intéressant ».
Réaction saine d`un artiste qui avait cependant senti confusément que son art propre ne consisterait pas tant dans la reproduction que dans la re-présentation de la nature par des équivalents plastiques et colorés, re-présentation qui se ferait bien sûr en fonction de ce qu'il ressentait, de son intériorité. Ceci justifiant l'intérêt que nous lui avons vu porter à la statuaire égyptienne, aux Tanagras, à l'art japonais, aux primitifs italiens, à Vinci ainsi qu'à Puvis, Cazin et Ménard. Ceci expliquant également que malgré son isolement à Liège il allait appliquer naturellement la théorie de la double déformation que devait définir Maurice Denis en 1934: « La déformation objective s'appuie sur une conception purement esthétique et décorative, sur des principes techniques de coloration et de composition et la déformation subjective qui fait entrer dans le jeu, la sensation personnelle de l`artiste, son âme, sa poésie »
Tout ceci impliquait la suppression du modèle, l'emploi d'un dessin stylisé correspondant à une vision synthétique du monde, la mise en place de la couleur par aplats ayant pour résultat la suppression de l'illusion réaliste du proche et du lointain par les moyens traditionnels et l'aspect décoratif final d'une œuvre faite pour être réintégrée dans le milieu quotidien.
Quand on sait que certains critiques français se demandent si le mouvement Nabis dont nous venons de définir les principes de base, eût eu lieu sans la rencontre accidentelle en 1888, à Pont-Aven, du maître Gauguin et de l'apôtre Sérusier qui transmit la «bonne nouvelle» à Maurice Denis, Bonnard, Vuillard et quelques autres, on ne peut que s'étonner du résultat parallèle auquel Auguste Donnay aboutit seul ou presque à Liège dans les années qui suivirent son retour de Paris.
Si son séjour dans la capitale des arts du moment fut déterminant pour l`évolution de la pensée et de l`œuvre d'Auguste Donnay, on ne peut toutefois mésestimer l'importance de sa rencontre avec Mockel qui, nous l'avons dit, avait mis sur pied à Liège en 1886 l'importante revue symboliste **La Wallonie**.
C'est dans la seconde moitié de l`année 1887 et non en 1886, comme l'écrit Mockel lui-même, qu`eut lieu la rencontre de l`artiste et du poète qui écrira: «Le geste lent, timide, avec une certaine gaucherie non sans grâce, Donnay nous montrait un visage au front très développé, au nez petit et droit, - un nez joliment dessiné, un peu renflé pourtant, à la pointe, ce qui est un signe de bonté. La moustache et la barbe d'un brun presque noir répondaient aux cheveux, bruns aussi, taillés assez courts et que l'on devinait très fins. Malgré la barbe sombre et la sombre chevelure, l'ensemble de la physionomie avait une douceur extrême à cause d`une certaine mollesse des joues, et grâce aux délicates flexions des muscles sourciliers. Les yeux à fleur de tête, aux paupières fréquemment rapprochées et plissées par un mouvement habituel aux peintres, variaient du gris au brun selon la lumière ».
«Et comment, ajoute Mockel, oublier le regard à la lois si naïf et si grave, - un regard humide et voilé, vague et chargé de rêve, où l'on surprenait tour à tour la candeur d'une éternelle adolescence, et cette mélancolie pensive que la vie nous enseigne dans l'âge mûr ... »
Et de conclure qu'on trouvait en lui « je ne sais quoi de sage, de très réfléchi, d'un peu replié malgré la charmante franchise. Un certain sentiment religieux, et la timidité d'un solitaire qui redoute l'action. »

Dans l'atelier du peintre, Mockel trouva, outre des estampes japonaises et des vues de Paris trop réalistes pour son goût, deux compositions à la sanguine dont l'une, intitulée Adagio, lui apparut très personnelle. Dès lors il lui fit connaître les membres actifs de la revue La Wallonie qui ne juraient que par Gustave Moreau, Odilon Redon et les préraphaélites anglais, artistes qu'Auguste Donnay aimait tout en s'en méfiant car ils lui apparaissaient trop littéraires. C'est sans doute ce qui l'amena à publier dans le journal de Maurice Siville **Caprice Revue** des dessins où, raillant l'art microbiologique d'Odilon Redon, des pointillistes et même ...des poètes symbolistes, Donnay se moquait de ce qui l'intéressait et l'inquiétait tout à la fois.

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

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

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

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

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

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

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

préparé «buvant l'huile de la couleur, conférait à l'œuvre le caractère décoratif souhaité et un plus haut degré de spiritualité ».
Sur la peinture ainsi travaillée, Auguste Donnay revenait parfois avec les crayons Raffaëlli pour noter légèrement l`éphémère, le mouvant: les premières pousses du printemps, les dernières feuilles rousses de l'automne.
Ainsi qu'il |'indique dans la lettre envoyée à Delchevalerie en 1891, Auguste Donnay prenait d'abord des notes d'après nature sur de petits cartons, notes très synthétiques qui définissent la structure d'un paysage, le mouvement des nuages, l'inclinaison des arbres et l`ambiance colorée générale. Ces esquisses dont beaucoup sont heureusement conservées au Musée de l'Art Wallon prouvent cependant qu`elles étaient faites en fonction de l'Idée que l`artiste avait de l'œuvre à réaliser car on y sent déjà profondément mûrie, malgré la rapidité d`exécution, la poésie à la fois mystique et tendrement humaine qui fait le prix des toiles faites à l`atelier.
Quant au tableau définitif il est généralement le résultat de plusieurs esquisses et dessins dans lesquels Auguste Donnay retranche et modifie «selon les explications données par la nature », explications qui lui permettent, et ceci est important, de ne rien inventer mais de rester « **parallèle** à la réalité » en recherchant les formes correspondant à l'Idée rendue par ailleurs de **façon humaine**.
Mais pour arriver à rendre l'Idée qu'il avait en lui tout en n'inventant pas la réalité, Auguste Donnay devait trouver une région qui parle à son âme sinon à son cœur. La recherchant, il la trouva bientôt et devint, sans pour autant rester l'esclave du site, le peintre de la Basse-Ourthe et du cours inférieur de l'Amblève, c'est-à-dire du Condroz, terre de transition située entre deux régions opposées: l'Ardenne et la Hesbaye. Comme le dit Paul Dresse: «Nulle région n'est d'aspect plus modéré, et nulle n'est plus riche de perfections. Ondulant de |'Ardenne à la Hesbaye, reliant à la plaine féconde les plateaux tristes aux romantiques déchirures, il atténue l'opulence de l'une, adoucit les saillies des autres et ces prestiges opposés s'unissent en une harmonie incomparable. C'est la région conciliatrice où la nature enseigne par quel difficile équilibre s'obtiennent les réalisations parfaites ... »
De cette région au cœur de laquelle il s`installe en 1905, Auguste Donnay se servit de toutes les nuances de l'heure, des jours et de ses trois saisons préférées: le printemps, l'automne et l'hiver pour rendre son émotion devant le mystère quasi religieux qu'il percevait dans chaque chose. Ainsi que le dit Richard Dupierreux, «prendre conscience de ceci, c'est déjà faire acte de foi; et se comporter vis-à-vis des choses et des hommes dans cette constante pensée, c'est sanctifier sa vie. Chacune des œuvres de Donnay est sanctifiée de cette tendresse et de ce respect : il n'est pas un détail de paysage... qui ne s'infléchisse pour lui selon les volontés occultes et vénérables; les forêts et les vieux murs sont pleins d'esprits surnaturels; il rôde des légendes autour de chaque demeure; tout est chargé de songe et de passé ».
Cette piété sainte pour sa terre natale qui imprègne toute l'œuvre de Donnay l'amena naturellement à situer des épisodes de l'histoire sacrée dans l'intimité de son pays. C'est ainsi qu'il peignit le **Chemin de Bethléem** d'où se dégage une douceur et une pureté digne des primitifs et **La Fuite en Egypte** que protège la nuit qui ajoute au mystère des choses, mystère concrétisé à l'avant-plan par une pierre sculptée représentant une espèce de quadrupède à tête d'oiseau que l'on pourrait prendre pour un emblème celtique ou pour une création de Max Ernst et qui, en définitive, semble symboliser l'inquiétude de l'artiste.
Par ces œuvres et d'autres comme le **Triptyque de Saint Walhère** et l`**Annoncíation** du Musée de Bruxelles, Donnay renouait à l'instar de Maurice Denis avec la vraie peinture religieuse simple et naïve telle que l'avaient conçue les primitifs de tous les pays et dont les nazaréens et les préraphaélites avaient en vain essayé de retrouver l'esprit avant eux.
A l'instar des Nabis, Auguste Donnay ne fit pas que de l'illustration et de la peinture, il s'occupa également de la rénovation de l'édition, fit des dessins de meubles pour Serrurier-Bovy, des planches anatomiques pour l`Université de Liège et de nombreuses affiches publicitaires. Parallèlement à toutes ces activités il écrivit de nombreux textes poétiques qui valent par leur ferveur émue ainsi que des lettres où il s'insurgeait contre l`enlaidissement progressif de la ville et de la campagne avoisinante. Il écrivit enfin pour le Congrès wallon de 1905 un texte intitulé : Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture où, au travers de notes intéressantes sur l'art liégeois en particulier, Auguste Donnay nous transmet sa propre conception de l'art.
Au moins eut-il l'idée de proposer l'établissement d'un inventaire photographique de toutes les peintures d'artistes wallons dispersées dans le monde, ce qui, disait-il, «dévoilerait la beauté originale et personnelle d'un art longtemps méconnu ». Plus de soixante ans après la parution de ce texte l'inventaire reste encore à faire, et... l'originalité de notre art est toujours méconnue.

Mais plus que par ces textes, c'est par son enseignement à l'Académie de Liège, dès 1901, qu'Auguste Donnay forma de nombreux peintres liégeois auxquels il apprit, ainsi qu'il le déclara lui-même, à voir grand. Quant à son œuvre elle devait marquer de nombreux artistes contemporains parmi lesquels Maurice Pirenne, Lebrun, Derchain et Delcour, quatre peintres verviétois avec lesquels il exposa à Bruxelles en 1911 et en 1912.
Un peu plus tard Auguste Donnay, qui venait enfin de se faire construire un atelier digne de ce nom à Méry, réagissait mal à l'annonce de la première guerre mondiale. Des lors, cet homme doux et bon qui se trouvait non seulement en présence d'un Cataclysme aux répercussions intimes inattendues mais qui se voyait « dépassé » dans ses conceptions picturales et éthiques devint de plus en plus angoissé.
En 1917, il écrivait à son ami Maurice Kunel : «Je travaille cahin-caha, tout fait défaut. Dormir est doux ». Quelques années plus tard, le 18 juillet 1921 il mettait fin à ses jours à l'hôpital de Jette-Saint-Pierre où on l'avait conduit.
Avec lui mourait un artiste qui, parallèlement aux artistes français d'avant-garde de son temps et sans qu'il les eût fréquentés, avait trouvé le langage plastique du moment pour rendre le caractère élégiaque et volontiers mystique de cette époque à travers les paysages du Condroz.

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

Il n'est pas facile d'écrire sur un peintre qui renonça très tôt à se faire connaître, et qui a noté, dans sa Poubelle : «Pour être populaire de son vivant, il faut être un imbécile, un sceptique ou un lâche››. Et qui ajoute : «Être populaire après sa mort, c'est voir son nom donné à quelque personnage arrangé aux goûts de la masse et n'offrant aucune ressemblance avec celui qui porta vivant ce nom »
Certes, le propos ne manque pas de vérité, et c'est le lot de tous les grands artistes, morts ou vivants, de voir leur «message» passablement estropié par un public qui, comme le dit également Pirenne, regarde plutôt qu'il ne voit. Est-il besoin de rappeler ici le spectacle qu'offre la foule en quelque grand musée? Elle déchiffre plus ou moins l'anecdote qui servit de point de départ à l'artiste, sans jamais - ou presque - aller au-delà. L'image triomphe du contenu, l'apparence de l'essence.
Sans se faire illusion sur ce qu'eût pensé le peintre verviétois récemment décédé (le 24 novembre 1968) d'une étude assurément sommaire, je crois toutefois utile d'apporter ma faible contribution à la connaissance d'un artiste qui ne se voulut qu'artisan, mais dont l'œuvre, à la fois si peu et si actuelle, m'apparaît particulièrement significative de notre temps et de notre sensibilité, Wallonne entre autres.
Né à Verviers, le 19 avril 1872, Maurice Pirenne -- qu'il faut considérer comme un autodidacte -- commença à dessiner et à peindre alors qu'il n'avait que quatorze ans. En 1889, il réalisait **Les brochets**, tableau qui nous prouve que Pirenne, dès cet instant, savait composer non sans habileté une nature morte, dessiner avec une rigueur assez étonnante pour son âge, et peindre des détails sans pour autant sacrifier l'ensemble.
Sa rhétorique terminée, Pirenne embrasse la carrière de peintre professionnel. En 1892, il peint **Bourrasque de neige**, œuvre prestement enlevée où il nous montre qu'il pouvait dès lors non seulement rendre l'apparence des choses, mais conférer au paysage une puissance expressive, en une forme synthétique et large. Dans le même esprit, il donne l'année suivante (1893) **Chemin dans la Fagne**, peinture tourmentée et essentielle qui préfigure, avec la précédente, l'œuvre de Richard Heintz.
Puis c'est la période des voyages d'études, de 1893 à 1898. «Chaque hiver, pendant ce qu'on appelle l'année académique, d'octobre à juin, il part séjourner, pendant deux ans à Gand puis pendant trois ans à Paris, enfin un an à Bruxelles « , nous dit Oscar Lejeune, en préface à une exposition verviétoise de la Société des Beaux-Arts, en 1936. « Adolescent, il s'est fait seul ; jeune homme, il ne peut revenir en arrière et se plier à un enseignement. Ainsi à Gand s'inscrit-il un jour, par raison raisonnante, à l'Académie (Il s'agit, en fait, selon des souvenirs oraux de Pirenne des cours du soir du Cercle artistique); le lendemain, il s'y présente ; le troisième jour il n'y reparaît plus. Peu de peintres contemporains ont moins volé que Maurice Pirenne leur réputation de self made men. De cette aventure académique un souvenir joyeux : une splendide planche à dessin, énorme, achetée pour ce jour solennel... hélas un jour de pluie. La planche copieusement trempée, gondola et n'eut pas vie plus longue que l'académisme de son maître »›. C'est à Gand qu'il peignit quelques toiles curieuses, qui demeureront isolées dans sa production. Citons notamment **Les haleurs** (1893) qui, par la synthétisation extrême des formes des personnages dans le sens de l'effort, et l'emploi d'une matière riche et grumeleuse, sont une étrange prémonition de l'art de Fritz Van den Berghe, dans la ville même où le grand peintre flamand vit le jour.

A Paris, Maurice Pirenne fit de brèves apparitions dans les ateliers de Roll, de Carrière et de Bonnat (en fait, il le vit «deux fois de près››), pour essayer enfin, mais sans succès, le règlement s'y opposant, de passer dans celui de Gustave Moreau, qui l'attirait. A Paris encore, il rencontrera Proust, et se liera d'amitié avec le peintre autrichien Schlesinger, qui lui fera connaître son parent, Hugo von Hoffrnannsthal.
Mais là n'est pas l'important, Maurice Pirenne préférant à l'enseignement académique de ces professeurs la leçon des grands maîtres exposés au Louvre, et celle de quelques peintres contemporains de très grande valeur. Il devient l'assidu de la galerie Durand-Ruel... C'est ainsi que l'on retrouve, dans les œuvres qu'il peint à Paris, les influences salutaires de Cézanne, de Degas et de Toulouse-Lautrec.
Celle du Maître d'Aix, qui lui apprit à structurer un visage, à lui donner un poids expressif (Portrait d'homme âgé). De Degas (qu'il refusa de rencontrer), mais qui lui enseigna la vérité du geste, et une mise en page originale (**Soir au balcon**). De Toulouse-Lautrec enfin, qui l'amena à dessiner des nus d'académie aux allures de femmes de maisons closes, et à rendre en quelques traits rapides, fermes et larges, l'attitude expressive d'un personnage (**Les tristes**).
Nous savons encore moins de son séjour à Bruxelles; il y peignit sans doute cette œuvre étrange qu'est le **Carnaval de Bruxelles**, où les gens semblent couchés, tels des ombres portées et fiévreuses, sur le sol de la Grand-Place. Il est mêlé au mouvement de la Libre Esthétique, jusqu'à ce qu'un incident, en décembre 1905, au Cercle artistique de Bruxelles, l'amène à ne plus exposer désormais qu'à quelques triennales ou quadriennales, et à la Société des Beaux-Arts de sa ville natale. Chaque année, Pirenne y revenait passer les vacances, dessinant par exemple ces **Balançoires derrière l'Hôtel de ville** (1894) d'un trait sûr et direct. Au même moment, il peint aussi des intérieurs grumeleux (**L'atelier ensoleillé**), frustes mais très expressifs et comme déjà chargés du poids des années (**La chambre**, **Les portraits de famille**, **Le salon**), et des intérieurs de ville, dans lesquels Pirenne isole un élément pour nous en faire pénétrer l'âme (**Nuit**, **La maison d'en face**, **Les volets clos**).
On le voit, les peintures et les dessins de jeunesse de Maurice Pirenne sont fort diversifiés, par la thématique comme par le traitement. Si certaines de ces œuvres peuvent sembler assez directement influencées par les plus grands peintres français contemporains, naguère encore si contestés, de nombreuses autres au contraire le montrent déjà soucieux d'exprimer l'âme des choses au-delà de leurs apparences. En quoi il s'affirme profondément éloigné des impressionnistes que commence seulement à connaître le grand public. Ces œuvres prouvent également le désir de Pirenne de faire puissant, par exemple en traitant les nus, et les portraits plus particulièrement, par de larges plans révélateurs de la structure expressive plutôt qu'anatomique du modèle. En outre, la densité de sa pâte, et l'emploi fréquent d'une touche lyrique chargée de rendre le mouvement (des nuages, des balançoires, des passants) attestent une force passionnelle peu commune. La plupart des intérieurs et des vues de ville le montrent cependant déjà préoccupé de restituer aussi le calme des objets et des êtres qui peuvent s'y rencontrer. Plus tard, Maurice Pirenne se « spécialisera » dans ce dernier « genre », au point de ne peindre plus qu'un objet posé sur un coin de table.
De 1900 à 1950, année à partir de laquelle il ne peindra plus que sa chambre, Maurice Pirenne dessina et peignit, à l'huile ou au pastel, des œuvres nombreuses qui, de plus en plus, tendront à exprimer le silence des choses et des êtres. Des lors, bustes, masculins ou féminins, ses intérieurs plus ou moins vastes, et ses coins - animés ou non - de Verviers vont-ils baigner dans un climat surréel.
C'est ainsi que ses portraits - ceux de ses intimes surtout et les siens – semblent ne pouvoir se détourner d'un point déterminé qu'ils fixent comme pour l'éternité. Mais, plus que quelque objet extérieur, c'est en eux-mêmes qu'ils regardent, préoccupés avant tout d'une vie intérieure que les événements du dehors n'ont pour raison que de mieux situer. Quant aux paysages, ils se font, sous sa main, immuables, enserrés qu'ils sont dans une forme rigide, bien que sensible, qui tend à les définir davantage en tant que concept que comme réalité mouvante. Nous ne devons donc pas nous étonner si Magritte s'est montré sensible à quelques-uns d'entre eux (**Les deux hêtres** ; **L'arrêt du tram**), ni que l'on puisse songer à Balthus devant **La Carrière des Surdents**, œuvre tout ensemble chaotique et strictement construite, agitée - on travaille dans la carrière -- et silencieuse, baignée d'une lumière à la fois douce et irréelle. Dans d'autres œuvres, un élément aussi fugace qu'une flaque d'eau devient immuable ainsi qu'un bloc de pierre, mais reçoit également mission de donner au monde extérieur - par reflet - une autre dimension, tout aussi éternelle que la dimension réelle (**Les flaques**, 1932). Si la flaque d'eau est la résultante d'un phénomène naturel, le linge mis à sécher (**Soir à la chemise**, 1937) d'une activité humaine. Pour cette raison, il intéresse Pirenne qui, dans la plupart de ses tableaux, s'efforce de rendre non seulement l'objet, mais son contact avec l'homme, son usure certes par ce

contact, mais surtout son intensité d'être. Parallèlement, Pirenne s'attachera, surtout dans Banlieue (1948), à la maison en chantier que construisent des hommes, pour abriter, mais aussi pour offrir un cadre à la vie intérieure d'une famille d'individus. Ce faisant, la maison possède, par le travail qu`elle a déjà exigé, par son inachèvement même - le toit, les fenêtres et la porte qui manquent s'ouvrent à la fois sur l'extérieur et sur l'intérieur sombre - et par le potentiel d'intériorité qu'elle est destinée à recéler, un poids de vie et de silence qui la transplante dans une dimension autre. A l`instar de cette œuvre, La grande cheminée (1947) qui traverse le ciel pour jeter sa fumée est aussi une construction de l'h0mme en vue du travail de l'homme. Elle est encore le signe d'une région industrielle, qui a trouvé en elle ses moyens de subsistance et de prestige. De plus, sa densité, sa solitude lui confèrent valeur d'archétype. Comme dans **Banlieue**, il s'agit moins ici d'une vue de ville, que d'un élément de paysage urbain qu'il s'agit de mettre en rapport direct avec les objets : pots, fruits, pipes... que Pirenne peignit isolés, tout en continuant de réaliser pourtant des intérieurs plus vastes débouchant parfois sur la nature, s'ouvrant à elle, la faisant participer de son silence.

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

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

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

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

L'étude des œuvres, des débuts à 1950, nous a prouvé que la « banalité » des sujets était plus que largement compensée par sa vision propre de la nature. De fait, le projet essentiel du maître verviétois est d'arriver, par le travail et la réflexion, à voir cette nature au point de faire corps avec elle. Cette position, humble et orgueilleuse, exige du peintre qu'il fasse fi de sa personnalité : l'œuvre approchant d'autant plus la perfection qu'elle sera plus impersonnelle. A ce propos, Pirenne écrivit très jeune que la personnalité doit être au plus vite enfermée dans un coffre-fort, d'où il ne faut l'extraire sous aucun prétexte. Inutile de préciser que semblable position le plaçait en conflit avec ceux qui font de l'art avec un grand A, et qu'il leur préféra toujours (les) Van Eyck, Vermeer et Chardin, « si émouvants, si purs », pour n'avoir cherché qu'à faire « un ouvrage parfait ». Pirenne insiste d'autre part sur le degré de perfection d'une œuvre, allant jusqu'à dire, non sans raison, que «l'œuvre d'art est plus ou moins morale, selon qu'elle approche plus ou moins de la perfection ».

Mais revenons au départ de la réflexion de Maurice Pirenne: il considère qu'il faut laisser la nature entrer en soi au point d'être absorbé par elle, afin d'acquérir une vision du monde dont l'infini soit le seul étalon. Dès lors toutes choses, de la plus infime à la plus grande, revêtent même mesure et même importance. Et Pirenne de citer un ancien peintre chinois qui, en contemplation devant une pomme de

terre, énonçait : «Rien de plus beau que cette pomme de terre; tout est aussi beau, mais de plus beau il n'y a rien ». C'est que la chose apparemment la plus banale est immédiatement transcendée - pour qui sait la voir - par l'infini qu'elle recèle. Dans cette perspective, le «problème» du peintre n'est donc pas d'« inventer » la nature ou de n'en rendre que le reflet, mais bien de mettre chaque fois tout l'univers dans 1'objet représenté. Nul doute que, pour arriver à pareil résultat, il fallut à Pirenne un courage certain. Il s'appliqua en effet à mieux voir les choses, dessinant sans relâche chaque objet dans ses moindres détails, comme en témoignent les nombreux carnets de croquis conservés. De l'analyse, il passa ensuite à une synthétisation de plus en plus poussée, synthétisation qui a pour but moins de supprimer le détail que de le soumettre à l'ensemble, et d'arriver de la sorte à une conception de plus en plus infinie de l'objet. On peut affirmer, avec André Blavier, que Maurice Pirenne «est passé maître en cette dialectique oculaire »›, qui consiste à aller de l'analyse à la synthèse sans sacrifier aucun élément de l'analyse. Alchimie difficile et périlleuse, dans laquelle Pirenne parvint, en se confondant avec l'objet en ses moindres détails, à retrouver en cet objet l'essence de l'univers.

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

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

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

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

Au début (de 1950 à 1960 environ), l'objet point de départ (bouteille, miroir, pierre, boîte d'allumettes, robinet, fruit...) est livré dans sa solitude mais aussi dans son essence, et comme dit André Blavier, dans son immédiateté. En effet, « aucun système, aucune rouerie. Pirenne n'a jamais répété ou élargi une trouvaille née du hasard ou de la réflexion. Sa vision personnelle suffisait à -enserrer et cerner

l’apparence, jusqu'à ce qu'elle crachât l'être, sans le secours de quelque expérience (ou expédient ?) extra-picturale. Dans un monde qui nous échappe par tant de pratiques mystiques, Pirenne suscite à l'être ceux des objets les plus dénués d'existence. Et au terme d'une carrière qui n'eut jamais plus modeste ambition, sur la toile qu'on oublie, ses deux bouteilles et leurs univers nu nous rappellent au monde. Il y a là autre chose, et un peu plus, que de l'art. La toile de Pirenne est la Définition de la Bouteille »... De même sera-t-elle, en fonction du sujet, la définition du pot, du robinet ou de la cruche, de la poire ou du citron.
Du point de vue technique, le métier est évidemment différent selon qu'il s'agit d'une huile ou d'un pastel. Dans le premier cas, la densité de la matière nous montre – oh ! combien - que le classicisme, la sérénité de Pirenne sont bien le fruit d’une lutte qui a pour rôle de contenir une passion par ailleurs débordante.
Dans ses fonds (où dominent souvent une tonalité vert-jaunâtre, des nuances dues à des écarts de densité picturale ou à l'emploi de frottis de valeurs ou de couleurs différentes), se joue un combat qui, s'il se résorbe au niveau de la forme, n'en est que plus dramatique et plus présent. Et cette «lutte avec l'Ange » prend sa plus grande acuité dans l'objet même, prétexte à peindre immédiatement déchiffrable et laissant le champ libre au seul combat plastique qui trouve enfin, comme dans les fonds -- mais de l’intérieur vers l’extérieur cette fois - sa solution dans le dessin qui l'enserre. Solution d'ailleurs éphémère où les mondes extérieur et intérieur cristallisent la forme pour un instant: le temps de donner sens à l'objet, et sa mesure d'infini. Un fragment de seconde plus tard, le doute accomplit son œuvre et l'édifice s'écroule ; mais, la passion aidant, le combat reprend, jusqu'à ce que la forme retrouve, dans une nouvelle création, son degré ultime et tout aussi éphémère de réalité. Ainsi Pirenne peindra-t-il des œuvres remarquables, parmi lesquelles **Bouteilles au miroir** (1952), **Le pot de terre** (1954), **Bouteilles au couteau** et **Le pot noir**.
Les pastels - la technique l'implique - sont assez distants des huiles par l’épaisseur de la matière. Toutefois, la densité des objets, obtenue par de petits traits de couleurs pures sur ton de base nuancé et plus froid, demeure la même. Au lieu d'être rendue par des superpositions de matières, elle l'est par l’espace que créent entre eux les traits de pastel sur le fond. En fait, ce qui différencie cette série importante d'œuvres, c'est l'emploi fréquent de couleurs pures, jaunes, roses et oranges, dont la mise en place enveloppante confère une chaleur humaine et une tendresse évidente aux objets les plus usuels. Il en est ainsi dans **L'évier et le robinet** (1953) ou dans **Le robinet et la cruche** (1959), œuvres splendides dont la lumière intérieure est, en définitive, le sujet primordial.
Et nous arrivons aux pastels que Pirenne réalisa entre 1960 et 1967. Œuvres absolument exceptionnelles, où l’objet quotidien -qui toujours sert de point de départ - perd sa forme extérieure pour devenir le signe même de l'objet. Le passage règne alors en maître, l'objet se confondant avec le fond dans la presque totalité de son contour, pour se mettre à vivre, intensément, dans la tache de lumière souvent phosphorescente qui le définit, en le résumant, dans son essence. C'est ainsi que la lumière intérieure qui semblait créer l'objet dans les pastels antérieurs se condense en un seul point, d'une intensité d'autant plus grande qu'elle est plus réduite en surface. Le passage entre le motif et le peintre qui le voit d'une part, entre le motif vu par le peintre et le monde extérieur d'autre part, s'accomplit en se perdant dans l'infini -- «seule réalité » -- condensé dans le signe.
Le cycle est bouclé, Maurice Pirenne ayant réussi, à force de travail, de solitude et de concentration, à restituer la seule chose qui lui importait - et peut-être la seule importante: le passage du matériel au spirituel.
Durant les derniers mois de sa vie, Pirenne continua à peindre chaque jour, et jusqu'à l'avant-dernier, qui l’immobilisa sous le masque à oxygène. Il réclamait alors sa pipe... Mais sa vue était depuis longtemps atteinte (double cataracte avec décollement de la rétine), et il ne voyait plus guère ni le motif, ni sa palette. Il devait en résulter quelques œuvres de petit format, où l'objet perd de sa cohésion et devient plus coloré, sans pour autant trouver toujours sa raison d'être en un contenu expressif. Emouvantes en leur inachèvement, sorte de peintures «par cœur» où le doigt, nous dit Blavier, souvent étalait la couleur faute pour l'artiste de distinguer le poil du pinceau, elles ne doivent pas faire perdre de vue que l'œuvre conscient de Pirenne s'inscrit à l’extrême pointe d'une lignée d'artistes Wallons qui tentèrent ou tentent encore, avec plus ou moins de bonheur, et par des voies apparemment multiples, de participer au monde spirituel. Mieux, de se confondre avec lui.

- Guy Vandeloise. Paul Renotte et le Problème de l’Intégration des Arts plastiques dans l'Architecture in Bulletin de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège 1968. Liège, 1969, pp.347-352.

Le divorce entre les architectes d'une part, les peintres et sculpteurs d'autre part, est évident depuis la fin du XVIII[e] siècle. Il.se confirme tout au long d'un XIX[e] siècle qui, parallèlement, voit l'abâtardissement complet de l'architecture.
En fait, il faut attendre les dernières années de ce siècle voué à l'admiration stérile de tous les styles passés pour voir, avec l'apparition de l'Art nouveau, le problème de l'intégration des arts plastiques dans l'architecture reposé et, parfois, résolu.
Depuis lors, il inquiète nombre d'artistes qui l'abordent chacun à leur manière sans que l'on puisse affirmer qu'une solution de base d'ensemble ait été acceptée par tous.
Paul Renotte, lui aussi, a tenté de trouver dans les dix dernières années de sa vie une solution à ce problème fondamental qui, à vrai dire, met notre société tout entière au ban des accusés.
Mais qui est Paul Renotte ?
Né à Ixelles le 21 janvier 1906, Paul Renotte termina ses études de peinture de chevalet, de peinture décorative, de sculpture et de dessin à l'Académie de Liège en 1925. Marqué par la guerre de 1914-1918 alors qu'il avait de huit à douze ans, la «guerre de la boue» comme il la nomme plus tard, Il participe de cœur au mouvement Dada et est conquis, avant la fin de ses études, par le surréalisme.
Adhère-il au mouvement surréaliste signifie, on s'en doute, non tant l'acceptation d'une option picturale bien précise qu'une participation totale à une véritable philosophie qui aborde principalement deux grands problèmes. Il envisage en effet en premier lieu le rapport du conscient et de l'inconscient, en second l'action sociale à mener, « action qui, dira Breton en 1934, possède sa méthode propre dans le matérialisme dialectique, action dont nous pouvons d'autant moins nous désintéresser qu'encore une fois nous tenons la libération de l'homme pour la condition sine qua non de la libération de l'esprit et que cette libération de l'homme, nous ne pouvons l'attendre que de la Révolution prolétarienne » (Herbert Read. Histoire de la peinture moderne. Paris, 1960, p. 170).
En fait, les surréalistes français avaient adhéré officiellement au communisme dès octobre 1925. Parallèlement, Paul Renotte fondait à Liège avec quelques autres la société des «Amis de l'U.R.S.S.» et, un peu plus tard, en 1929, la société des amis de « Monde» de Henri Barbusse (journal fondé par l'écrivain).
Quelques années plus tard, en 1932, Paul Renotte devait par ailleurs abandonner la sculpture et la peinture pour la seule action politique. Il ne reviendra à l'art qu'en 1952.
Mais avant cela, Paul Renotte qui, nous l'avons dit, est sorti de l'Académie de Liège en 1925, peut voir à Liège même, en 1926, une exposition de peintures surréalistes préfacée par Breton, exposition qui, notons-le, n'eut lieu qu'un an après la première exposition de peinture surréaliste à Paris. Organisée par les peintures liégeois Defíze et Emilie Delbroeck qui exposeront à la Galerie surréaliste de Paris en avril 1929, cette exposition ne put que confirmer Paul Renotte dans ses options et fut, peut-être, à la base de la conversion momentanée d'Auguste Mambour et du poète Hubert Dubois à ce mouvement.
Quatre ans plus tard, nous sommes en 1930, Paul Renotte quitte Liège pour Paris et participe sur un plan plus vaste à la révolution surréaliste. Il y rencontre les maîtres les plus importants de ce mouvement et prend une part active à la fondation de différentes associations politiques, sociales et littéraires.
Lorsqu'il rentre à Liège en 1932, il a réalisé des illustrations pour Les chants de Maldoror (les chants de Maldoror illustré par Paul Renotte a été publié en Russie) et des peintures où, à l'instar de ses amis, il tente de révéler un autre aspect du monde à travers une association apparemment étrange d'éléments reconnaissables.
Comme nous l'avons dit, il abandonne à ce moment ses pinceaux pour se consacrer uniquement à la politique. Sans étudier les avatars de sa vie politique notons simplement qu'i y donna le meilleur de lui-même dans le seul but, défini par Breton et signalé plus haut, de libérer matériellement l'homme pour, plus tard, assurer enfin la libération de son esprit.
« A nouveau tenaillé par le démon de l'art, ou par les Muses ! » (Paul Renotte. Résumé de ma vie d'artiste et de militant. Manuscrit), il renonce enfin à ses mandats politiques en 1952 pour envisager, par le canal de la création artistique, une autre manière d'agir sur la collectivité. Après une période de recherche durant laquelle il passe d'un expressionnisme surréalisant à une peinture abstraite géométrique, il trouve enfin vers 1962 les moyens techniques qui lui permettront d'une part de se réaliser par la projection directe mais contrôlée de son inconscient, d'autre part de réaliser des œuvres résistant aux intempéries et, par conséquent susceptibles d'animer les murs vides des constructions récentes.
Mais avant de trouver sa voie, en peinture du moins car il réalise des sculptures architecturales remarquables dès 1958, il rédige un ouvrage qui paraîtra en 1962 et qui a pour titre : L'art est une chose importante (Lyon, 1962). Ce livre qui fera date dans la mesure ou un artiste communiste prend position contre le réalisme socialiste au nom de Marx, d'Engels et de Lénine est essentiel pour comprendre la pensée de l'artiste.
Y posant le problème, combien essentiel !, de l'art dans une société « où l'organisation des loisirs va permettre à tous d'accéder à une culture de plus en plus élevée » (Renotte, L'art est une chose importante, p. 7) il déclare que cet art ne doit plus avoir une mission informative, extra-picturale, mais a pour mission « la création de formes nouvelles

d'expression, en rapport avec l'évolution fondamentale et formelle de la société » (idem, p. 13) ce qui revient à dire en rapport avec l'évolution de la science et de la technique.
Mais où trouver ces formes nouvelles ? Certes pas en regardant la nature telle qu'elle apparaît mais, et ceci est essentielle, en connaissant « l'origine des choses qui sont dessinées dans ton esprit » (idem p. 25) dit Vinci que recopie Renotte. Rechercher cette origine des choses c'est fatalement prendre parti pour l'art primitif, l'art des enfants et des naïfs car c'est rechercher cette pureté, cette authenticité que Jean-Jacques Rousseau, déjà ! ne trouvait plus que dans les arts avant échappé au polissage de la culture.
Rendre en peinture ce qu'écrivait Leonard de Vinci, c'est également prendre parti pour l'art non figuratif instinctuel, c'est enfin prendre position pour un art dont le caractère universel doit préluder, selon Paul Renotte, à «l'unité terrestre, qui sera le prélude à l'union : terre-cosmos » (idem, p. 92). Est-il besoin de dire que cette position fait de l'artiste un combattant « de la démocratie, de la liberté, et du progrès » (id. p. 93) ? De ce fait, Paul Renotte fait sienne cette déclaration du secrétaire général de l'O.N.U., U Tant qui devait dire : « Je pense que les artistes, les musiciens, les poètes et les sculpteurs devraient jouer un rôle de plus en plus grand dans les affaires internationales, de sorte que nous puissions changer l'humeur de notre époque, la mentalité contemporaine, la façon de sentir de notre temps » (id. p. 101).
Participer de son temps en peignant ou en sculptant moderne est essentiel ; il est en effet « impensable qu'un artiste peigne ou sculpte, non seulement « à la manière » des anciens, mais même comme on le faisait il y a vingt ans. Et ceci, ajoute justement Paul Renotte, n'a rien à voir avec la mode, mais avec la vie » (id. p. 46).
Mais il faut encore que l'artiste sorte de sa tour d'ivoire, ne se résigne pas à ne plus participer à la société car, dit Renotte, « si la société de demain n'était remodelée avec les artistes, elle ne pourrait aller qu'en se deshumanisant » (id. p.68). Toutefois il devait se rendre compte qu'il est difficile, voire impossible de participer à une société, la nôtre, dont, écrit-il, le mal « est sans remède » (id. p. 74). De plus, il devait remarquer justement que de nouvelles techniques devaient être trouvées pour que l'art s'insère dans les cités nouvelles de fer, de verre et de béton.
Parallèlement, il considérait que l'enseignement des Beaux-Arts devait être revu pour que ne se perpétue pas « le divorce entre l'art et la société en éternel devenir » (id. 75). C'est aussi qu'il pensait qu'il devait y avoir une «collaboration toujours plus intime des plasticiens avec l'architecte, l'ingénieur, l'urbaniste » (id. pp. 75-76). Ce faisant, Paul Renotte se devait de citer en exemple l'admirable aventure du Bauhaus dont l'objet était de « créer une nouvelle corporation d'artisans ne connaissant plus cet orgueil de classe qui érige un mur hautain entre les artisans et les artistes » (id. p. 78). Et les organisateurs du Bauhaus d'ajouter : « Il nous faut vouloir, imaginer, préparer en commun un le nouvel édifice de l'avenir qui unira harmonieusement architectes, sculpteurs, peintres. Cet édifice s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers dans le ciel futur emblème - cristallin de la nouvelle foi dans l'avenir » (id. 78).
Et Paul Renotte de surenchérir en notant avec raison que « s'il faut qu'au préalable le libre épanouissement individuel dans chaque discipline artistique soit arrivé à maturité, c'est par la collaboration des: diverses activités artistiques en un élan unanime que naîtra le grand style de notre époque » (id. p. 81). Mais d'ajouter que cette synthèse de tous les arts devrait avoir lieu « non plus en fonction d'un idéal éthéré, mais en fonction de l'homme et de ses besoins de bien-être et de culture » (id. p. 81), phrase où Paul Renotte prend ses distances vis-à-vis de toutes les civilisations bâties sur une religion.
Si Paul Renotte considérait que l'art abstrait s'intègre mieux à l'architecture que l'art figuratif, il envisageait toutefois la possibilité d'une synthèse de la figuration et de la non-figuration. Mais ce dont il était certain, et nous avec lui, c'est que « c'est par leur réintégration dans l'architecture que les arts plastiques retrouveront de plus en plus leur destination initiale que le goût bourgeois, individualiste de la peinture encadrée réservait essentiellement aux salons » (id. 89).
Et de conclure que l'art doit être engagé, « Oui, dans la vie ! » (id. p. 90), phrase ou il s'oppose, bien sûr, à l'engagement tel que le conçoivent les communistes russes ou mexicains.
Dans l'immédiat, c'est-à-dire tant que notre société n'a pas été totalement bouleversée, Paul Renotte devait proposer qu'un pourcentage modeste soit destiné à l'embellissement artistique des constructions publiques, commerciales, industrielles et des cités ouvrières. Cette proposition ayant pour but d'aider l'artiste à bon escient, à le sortir de son isolement et à favoriser l'élaboration future d'un grand style de notre époque.
Alors qu'il rédige son ouvrage : L'art est une chose importante, Paul Renotte peint et expose des œuvres abstraites froides (Expo. Apiaw 18-30/01/58) puis est pris d'une « frénésie d'expérimentations » qui l'amène à trouver enfin « les moyens concordant au mieux avec le sens de ses recherches : la peinture peinture en surface polie, inaltérable » (in Résumé de ma vie d'artiste … p. 3, verso).
En fait, Paul Renotte recherche, après une période où son esprit l'orientait « vers la rigueur constructive » (idem), un art mieux fait pour contenter son tempérament. C'est ainsi qu'au début il répand de l'encre de Chine au moyen de raclettes en caoutchouc, éponge-mousse, ébauchoir, sur papier, sur verre et enfin sur plastique. Ensuite, par des pressions sur feuille de plastique ou cellophane, il obtient des effets d'un raffinement extrême impossible à atteindre par des procédés traditionnels.

Ce faisant, il revient à l'esprit même du surréalisme en se servant de formes projetées par son inconscient. Mais s'il y revient, c'est sous une forme qui n'a plus rien à voir avec celle des débuts. Il participe en effet de ce mouvement dénommé « Action painting » qui trouve ses sources dans le surréalisme tout en adoptant une nouvelle conception de l'automatisme. En effet, alors que les associations irrationnelles d'images issues du monde extérieur ne proviennent que d'une couche relativement superficielle de l'inconscient (préconscient), les peintres qui font de l'Action painting rendent compte d' « ne autre sorte d'image, qui ne relève pas de l'association mais équivaut à la sensation, une image de forme indéterminée et de couleurs imprécises, qui provient d'un niveau plus profond de l'inconscient » (Herbert Read, op cit.,p. 335).
Si Paul Renotte parvient ainsi à exprimer son moi profond dans ses dessins, il n'est toutefois pas entièrement satisfait dans la mesure où il désire trouver un procédé qui lui permettrait de réaliser l'équivalent de ces dessins sur des surfaces plus grandes qui ne seraient pas tant destinées à décorer un salon qu'à donner vie et esprit à l'architecture moderne.
Ce procédé, il le découvre en 1962. Il utilise alors des couleurs synthétiques sur tôle ou sur unalit. L'œuvre achevée et vernie, il la cuit au four ce qui lui donne à la fois un aspect de laque japonaise et une résistance à toute épreuve.
Pour réaliser ces œuvres, il n'utilise que les trois couleurs foncées auxquelles il ajoute le noir. Allongées au moyen d'un diluant approprié, il arrive ainsi à des variations infinies et subtiles (notamment par la superposition de glacis plus ou moins transparents).
Les œuvres sont habituellement travaillées selon trois procédés :
1) La couleur est étendue avec un chiffon imbibe de diluant; La composition est réalisée avec une raclette en caoutchouc (négatif).
2) La raclette est trempée dans les couleurs pures et appliquée directement sur le panneau (positif).
3) Le panneau est compose à l'aide de raclettes trempées alternativement et indifféremment dans le jaune, le rouge, le bleu et, éventuellement le noir.
La difficulté de cette technique consiste dans le laps de temps très court durant lequel on peut la travailler. Au départ, elle est trop liquide, cinq minutes après le début de la prise, elle est trop sèche. De ce fait, en se doute que la tension de l'exécutant doit être extrême puisqu'il doit imposer « sa volonté d'expression » (Paul Renotte. Art et dialectique. Manuscrit, p. 3, recto) durant ces cinq minutes.
Dans ces œuvres qu'il réalisera jusqu'à son dernier jour, la projection directe de son inconscient devait lui permettre de constater à quel point ce grouillement intérieur qui nous déchire et nous anime tour à tour est proche de ce monde informe et organique d'où, un jour, l'homme naquit. Paul Renotte devait d'ailleurs peindre, outre ce chaos originel, l'animal et l'homme sous la forme d'un «squelette de muscles» vivants ». Enfin il devait réaliser certaines œuvres où s'opère la fusion tant recherchée, si difficile et partant si rare, de l'univers de l'homme dans l'embrasement de la pensée pure. Nous 1'avons dit, ces œuvres étaient créées pour être appliquées sur les murs aveugles des constructions modernes. Mais il devait mourir avant d'avoir pu réaliser la commande qu'il venait de recevoir de la ville de Liège concernant la décoration de la Cité administrative.
Nous avons dit que Paul Renotte avait étudié la sculpture à l'Académie de Liège. Comme la peinture, il abandonna cet art en 1932 pour le reprendre vingt ans plus tard. Après avoir réalisé quelques sculptures figuratives, il créa durant quelques années, et jusqu'aux environs de 1963, des œuvres en métal tout à fait exceptionnelles qui, à l'instar de ses peintures, sont conçues pour s'insérer dans des ensembles architecturaux. Elles définissent en formes pures et accomplies la pensée subtile, souvent humoristique et parfois puissante d'un très grand artiste.
Ce faisant, Paul Renotte aura lutte toute sa vie pour la libération de l'homme par la Révolution prolétarienne et pour la libération de son esprit par la conquête de plus en plus profonde de l'inconscient.
Après avoir mené cette lutte sur deux fronts, il se consacrera à la seule politique pendant vingt ans après quoi, ultime et admirable effort, il cherchera à concilier les deux «libérations» en réhumanisant les villes et en donnant à voir à la société tout entière des œuvres qui lui proposent la libération de l'esprit.
Et si ces œuvres, comme celles d'autres artistes, ne, se trouvent pas dans tous les coins de la ville, ce n'est certes pas sa faute.
Dire que Paul Renotte avait résolu une fois pour toutes le problème de l'intégration des arts à l'architecture serait évidemment beaucoup dire. Si ses sculptures sont remarquablement conçues pour donner un sens aux parcs qui entourent ou, qui devraient entourer les édifices modernes, ses panneaux peints sont faits pour décorer les murs extérieurs comme les peintures sur toile les murs intérieurs d'un appartement.
Or nous croyons que la seule issue au problème par Paul Renotte est dans la formation, **dès la base**, d'une équipe formée d'un ingénieur, d'un architecte, d'un sculpteur et d'un peintre, cette équipe devant réaliser ensemble tout l'édifice.
Mais empressons-nous d'ajouter et de conclure en disant que Paul Renotte avait, en fonction des données existantes, trouvé un moyen de participer à la société en lui proposant sa libération.

- Guy Vandeloise. Les peintures françaises du Musée des Beaux-Arts de Liège in La Vie liégeoise n° 11. Liège, novembre 1969, pp. 3-14.

Liege, première ville du pays à organiser des expositions d'art publiques (1779), fut, hélas ! la seule à ne pas bénéficier de l'établissement d'un « museum departemental » lors de l'occupation française. En outre, la plupart des œuvres d'art, retirées des édifices publics et religieux de l'ancien pays de Liege, furent expédiées à Paris dès les années 1794-1795. Seule une faible partie d'entre elles nous fut restituée en 1815.

Le Portrait de Bonaparte, premier consul, d'Ingres (1804) inaugure la collection de peintures françaises qui fait, aujourd'hui, la gloire du Musée de Liege. Donnée en 1805 par l'empereur à la ville de Liege, cette œuvre importante des débuts du célèbre peintre tut exposée à l'Hôtel de ville avant d'être accrochée aux cimaises d'un musée qu'un Français, Louis Saint-Martin, devait « créer » quelques années plus tard. Prêtre, conseiller clerc au Châtelet de Paris, juge au tribunal de cassation et, en dernier lieu, conseiller à la cour d'Appel de Liège, Louis Saint-Martin donna en effet à la ville, en 1816 en 1819, une cinquantaine de tableaux et de dessins. Dans cette collection se trouve le portrait du donateur et « fondateur » du Musée de Liège peint par l'artiste lyonnais Philippe-Auguste Hennequin.. Formé par David - dont le Musée possède un bon tableau --, Hennequin quitta la France pour des raisons politiques. Installé à Liege de 1811 (ou 1812) à 1819, il réalisa notamment de remarquables portraits de notabilités liégeoises. Six d'entre eux, auxquels on peut ajouter celui du Notaire Richard qui lui est attribué, sont heureusement entrés dans les collections du Musée. Peints largement et sans repentirs, dans des tonalités sourdes, ces portraits passionnés placent leur auteur au niveau des grands portraitistes romantiques.

La première exposition organisée après 1830 par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts se tint à Liege du 27 avril au 7 juin 1834. A ce moment et pour la première fois, le collège décida de consacrer une part de son budget à l'achat d'œuvres d'art destinées à enrichir la Musée communal (de 1834à 1875), la ville acquit … trente tableaux dont cinq de Liégeois.

Réduits au minimum, ces achats ne révèlent que trop l'insuffisance des membres de la Commission chargés de choisir les œuvres « dignes » d'entrer dans les Collections de la ville. De fait, l'école de Düsseldorf qui triomphe dans les expositions organisées a Liege s'y taille la part du lion. Pendant ce temps, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, Corot, Chassériau, Courbet, Millet et tant d'autres artistes français créent des œuvres qui, plus tard, seront vues comme étant les plus significatives de leur temps.

Les achats de la ville n'ayant pas été judicieux, c'est à la générosité de quelques amateurs liégeois que l'on doit de trouver au Musée de Liège quelques peintures importantes de la première moitié du XIX^{e} siècle. Parmi elles, quatre Corot, légués par Léopold Donnay (1887) et Eugene Dumont (1900). Jules Berchmans en parle dans sa belle Etude sur les paysagistes français et belges au Musée de Liège parue à Liège en 1907. Il s'attarde particulièrement devant la Vue de Rocca di Papa, le matin et devant la Lisière de forêt au crépuscule du Maitre de Ville d'Avray. Du premier, il note la simplicité, la douceur, «la facture si naturelle et adéquate au sujet, qu'elle passe inaperçue », du second, « l'exactitude et la finesse d'observation (qui) donnent la sensation nette de l'heure, du moment ». Ce faisant, Jules Berchmans voit en Corot un des précurseurs de l'impressionnisme.

C'est encore à Léopold Donnay que le Musée de Liege doit de posséder une remarquable collection d'œuvres des pré-impressionnistes Eugene Boudin, Henri Harpignies, Charles Daubigny et Narcisse Diaz de la Pena. Ces peintres jouèrent un rôle important dans l'évolution du paysage français. Daubigny transcrivit directement ses impressions d'après nature, à bord de son bateau flottant sur l'Oise, la Marne et la Seine. Des quatre tableaux du Musée, Berchmans écrit justement « ce ne sont là que des indications, mais sérieuses et respectueuses de la vérité malgré leur hâte enfiévrée ; rien n'est laissé au hasard de la touche, l'exécution est sommaire mais précise : elle dit brièvement ce qu'il faut savoir, et le reste, elle le suggère ». Quant au Paysage de Diaz, il montre l'artiste cherchant à traduire, par une technique « à facettes », le scintillement de la lumière.

Le Musée de Liege a la bonne fortune de posséder neuf tableaux d'Eugene Boudin. « C'est, écrit encore Jules Berchmans dont la perspicacité et la sensibilité font ma joie, la Plage de Trouville, grouillante de monde, entre l'étincellement du sable blond et la limpidité du ciel ; c'est Le (grand) canal à Dordrecht, d'une joyeuse et puissante saveur, -c'est le Bassin de Deauville, une délicieuse symphonie mélancolique de gris vaporeux légers et délicats, ce sont des bateaux amarrés, voguant, échoues ; des personnages en des attitudes variées, touchés avec un esprit nerveux et très fin ; des ciels enfin, qui sont des petits poèmes de la lumière, des nuages et du vent » Boudin, « le roi des ciels comme |'appelait Corot en 1861, s'attacha à observer et à transcrire la nature sans cesse renouvelée par les changements de l'atmosphère et sut rendre les tons dans toute leur fraicheur. Il annonce directement Claude Monet dont le Musée possède, grâce à Eugene Dumont, le Bassin du commerce au Havre, œuvre significative du mouvement impressionniste. Une bouffée de plein air et de lumière envahit ce tableau ; la touche large et fragmentée rend bien le scintillement ininterrompu des reflets sur l'eau.

Deux ans après la parution du petit ouvrage de Jules Berchmans, la ville acquit Le Louvre de Camille Pissarro. Cette œuvre fait partie d'une « série » peinte aux différentes heures de la journée. La lumière règne en maître au point de

devenir le sujet du tableau. A cette peinture s'ajoutent deux œuvres d'Armand Guillaumin, impressionniste méconnu reconnaissable par son coloris ardent. Le mouvement pointilliste est représenté dans les collections de la ville par le Chateau de Comblat de Paul Signac. Théoricien du mouvement, Signac n'a pas le génie de Seurat, il est cependant l'auteur de paysages ou se perçoit, après le débridé impressionniste, le souci de restructuration de l'œuvre.
La fin du XIX^{e} siècle et le XX^{e} siècle voient les écoles se succéder à une cadence de plus en plus rapide. Les « ismes » succèdent aux « ismes » non sans se combattre parfois avec quelque violence. De ces cénacles sortent parfois un ou deux grands artistes qui semblent devoir résister au temps. Les autres disparaitront tôt ou tard, victimes du « style » qui fit leur succès. Si le Musée des Beaux-Arts de Liège ne peut se vanter de posséder des œuvres intéressantes de tous les artistes qui ont fait ou qui font encore le XX* siècle, il peut toutefois, plus que tout autre Musée de Belgique, donner un aperçu assez exact de l'évolution de la peinture en France jusqu'en 1962. Il le doit aux achats de Lucerne et de
Paris (1939), aux acquisitions plus récentes dont les plus mémorables datent de 1962, aux multiples dons d'artistes et d'amateurs ainsi qu'aux dépôts à long terme du mécène liégeois, M. Fernand C. Graindorge.
Le Sorcier de Gauguin est une œuvre importante d'un artiste qui devait rechercher, loin de la civilisation occidentale trop raffinée et trop matérialiste, la signification profonde de la vie, de l'amour et de la mort. Tout aussi valable est La Lettre de Felix Valloton, artiste suisse naturalisé français, se servant d'une technique classique pour rendre compte de sa vision acérée et volontiers cruelle du monde contemporain. Quant à Paul Sérusier qui fit le « pont » entre Gauguin et les futurs nabis fréquentés par Valloton - il est représenté par un Bord de mer où se perçoit son goût de la synthèse. Sans être un chef-d'œuvre, cette toile est significative du retour à la forme qui caractérise tous les mouvements issus de l'impressionnisme.
Le fauvisme, lui, débuta par une révolte contre l'esprit de méthode et de système des néo-impressionnistes et rendit à la couleur toute son importance. Le Port d'Anvers d'Othon Friesz (1906) le montre clairement. Le fauvisme en tant qu'école dura peu de temps, ceux qui le prônèrent évoluèrent dans des voies différentes. Les Vlaminck trop facilement expressifs s'opposent à l'élégante Violoniste de Van Dongen, à la très classique Tête de jeune femme d'André Derain et au remarquable Quai du Havre d'Albert Marquet. De ces œuvres intéressantes, le paysage de Marquet me parait la plus aboutie. La qualité de la lumière qui baigne le quai et la mer est unique dans l'art moderne et dans tous les temps. Elle crée un espace que ponctuent sans le délimiter les objets représentés.
Picasso est certes la figure la plus exceptionnelle de la première moitié du XX^{e} siècle. En Belgique, il n'est représenté qu'au Musée de Liège. La famille Soler (1903) est un des rares tableaux ou Picasso ne tend pas à exprimer son monde intérieur pas plus que la psychologie des modèles. Conçue selon un mode abstrait, l'œuvre impose un fait plastique dont la figuration n'est que le support.
Chose curieuse, le Paysage à Sainte-Adresse de Raoul Dufy est plus cubiste que fauve. Sobre dans la forme et la couleur, il l'emporte sur nombre d'œuvres qui ont fait la gloire de leur auteur. Marcoussis n'est guère connu du grand public. Il a animé ses œuvres de touches lyriques dont la dynamique expressive rend compte de son inquiétude. Le graveur est un beau tableau aux couleurs chaudes encore fige dans sa structure. Les toiles de Metzinger, d'Ozenfant et de Valmier sont plus cérébrales. Elles n'en sont pas moins indicatives du « cubisme synthétique » Outre ces œuvres que l'obligeance de M. Graindorge nous permet d'admirer, nous pouvons en voir d'autres qui nous montrent comment le cubisme s'est développé chez certains artistes. André Lhote sombre dans l'intellectualisme, Jacques Villon allie la rigueur formelle des cubistes à l'emploi de la couleur chère aux nabis. Dans ce sens, Haute école du cirque est un des meilleurs tableaux qu'ait jamais créé Jacques Villon. Il est dynamique sans effusion et raffiné sans mièvrerie. Fernand Léger est un des maîtres de l'art contemporain. Sans être son chef-d'œuvre, Le Profil au vase énonce clairement les préoccupations du peintre normand. Le visage s'insère naturellement dans un ordre plastique dont il devient un simple élément au même titre que les autres. Peinture saine et robuste, dépourvue de tout mysticisme, elle inscrit l'homme dans son temps à l'instar des fresquistes romans.
Peu de peintres français ont abordé le surréalisme avec succès. Lucien Coutaud, Jacques Hérold et Felix Labisse, représentés dans les collections de la ville par des toiles significatives de leur talent, n'ont jamais atteint le niveau de Chirico, de Magritte ou même de Max Ernst.
De nombreux artistes contemporains ne peuvent être inscrits de près ou de loin dans une école. Ce qui n'enlève rien à leur talent, tant s'en faut ! Il en est ainsi d'Utrillo dont le Musée possède deux bons paysages urbains et de Suzanne Valadon, sa mère, dont l'œuvre intitulée Fleurs est peut-être supérieure à celles de son fils. La Maison bleue de Chagall (1920) est d'une qualité exceptionnelle. Amoureux de l'illogisme, Chagall ordonne son « paysage » avec des formes désarticulées et des couleurs vives qui donnent à l'œuvre une dimension poétique. Nous « voguons » avec l'artiste dans un monde autre, plus important que le réel. Le déjeuner de Jules Pascin est une peinture évanescente représentative de la fine sensibilité de son auteur. Quant aux grandes toiles d'André Marchand, Edouard Pignon et Leon Gischia, données par leurs auteurs au Musée de Liege en 1950, elles se veulent monumentales. Ces peintres tentent de réintroduire la figuration dans un contexte plastique issu des propositions abstraites. Jean Hélion est également un artiste isole. Son Nu renversé (1950), volontairement vulgaire, annonce les courants les plus récents de

l'art contemporain.
La seconde guerre mondiale était à peine terminée que l'A.P.I.A.W. (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie) était mise sur pied. Le dynamisme et l'ouverture d'esprit de ses fondateurs ont permis aux Liégeois de s'initier aux nouvelles formulations des artistes contemporains. L'action exemplaire de l'A.P.I.A.W. eut une heureuse influence sur la politique des achats du Musée de Liège.
On sait que les premières œuvres non figuratives datent de 1910. Depuis lors, plusieurs générations d'artistes ont ouvert de nouvelles voies à ce mode d'expression dont tant de gens ne veulent ou ne savent pas encore découvrir la signification profonde.
Les peintures de Sonia Delaunay-Terk et de Jacques Lagrange sont à mi-chemin entre l'orphisme ou le cubisme et l'art abstrait. Ce sont des œuvres bien agencées et tout en nuances. « Le Bond » est une des rares peintures abstraites de Jacques Villon, déjà cité. Elle est empreinte d'une rare musicalité. Son dépouillement, la souplesse de ses rythmes, la douceur même de sa coloration concourent à l'expression sensible d'un artiste libère de tout à priori. L'œuvre d'Auguste Herbin est plus austère. Loin du formalisme stérile qui guette de nombreux peintres abstraits, il introduit dans ses formes volontairement primaires un rare potentiel spirituel. C'est ce qui fait également le prix du relief de Jean Gorin, peintre français proche de Mondrian dont il se différencie par l'introduction du volume. Badia, de Jean Dewasne, est un des meilleurs tableaux de cet artiste. Les différents plans colorés s'agencent parfaitement pour organiser une forme qui s'impose naturellement. La Composition d'Alberto Magnelli se développe dans des espaces multiples. Les couleurs sont finement nuancées, elles invitent au calme et à la méditation. Bhopal de Victor Vasarely est une œuvre large et sobre. Peinte en 1949, elle est représentative d'une période d'un artiste qui, depuis quelques années, a évolué vers l'op art dont il est un des meilleurs représentants.
C'est dans l'immédiate après-guerre que des artistes comme Bazaine, Manessier, Estève, Vieira da Silva et Singier se sont définis. Abstraites pour un non initié, leurs peintures sont cependant « réalistes ». Dans l'Echalier de Pétrus de Maurice Estève, les couleurs pures imprégnées de lumière s'affrontent pour créer un monde aussi dense que le réel. Gustave Singier demande à son Intérieur bleu d'être l'expression d'une atmosphère, « nappe de nuit ou s'allument, comme des feux-follets, des taches de jaune, de rouge ou d'orangé... »
Serge Poliakoff est représenté au Musée de Liège par un de ses plus beaux tableaux. Espace orangé est une œuvre puissante grâce à son dessin large et à sa matière riche et sourde. A la forme stable de Poliakoff, Gerard Schneider oppose le geste qui la détruit ou la transcende (Composition 484).
En 1962, le Conservateur M. Léon Koenig eut l'excellente idée de proposer l'achat par la ville d'une série de toiles remarquables d'artistes italiens, espagnols et français. L'œuvre de Jean Degottex intitulée Les Alliances IV s'inspire de l'esprit de la calligraphie et de la peinture orientale. Toute l'importance est donnée au signe qui devient, chez Degottex, expression immédiate de l'esprit par le geste. La toile d'Emile Compard Perfection de la restitution est très différente de la précédente. Entièrement peinte dans une même tonalité, elle met sous les yeux la matière picturale à l'état pur. A lire le titre de l'œuvre de Georges Mathieu, Pompe funèbre du Cœur de Condé, on pense aux « machines historiques » grandiloquentes du XlX^{e} siècle. Rien de tel heureusement, la peinture de Georges Mathieu n'ayant aucun rapport avec son titre. Large, inspirée, elle est représentative du talent d'un artiste dont on peut dire qu'il a peint le geste de peindre. « Juillet » de André Marfaing (1968) oppose les noirs et les blancs en un Combat inspiré.
Notre visite des Collections de peintures françaises du Musée des Beaux-Arts de Liege se termine après l'examen de ces dernières acquisitions. On trouve dans le Musée de la rue de l'Académie des perles ou, pour le moins, des œuvres représentatives de la plupart des écoles qui se sont succédé au cours des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Il nous reste à souhaiter que la ville ait à cœur d'enrichir de toiles diverses et signifiantes un Musée qui doit rester le plus important de Belgique pour ses Collections d'art moderne.

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

Table de matière.

Introduction, p. 1.
Abréviations et sigles, p. 9.
Sources, p.14.
Bibliographie, p. 27.
Cadre historique, économique, social et culturel, p. 44-78.
a) La fin de l'Ancien Régime et la période française, p. 44.
b) La période hollandaise, p. 55.
c) La période belge, p. 63.

Chapitre I : Le climat artistique. p. 79-153.
1) L'enseignement des Beaux-Arts à Liège, p. 79.
2) L'enseignement reçu par les peintres liégeois en dehors de Liège, p. 101.
3) Les bourses et autres formes d'encouragement, p. 105.
4) Les expositions à Liège, p. 110.
5) La critique d'art, p. 121.
6) Le Musée des Beaux-Arts de Liège, p. 127.
7) Les acquisitions de l'Association pour l'encouragement des Beaux-Arts et des collectionneurs particuliers, p. 139.
8) Les dépenses de la ville, de l'Association pour l'encouragement des Beaux-Arts et des particuliers pour l'acquisition d'œuvres d'art aux Salons liégeois, p. 143.
9) Les commandes de l'Etat, des églises et des particuliers, p. 147.
Conclusion, p. 147.
Chapitre II : Peintres à Liège, p. 154-332.
Introduction, p. 154.
a) La période 1795-1819, p. 156-176.
Nicolas-Henri-Joseph Fassin, p. 156.
Léonard Defrance, p. 157.
Martin et Jean-Martin Aubée, p. 158.
Joseph Dreppe, p. 159.
Pierre-Michel de Lovinfosse, p. 161.
Jean-Joseph-Eléonore-Antoine Ansiaux, p. 163.
Laurent Lefèvre, p. 164.
Philippe-Auguste Hennequin, p. 167.
Ferdinand Fanron, p. 173.
b) La Période 1819-1830, p. 177-180.
Henri Renardy, p. 177.
Etienne Renard, p. 178.
Jean-Baptiste (dit Jules) van Marcke, p. 178
Julie-Palmyre Robert-van Marcke, p. 180.
c) La période 1830-1842, p. 181-305.
Gilles-François Closson, p. 181.
Louis Bruls, p. 207.
Joseph Decoux, p. p. 208.
Jean-François Corbusier, p. 209.
Victor Lejeune, p. 211.
Noël Colleye, p. 212.
Barthélemy Vieillevoye, p. 212.
Léopold Fissette, p. 230.
Pierre, Philippe, Vincent, Aimé Colliquet, p. 232.
Antoine Wiertz, p. 233.
Louis Denis, p. 273.
Jean-Mathieu Nissen, p. 277.
Edouard van Marckep. p. 288.
Epiphane Denis, p. 296.
Joseph van Marcke, p. 298.
Florent Willem, p. 299.
Auguste Chauvin, p. 301.
d) La Période 1842-1870, p. 306-332.
Charles Soubre, p. 306.
Hubert Grandmaison, p. 311.
Joseph Carpay, p. 312.
Hubert Crahay dit Thonon, p. 315.
Jules Helbig, p. 316.
Gustave Julin, p. p. 318.
Emile van Marcke, p. 318.
Emile D'Heure, p. 320.

Jean Horky, p. 321.
Auguste Bonnefoi, p. 322.
Virginie de Sartorius, p. 323.
Antoine Schmit, p. 324.
Jules Houbar, p. 324.
Victor Fassin, p. 325.
Charles Robert, p. 330.
Pierre Monami, p. 331.
Jean-Libert Oury, p. 331.
Pierre Lacroix, p. 332.

Chapitre III : L'apport des peintres liégeois à la peinture européenne, p. 333-375.
Introduction, p. 333.
1) Le paysage, p 335.
2) Le portrait, p. 343.
3) La peinture de genre, p. 348.
4) La peinture religieuse, p. 352.
5) La peinture d'histoire, p. 357.
6) La peinture sociale, p. 361.
7) Le peinture influencée par des œuvres littéraires, p. 364.
8) La peinture mythologique, p. 366.
9) La peinture allégorique, p. 368.
10) La peinture de natures mortes et de fleurs, p. 369.
11) Les animaliers, p. 370.
12) La peinture décorative, p. 373.
Conclusion, p. 373.
Conclusion, p. 376.
Catalogue, p. 382.
Table des illustrations, p. 484.
Table des matières, p. 491.

Note : Il est étonnant que ce travail faisant un point très complet et très important pour la connaissance de l'histoire des arts plastiques au Pays de Liège n'ait pas trouver écho chez les autorités institutionnels pour prendre l'initiative d'une publication qui parait essentiel. Pas plus d'intérêt dans le secteur privé, aucun éditeur assez lucide et audacieux pour prendre sur lui de corriger la négligence des pouvoirs publics.
On peut y voir un désintérêt de plus quand à l'histoire culturelle de notre région.

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

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

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

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

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

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

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

"Dans un certain sens, l'exposition de Jacques Charlier est la plus importante de ce mois de février. Il s'agit, en effet, de la première manifestation d'art « conceptuel » à Liège. Il eût été intéressant de donner un aperçu de cette nouvelle école avant de parler de la proposition de « Zone absolue » présentée à l'Apiaw par le jeune artiste liégeois. Le nombre limité de lignes réservées à la critique par la rédaction ne nous le permet pas.
Jacques Charlier a toujours adhéré au dernier mouvement dès qu'il se manifestait. Certains le lui ont reproché. Toujours, cependant, Charlier a su le plier à sa personnalité. Au point que toute son œuvre relève d'un même esprit et d'un même malaise. Toutefois ce qui différencie cette exposition des précédentes c'est, outre la formulation neuve et, selon nous, efficace, la volonté de proposer une « solution » à l'aliénation du monde dans lequel nous tentons de vivre. Les cours d'eau seront recouverts - pourquoi ? - les villes seront remblayées, une couche de béton aplanira le tout et permettra l'établissement d'une zone verte, fleurie, giboyeuse et « non edificandi ». Jacques Charlier propose ainsi un retour au paradis perdu. On regrette que cette proposition soit plus romantique que réaliste et que, ce faisant, Jacques Charlier évite en rêvant les vrais problèmes d'un monde qui se cherche."

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

« Un triste bougre se rendait à pied au calvaire de son supplice. Partir. Toujours partir. D'énormes échancrures accusaient sa silhouette dans le vent qui l'emportait à travers tout. Un fruit brûlant s'écrasait sur son cœur de chair, un fruit pareil à cette chandelle que l'on veut souffler et qui ne peut s'éteindre, parce que la fuite du jour est la toute prête à l'envenimer››. Cet « autoportrait », qu'il pourrait retracer aujourd'hui, Paul Franck l'inséra dans la relation d'un voyage en Suisse en 1947 (Archives de l'art contemporain en Wallonie de Liège, Voyages et conversations Berne-Lucerne-Zurich-Bâle, 28.02.47, p. 10). Trente ans plus tôt, le 4 juillet 1918, il naissait è Gryon, dans le Vaud. Sa mère, de nationalité suisse, étant morte alors qu'i| n'avait qu'un an, il rentra à Liège avec son père, Liégeois d'origine, fin 1919. Enfant difficile et particulièrement insoumis, Paul Franck fut placé en pension de 1930 à 1940 -dans des établissements catholiques : au collège Saint-Louis à Namur, où il ne resta qu'un an (1930-1931), chez les Frères à Malonne d'où il s'enfuit deux fois (1931-1933), et enfin à l'école Saint-Luc de Tournai d'où il fut exclu en 1940. Dans cet établissement, il poursuivit sa formation de pianiste (commencée dès sa sixième année avec sa tante Yvonne Franck), et de violoniste (dont les débuts remontaient à 1931). Paul Franck n'abandonnera la musique qu'en 1943 ; il apprendra à dessiner, à peindre et à sculpter dès son entrée à l'école Saint-Luc en 1934. Il garde un souvenir ému de son professeur Speybrouck qui, pendant six ans, lui apprit non seulement les rudiments du métier mais l'initia à l'art contemporain, notamment à l'expressionnisme flamand et allemand et au surréalisme, mouvements qui le marqueront profondément. Dès 1937, il réalisa des peintures volontairement frustes et heurtées ainsi que des sculptures où il tenta de rendre le drame humain (et le sien propre) en utilisant une technique proche de celle de Constantin Meunier (L'AVEUGLE (1938), LE COUP DE GRISOU (1939)...).
Mis è la porte de l'école Saint-Luc de Tournai en 1940, Paul Franck passa la deuxième guerre mondiale dans les grandes villes de Belgique. Après avoir peint des paysages et des compositions dans un atelier situé dans la maison de sa tante a Herstal (banlieue liégeoise), Franck s'inscrivit en septembre 1941 à l'école Saint-Luc de Liège. Il y remporta le Grand Prix de peinture en juillet 1942 avec une PIETA. Cette œuvre, rendue pathétique par l'allongement des formes et par la pauvreté de la matière, -manque encore d'originalité.

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

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

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

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

Fait intéressant à signaler, plusieurs critiques jugèrent avec à-propos la période surréaliste de Franck. Haurez écrivit (Critique d`une exposition des œuvres de Franck dans la galerie du Sagittaire à Mons en janvier 1948 (le Peuple)).; Franck « est une sorte de « rôdeur de confins» qui s'en va, .une lanterne au poing, à la découverte de l'inexprimé ou de l'inexprimable... son œuvre nous oblige à descendre au plus profond de nous-mêmes ›› . Plus tard, le critique Gadenne (Critique d'une exposition des œuvres de Franck au Cercle artistique de Tournai en mars 1948 (Le Peuple)) signale que Franck exprime « cet inavouable que nous avons tous pu ressentir sans oser le traduire ». Quant au journaliste de LA NATION BELGE, il constate que les œuvres exposées par Franck à Bruxelles « appartiennent plutôt à la forme larvaire. Entendez une sorte de germination monstrueuse d'où sourd un monde animal et végétal d'une morphologie arbitraire ›› (Les œuvres furent exposées aux Galeries Apollo à Bruxelles).Critiquant la même exposition, Stéphane Rey écrivit par contre (Le Phare, 27 mai 1948) : «II faut aller voir ça en bande, avec des faux-nez, des mirlitons et des serpentins. Carnaval pour carnaval ! ».

Le début de la période surréaliste de Franck correspond avec son adhésion en 1946 au groupe HAUTE-NUIT fondé à Mons par Louis Van de Spiegele. Ce groupe comprenait en outre Simon, Dhondt, Marlier, M. Holyman et Marcel-G. Lefrancq. Formé à la suite des dissidences qui divisèrent dans l'immédiat après-guerre l'école surréaliste hennuyère, HAUTE-NUIT exposa à Mons, à La Louvière et, une fois, à Liège, dans les locaux de l'APIAW (du 12 au 23 octobre 19479). Les membres de HAUTE-NUIT entretinrent d'excellentes relations avec le poète Achille Chavée qui -présenta souvent leurs expositions par une conférence sur le surréalisme, et -avec le groupe surréaliste de La Louvière (Hélène Jacquet, Pol Bury...). Les peintres montois et Franck rencontrèrent aussi Magritte à Bruxelles, au café de l'Horloge, en 1946 et en 1947. Il y était question, m'écrit Franck, de «définir le surréalisme en tant que voie marxiste» et de savoir si, en fin de compte, «il fallait rester sur les positions de Breton ou se tourner vers le surréalisme expérimental ». Outre ces contacts avec les grands maîtres du surréalisme en Hainaut, le groupe HAUTE-NUIT entretint des relations avec le groupe surréaliste RA de Prague ((lstler (A noter que Istler expose avec un groupe de jeunes peintres tchèques à l'APIAW du 21 au 29 novembre 1946)., Lorenc...)) (Franck est toujours en relation amicale avec ce groupe å l'heure présente) et avec Bucaille, qui fit reproduire HYPOTHESE de Franck dans la revue SURREALISME REVOLUTIONNAIRE (Mars-avril 1948, p. 27).S'il se manifesta surtout par des expositions, le groupe HAUTE-NUIT se préoccupa aussi d'un urbanisme qui, à cette époque comme la nôtre, tendait à transformer les villes en taudis fonctionnels (A. Simon, M. Holyman, P. Franck, M.-G. Lefrancq, M.-A. Arnould, A. Chavée, L. Van de Spiegele et F. Moreau signèrent un manifeste contre un proie: de nouvelle gare à Mons. Ils s'y insurgent contre les réactionnaires en art, contre l'art faussement nouveau (modernisme artificiel) et, en particulier, contre l'inhumanité de cette nouvelle gare, cette «boîte à conserve de fumée» qui « ne tient compte ni de la sensibilité, ni de l'œil, ni de la psychologie des gens qui vivront près de la nouvelle gare et des gens qui l'utiliseront. (Archives de L'art contemporain en Wallonie de Liège). Jugeant que le groupe HAUTE-NUIT se préoccupait trop de politique, Franck le quitta en 1949. Son départ -doit également être mis en relation avec une évolution sensible de son œuvre.

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

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

populaire. Ce parti pris est sa vraie capitale, son point de
rassemblement» (F. HELLENS, Qu'est-ce Cobra? dans La Penne (Liège), Se année, n° 1, octobre 1951, p. 3.). Dans ce sens, plus restrictif mais correspondant mieux à la réalité, les artistes liégeois ne peuvent être intégrés au mouvement COBRA qui se manifesta Liège par une exposition internationale en 1951 (IIe exposition internationale d'art expérimental, Palais des Beaux-Arts de Liège, du 6 octobre au 6 novembre 1951. Le catalogue de l'exposition fut publié dans la Revue internationale de l'art expérimental, n° 10, automne 1951, p. 11-14). Du groupe expérimental liégeois COBRA-REALITE, seuls Bury et Collignon furent invités è participer à cette manifestation. Franck, qui ne faisait déjà plus partie du groupe lors de sa seconde exposition (Du 13 au 25 janvier 1951), critiqua sévèrement le Salon COBRA clans un article intitulé LE VIDE ET L'ART EXPERIMENTAL (Le Cocotier, Liège, 1951). Il écrit «Cobra n'est que le pâle reflet de la grande lignée dadaïste de 1923 ».
En réaction contre COBRA, Franck forma avec Antoine et René Plomteux le groupe REALITE 2 qui, devait dire S.L. Bourgaux, s'insurge contre l'art fabriqué et l'abstrait décoratif. Un peu plus tard, Franck affichait plus clairement ses positions en fondant le groupe ORIGINE composé de Léna Karji (Hélène Bury), Rener (René Plomteux) et Antoine Plomteux. Ce groupe exposa «pour la première fois l'APIAW du 2 au 14 juin 1951. Franck présentait des gravures et six peintures réalisées depuis sa rupture avec HAUTE-NUIT en 1949. Des objets naturels, prêtés par le professeur M. Florkín, figuraient à l'exposition. Par ce rapprochement entre les travaux graphiques ou peints et les objets naturels, Franck voulait prouver que les différentes textures, ligaments, géométries de leurs travaux exécutés à l'aide du subconscient se trouvaient aussi dans «les structures organiques de la minéralogie, vole la biologie et de la cristallographie ». Dès lors une transcription des données du subconscient devait lui permettre, non seulement de le mettre à jour, mais aussi de rendre compte des lignes de force mêmes des objets, de «recueillir la pulsation des choses 'a l'origine' ›› (L. Koenig, Présentation du groupe Origine pour sa première manifestation à l'APIAW (2-14 juin 1951) et de retrouver, en fin de compte, le « moment émouvant du monde où la matière arrive à la conscience et se connaît enfin » (L. Koenig, Présentation du groupe Origine pour sa seconde manifestation à l'APIAW,31 mai - 12 juin 1952).
La «descente aux enfers» que Franck tente à l'instar du Christ auquel, nous l'avons vu, il s'était déjà identifié (=LE CHRIST AUX TORTURES), est le seul moyen pour «libérer» l'homme ou, mieux, pour le rendre disponible. On soupçonne toutefois Franck de se complaire dans cette « grotte infiniment mystérieuse », dont, écrit-il, Freud « semble tenir les clés » (L'art en passe du devenir, dans Le Cocotier (Liège), 1950 ou 1951, p. 6). Son art le prouve, et ce texte : « N'est-il rien de plus fascinant que de s'aventurer clans les contrées ténébreuses, une lanterne au poing, visitant les recoins de l'inconcevable, avec la hantise de la trouvaille, grattant les organes humains à la recherche troublante de son essence, glissant entre les broussailles de l'histoire pour trouver des coquillages ou des perles d'une singulière beauté » (ibidem). D'ailleurs, seul compte pour Franck « le démon de la création » (S. ZWEIG, repris dans L'art et le réalisme socialiste) Seules sont intéressantes les œuvres des peintres qui, à l'instar de Tanguy, Miro, Masson et Ernst mettent à jour «les plus sanglantes images subconscientes » (La place vivante dans l'œuvre d'art, ibid.) ; celles des enfants (De l'esprit de candeur dans l'art, ibid.) chez qui «les forces antagonistes conscient-inconscient se présentent presque à l'état pur ; fraîches et naturelles, elles s'expriment dans les dessins à la fois lâchés et consciencieux, coloriés et mouvementés, -presque toujours remarquablement composés, débordant d'imagination graphique» (M. Jean. Histoire de la peinture surréaliste. Paris, 1958, p.40) et celles des naïfs (De l'esprit de candeur en art, op. cit.) dans la mesure où le naïf est celui qui, à l'âge d'homme, conserve intact le sentiment enfantin de la toute-puissance, la conviction que le désir et le réel ne font qu'un » (M. jean, op cit.).
Par sa démarche depuis 1949, Franck suivait «le processus logique du surréalisme dans la non-figuration », ses bases étant celles «de l'automatisme, de l'intuition et de la suggestion ». Franck portait ainsi son intérêt « non pas sur la façon de faire du neuf pour le neuf, mais surtout sur ce que la richesse de la poésie subconsciente peut faire naître encore de nos jours dans le grand problème pictural » (P. Franck, présentation du groupe Origine à Radio-Liège en 1952). Sa démarche, Franck la retrouva avec plaisir chez des artistes suisses (Yersin, Dalvit), italiens (Bai, Dangelo-, Bartolletti, Wahren), tchèques (lstler) et argentins (Sur un nouvel espace plastique ; Billet de voyage; Plaxtíca, dans Le Cocotíer (Liège), 1950 ou 1951). Nul -doute que Franck ait alors souhaité former un grand mouvement international qui se serait opposé aux « peintres abstraits décoratifs ». On lit dans un article consacré à l'art argentin contemporain : « Pour l'Argentin comme pour nous, les distances n'existent pas. Comme un seul homme, nous sommes tous liés par ce même cœur, par cette même chair, par ce même esprit

de recherche. Qu'elles soient lumières ou nuits, ces journées ou ces nuits-là doivent être féériques et réconfortantes « pour l'humanité et l'art de demain » (Plastiea, op. cit.).
Durant l'année scolaire 1941-1942, Franck avait réalisé ses premières gravures sous la conduite de Boverie, professeur à l'école Saint-Luc de Liège. En 1950 et en 1951, il suivit à nouveau des cours de gravure à l'Académie de Liège auprès de Georges Comhaire. Franck obtint en 1951 un premier Prix avec la plus grande distinction et la petite médaille du gouvernement. Quelques mois après l'obtention de ces lauriers, fin 1951, il épousait une Tournaisienne et s'installait à W0luwé-Saint-Lambert. C'est alors qu'il suivit les cours d'illustration de J. Minne à La Cambre.
L'année suivante, en 1952, Franck quitta la Belgique : pour le canton de Vaud en Suisse. Il y restera jusqu'en 1956, avec un séjour à Paris durant le premier trimestre de 1954. Il y exposa ses dernières œuvres et apprit de Hayter les nouvelles techniques de la gravure, notamment son procédé de l'impression en couleurs.
Durant son séjour en Suisse, Franck exécuta des peintures : qui relèvent de « l'abstraction froide » (Pl. 5). Les formes sont rectilignes et les rapports de tons volontairement désaccordés. Si l'on en croit G. Peillex (Tribune de Lausanne, 12 février 195335), qui cite Franck, celui-ci veut toujours remonter à l'origine des choses, « les idées, les phénomènes, les sensations, les mille et une composantes d'une vie organique secrète et mystérieuse lui offrent des prétextes successifs è peindre et, du même coup, à résoudre, à sa façon, les questions qui se posent « à son esprit ». Etudiant l'œuvre du point de vue plastique, le critique ajoute « dans sa matière, sa forme, sa technique, la peinture de Franck a également sensiblement évolué. Dans un très bon sens car nous relevons dans son ensemble excellent - ales tableaux qui en tant que plastique pure sont de remarquables réussites, et se signalent autant par la beauté des harmonies colorées, l'équilibre des formes et le rythme du dessin, que par un soin du « rendu » et une beauté de matière qui sont loin de nous laisser indifférents ».
Nous connaissons peu de tableaux de cette période. Si, dans l'esprit de leur auteur, elles procèdent toujours d'une même finalité que les œuvres précédentes, elles nous paraissent cependant plus gratuites.
Ne pouvant plus vivre avec sa femme, Franck quitta la Suisse et s'installa à Paris le 2 février 1956. Il y vit encore dans un vieil atelier de Montparnasse destiné, comme tant d'autres, à la pioche. A peine arrivé à Paris, Franck « disloqua le géométrisme » et fit des œuvres tout en passages dans la gamme des ocres et des bruns (Pl. 6). Dans ces toiles, Franck accorde une grande importance aux touches qu'il pose et entremêle savamment ainsi qu'aux rapports des valeurs entre elles. Il s'agit de peintures tendres, sensuelles que ponctuent de-ci de-là une touche d'une tonalité plus forte.
Franck travailla dans ce sens jusqu'en 1962. Mais dès 1961, l'inquiétude, voire l'angoisse, le saisit à nouveau. Franck brûle une de ses toiles préalablement peintes, mais sans la trouer. L'année suivante, la touche devient plus lyrique et la matière plus lourde. A ces peintures correspondent de nombreux dessins non-figuratifs tournoyants, heurtés, agressifs qui relèvent plus de l'écriture automatique que les œuvres faites de 1949 à 1952 (Pl. 7). De ces dessins, exposés à la galerie Saint-Laurent en 1962, L.-L. Sosset écrira (Ioumal der Beaux-Arts, Bruxelles, 1962) Franck « nous donne à de curieux paysages imaginaires parcourus de trajectoires graphiques lancées dans un espace qui se définit selon les tensions, les heurts et les désintégrations des mouvements de l'écriture. Les effleurements fuyants des traits motivent ainsi, en pleine évidence, le choix du titre : « univers errants ».
Dans ces dessins et ces peintures tourmentées réapparaissent, fin 1962, début 1963, des êtres mal dégrossis, noueux, tout en nerfs mis à vif, percés «de trous semblables là des sexes de femmes, sans têtes ou surmontés de têtes d'oiseaux (Pl. 8 et 9). Ces « êtres » déchirés, fuyants et agressifs composent des scènes de guerre ou de crucifixion. Mais plutôt que d'événements extérieurs, il s'agît pour Franck de nous donner à voir, comme dans l'œuvre réalisé entre 1943 et 1952, une guerre intérieure d'où il ressort crucifié.
Bientôt, le dessin et la peinture ne suffisent plus à Franck. Il brûle les bords du subjectile qu'il perce parfois de plusieurs trous. Il transforme ainsi un certain nombre d'œuvres de la dernière période en corps lourds et embryonnaires. Die plus il se sert, dès 1963, d'objets usuels. Les tubes vernis qu'il perça en les brûlant ont l'impact magique des fétiches.
C'est également en 1963 que Franck forma, avec les élèves de son atelier de gravure, l'atelier « 19 », le groupe ORIGINE II. Outre qu'il reprenait le nom du groupe fondé à Liège en 1951, Franck réaffirmait, dans le nouveau manifeste, ses options antérieures. Il s'insurge contre le fait que la gravure se contente « de spécialistes et de répétiteurs patentés. Renouveau de la gravure, disent les uns. Renouveau du noir et blanc. Non. Renouveau de la suggestion vive, du geste et du climat. Renouveau dans l'obscure tradition et le cruel présent. Le cerveau accorde à la main ce que le tréfond de l'être dicte à la matière

grise. On stérilise beaucoup dans les centrales artistiques. Nous ne conditionnons que nos impératifs subconscients. C'est tout... Les érosions des continents nous les supposons, les gifles, les griffes, les échardes, les cancers nous les voyons parce qu'ils sont encore chauds dans notre corps. Nous les voyons parce que présents partout à la fois. Les larves, les insectes bourdonnent autour de nous. Il suffit d'ouvrir les yeux au péril archiréaliste balancé par le va et vient de la foule humaine. La lâcheté, la honte, la peur thermo-nucléaire. Nous avons pensé écarter les rideaux de l'être sur différentes expressions qui collent encore au cœur et à la mémoire ». Dans un texte de présentation du groupe, rédigé la même année, Serge Hutin (Serge hutin, Confrontations. Archives de l'art contemporain en Wallonie de Liège) situe clairement Franck et ses élèves par rapport au monde actuel lorsqu'il écrit : « Nous vivons la fin d'un cycle d'un monde et la terrible et difficile naissance d'un autre. Si les œuvres des graveurs du groupe sont tortueuses, rendent compte de tumultes et d'explosions, ce n'est -pas par résignation mais pour trouver une issue au tunnel dans lequel on se situe, il faut pénétrer résolument en lui. Ces gravures ne représentent pas seulement l'actuel mais nos grands espoirs ».
Non seulement par son œuvre mais aussi par ses écrits, Franck en revenait, consciemment, à l'idée directrice de son travail antérieur à son départ pour la Suisse. Quant à la mise en forme, elle devient, après 1962, plus personnelle et plus efficace. Dès lors, son œuvre se situe au niveau des plus significatives de notre temps. Témoin ces « Kalcinat » (Un de ces Kalcinat se trouve au Musée de l'Art wallon de Liège), plaques de plastique calcinées (d !où le nom), transformées en corps sans tête, craquelés et percés (pl. 10). Témoin ces œuvres que Franck livra dès 1966 en se servant d'objets usuels en plastique de couleurs et de formes différentes (Pl. 11 et 12). En les brûlant, les découpant et les assemblant, Franck mit au jour des êtres déformés. Poitrail ouvert, reins saillants, intestins torturés, ils se présentent à nous englués dans un monde qui a perdu sa raison d'être.
Ils nous obligent à réfléchir, ils nous supplient de rechercher au fond de nous-mêmes la perle, le vrai sens de notre passage sur terre.
Tout en réalisant les œuvres dont nous venons de parler, Franck continua d'imprimer des gravures. Celles faites dès 1964 ont le même caractère magique que les toiles et que les plastiques transformés en corps ou en fragments de corps humains.
Il s'agit ici plus précisément « d'ex-votos » (sexes, oreilles, seins, pieds, mains) découpés dans des plaques de cuivre ou de zinc, gravés, passés à l'acide et imprimés (Planche reproduite en frontispice). Ces gravures et celles qui suivront, dont la suite des «armures» peuvent être classées parmi les plus belles publiées après-guerre (Pl. 13).
En plus des dessins, des gravures et des plastiques, Franck fit, à ,partir de 1967, de petits et grands collages (Pl. 14). Il en avait déjà réalisé en 1961 mais avait alors rapidement abandonné cette technique. Elle lui permit, plus tard, de réaliser quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. On a parlé de Klee à propos de ces collages, non certes pour ravaler Franck au rang de simple imitateur d'un maître qu'il a toujours admiré. Ce rapprochement s'impose par une identité d'écriture, de coloris et d'humour, l'humour de Franck étant toutefois plus grinçant.
Depuis -quelque temps, Franck connaît un succès mérité aux Etats-Unis. Il a trouvé là un public longtemps et vainement recherché en Europe. Parti de l'expressionnisme flamand, Franck trouva rapidement dans le surréalisme un mouvement assez proche de lui par l'esprit et assez peu dogmatique quant à la forme pour s'y sentir à l'aise. Proche ale Fríts Van den Berghe de 1946 à 1949, le « surréalisme organique » de Franck devient tout à fait personnel à partir de 1962. Franck est, dès ce moment, une des figures les plus importantes d'un mouvement qui sombre trop souvent, de nos jours, dans la fantasmagie pour « midinettes ».

Guy Vandeloise. Texte de présentation à l'exposition ; Dumont Marcel, Georjans, Wuidar Léon, Wybaux Freddy à la Société royale des Beaux-Arts de Liège, 1973(27/03–08/04)

J'imagine Léon Wuidar se mettant à sa table de dessin chaque jour et traçant ses lignes précises du mieux qu'il peut, sans se soucier de la « sensibilité » ou de quoi que ce soit qui relève de l'art.
D'où vient cependant que ses dessins, qui n'appartiennent de près ou de loin à aucun des courants artistiques actuels, provoquent l'intérêt, suscitent l'interrogation, attirent par leur géométrie secrète, leur profondeur réelle qui n'exclut pas l'humour ?

Introduction au catalogue, Hommage à Emile Alexandre.. Liège, Maison de la Culture « Les Chiroux », 1974 (07/01-24/01).
* Le paragraphe en italiques fut publié - -daté décembre 1973 – comme notice de présentation d'Emile Alexandre dans le catalogue « 35 artistes de la Province de Liège » à l'Abbaye du Val-Dieu (12/07-31/08/1975)
** Ce texte (à l'exception des deux premiers paragraphes) est repris comme notice pour Emile Alexandre dans l'ouvrage de Jacques Parisse, Actuel XX édité chez Mardaga en 1975.

IL se mouvait sans poser les pieds sur terre, il marchait dans son rêve. Quand il s'arrêtait pour vous parler, il frémissait de partout comme s'il lui eût été interdit de se relaxer. Ses beaux yeux de myope papillonnaient sans cesse. Son rire était jeté vers le ciel ou bien rentré en lui parce qu`il trouvait finalement le prétexte à rire stupide ; il fusait alors en petits cris d'autant plus aigus qu'il voulait l'arrêter.
Qu'avait-il à faire dans cette seconde moitié du XX* siècle uniquement intéressée par le concret et le quantitatif, plus préoccupée d'arrivisme que de bien collectif ? Je ne sais. Ce que je sais, c'est qu'Emile Alexandre, grand lettré, passionné de peinture et de musique, intrigué par les recettes des grands alchimistes au point de s'y risquer dangereusement, souffrait profondément de voir le laid l'emporter sur le beau et le profane sur le spirituel. Et cependant, il souffrait sans accuser car il eût été incapable de la moindre méchanceté.
Peintre avant tout, Emile Alexandre ne vit cependant jamais dans la peinture qu'un moyen, à l'instar de l'alchimie, pour concilier les contraires, pour vivre l'unité incorruptible. Mais son œuvre ne fit, hélas !, que passer, avec lui, de la lumière à l'ombre, de la joie à l'angoisse, de la vie à la mort. Ses dernières toiles, l'ultime surtout, montrent assez ce cheminement qui dut lui faire dire, tel cet alchimiste que cite Jung : « Horridas nostrae mentis purga tenebras, accende lumen sensibus !» (Dissipe les ténèbres épouvantables de notre esprit, donne une lumière à nos sens). Le désir de se réaliser, la quête dans la joie et dans l'angoisse, l'échec peut-être dans cette quête qui seule donne un sens à la vie, mais suis-je Dieu pour l'affirmer l, donne sa signification à l'œuvre d'Emile Alexandre. Rien de tout cela n'explique, bien sûr, la qualité de cette œuvre. On sait trop bien que les meilleures intentions du monde, les idées les plus fortes, ne font pas nécessairement une bonne peinture. Mais Emile Alexandre était peintre, le plus peintre peut-être des artistes liégeois de sa génération. Son œuvre, réalisée durant ces quinze dernières années, en fait foi. Dès le départ, il connaissait les vertus de la touche qui dessine et de la couleur. Plus tard, et tout au long de sa trop courte vie, il devait apprendre à diversifier la forme de sa touche, à donner plus d'intensité à ses couleurs et à accorder plus d'importance à la matière. En fin de compte, il réunit toutes les composantes de l'œuvre dans la seule touche qui devint tout à la fois, a l'instar de Van Gogh, dessin, couleur, matière, mouvement.
Le mouvement, c'est peut-être finalement ce qui frappe le plus dans l'œuvre d'Emile Alexandre. Dynamique qui transfigure, qui décompose ou recompose les têtes qu'inlassablement il peindra tout au long de sa vie. Dynamique qui tend à transformer en flammes les femmes nues de ses « processions ». Dynamique enfin qui tend, dans nombre de paysages de Liège et d'Italie, à relier entre eux les différents objets qui les composent. Cette dynamique et cette tentative de fusion des objets m'apparaissent cependant plus comme une aspiration que comme un état d'être auquel, pour son bonheur, Emile Alexandre aurait accédé. Car à cette dynamique et à cette fusion s'oppose, pourrait-on dire, la fixité des têtes peintes, le plus souvent, de face. Et dans ces têtes, de grands yeux interrogatifs, inquiets, voire terrorisés, devant un monde dont ils cherchent en vain le secret et qui, au cours des années, semble devenir de plus en plus hostile. L'obscurité, la mort vient de terre. Que réserve le ciel à ces yeux tout ouverts ?
Le désir de participation à la dynamique de la vie spirituelle auquel s'oppose la fixité des têtes et des corps; en d'autres termes, le conflit non résolu de l'esprit et de la matière est, me semble-t-il, à la base de cette interrogation inlassable et de plus en plus angoissée de ces grands yeux ouverts sur un monde dont, par la peinture certes, trop rarement par la sculpture, mais aussi par l'alchimie, Emile Alexandre tenta de découvrir l'unité incorruptible dont je parlais plus haut.

Notice sur Michèle Andal datée décembre 1974 sur le feuillet-invitation de l'exposition Andal, Franck à la Société royale des Beaux-Arts de Liège (07/01-26/01/1975

Artiste française, Michèle Andal avait déjà exposé à Liège en 1968. Elle montrait alors des gravures représentant des personnages qui tenait à la fois de l'art primitif et du signal lumineux.
Près de 7 ans plus tard, elle nous présente de grands dessins qui, par le métier, se réfèrent à la technique de la gravure. Faits de fines hachures parallèles, ces dessins nuancés par les encres employées, se révèlent à nous telle une architecture mentale venue d'un inconscient transcrit de façon purement automatique.

Notice sur Paul Franck datée décembre 1974 sur le feuillet-invitation de l'exposition Andal, Franck à la Société royale des Beaux-Arts de Liège (07/01-26/01/1975

Marqué, dès ses études, par l'expressionnisme flamand et allemand et par le surréalisme organique de Frits Van den Berghe, Paul Franck nous montre ici une série de peintures et de fusains réalisés entre 1969 et 1971. Ces œuvres influencées par mai 1968, nous proposent moins la libération de l'imagination souhaitée par les étudiants que la répression qui en fut l'occasion. Jambes et bras ne sont que les barreaux d'une prison dont il semble impossible de s'échapper. Et le désespoir est d'autant plus grand que la poésie est à portée de main.
Inspirées par des faits vécus, ces œuvres nous ramènent à celles que Paul Franck réalisa dès 1966 en se servant d'objets en plastique brûlés, découpés et réassemblés sous forme d'êtres déformés.
Nous écrivions naguère à leur propos : « Poitrail ouvert, reins saillants, intestins torturés, ils se présentent à nous englués dans un monde qui a perdu sa raison d'être. Ils nous obligent à réfléchir, ils nous supplient de rechercher au fond de nous-mêmes la perle, le vrai sens de notre passage sur terre.

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

An 1947, Henri Brasseur réalisait pour l'exposition de l'urbanisme à Paris, une peinture murale sur le thème de la « Naissance d'une Cité ». On y voyait un jeune couple moderne s'avançant vers nous.
Dans cette œuvre remarquablement dessinée et peinte, Henri Brasseur montrais qu'il fut sensible à la jeunesse de son temps bien avant les maîtres du Pop Art dont, par ailleurs, il se différencie fondamentalement par le sens donné à son œuvre.
En effet, ce qui caractérise la peinture d'Henri Brasseur, c'est sa pureté. Une pureté qu'il partageait avec son professeur Auguste Mambour mais dont il rendit compte, contrairement à son maître, en peignant ses contemporains vivant le vie d'aujourd'hui (*Le tireur olympique*, 1964). A l'heure présente et depuis 1965, Henri Brasseur réalise surtout des séries de diapositives qui font état de la de la transfiguration de l'objet – par exemple une vieille poupée de porcelaine – par la lumière captée avec une sensibilité inouïe au gré des heures et des saisons. Dans ces œuvres, Henri Brasseur retrouve la même pureté que dans ses peintures, pureté qu'enrichit son don d'émerveillement.

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

J'imagine Léon Wuidar se mettant à sa table de dessin chaque jour et traçant ses lignes précises du mieux qu'il peut, sans se soucier de la « sensibilité » ou de quoi que ce soit qui relève de l'Art.
D'où vient cependant que ses dessins, qui n'appartiennent de près ou de loin à aucun des courants artistiques actuels, provoquent l'intérêt, suscitent l'interrogation, attirent par leur géométrie secrète, leur profondeur réelle qui n'exclut pas l'humour ?

Guy Vandeloise. La peinture et la mort in Société de Thanatologie, 8e année, bulletin n° 4. 1974.

Lorsque j'ai accepté de faire un exposé sur la représentation de la mort dans la peinture du Moyen Age à nos jours, je n'ai pas perçu immédiatement la complexité du travail demandé. En fait, le sujet est si vaste qu'une vie de recherches n'y suffirait peut~ être pas. Si toutes les œuvres représentant d'une manière ou d'une autre la mort devraient être étudiées, le problème même de la mort pour tout être humain devrait être examine attentivement au préalable ; ce problème étant sensiblement modifié par le type de civilisation auquel l'artiste appartient, par l'époque où se situe son

action, par le pays sinon par la Ville où il vit et enfin par sa mentalité propre.
Si j'examine les peintures réalisées durant les six derniers siècles, je m'aperçois que le thème de la mort est l'un des plus fréquemment traités. Que l'on pense aux multiples représentations de la mort de la Vierge, du Christ et des nombreux saints et saintes, que l'on pense encore aux scènes de guerre, et l'on a devant soi une infinité d'œuvres dont l'étude ne manquerait certes pas d'intérêt. A ces œuvres s'ajoutent celles, moins parlantes au premier regard, qui évoquent l'idée de la mort par la manière même dont elles ont été peintes. Je pense notamment à Vélasquez qui, au XVII^{e} siècle, me semble aborder dans toute son œuvre le problème vie-mort à travers la représentation des grands d'Espagne. Je pense également, pour le XX^{e} siècle, à un artiste comme Giacometti. Il y a enfin les peintures qui nous donnent à voir la mort sous l'aspect du squelette.
En fin de compte, et parce que je dois me limiter, c'est uniquement de ces œuvres que j'ai choisi de parler. Très rapidement, je me suis rendu compte que la représentation du squelette était significative de l'évolution des mœurs et de la difficulté à vivre et à mourir en fonction des moments de civilisation.
Au XVe siècle, époque où apparait la peinture à l'huile, prend fin le Moyen Age. Une civilisation marquée par la constitution de l'Europe chrétienne s'éteint. Une autre, qui ne sera remise en question qu'à la fin du XVIII^{e} siècle, prend son élan avec la Renaissance, Charnière entre deux conceptions du monde, ce XV^{e} siècle, auquel on peut adjoindre la fin du XIV^{e} et le début du XVI^{e} siècle, voit donc trois siècles de pensée et de sensibilité s'achever dans le scepticisme et même l'angoisse. Il voit aussi trois autres siècles de convictions neuves prendre leur essor.
Si l'on fait un petit retour en arrière, l'on se rend compte que le Moyen Age, principalement les XI^{e}, XII^{e} et XIII^{e} siècles s'était forgé une conception du monde qui avait permis aux hommes de ce temps de vivre en accord avec un Univers sur lequel ils pouvaient agir. De la sorte, la terreur que communique à l'homme, je pense toujours à l'homme occidental, la présence menaçante des forces qui le dépassent, qui peuvent à tout moment l'écraser et qu'il ne sait comment contrôler, avait été conjurée. Se trouvant dans une civilisation qui, pourrais-je dire, est équilibrée, l'homme a foi en lui, en son rôle dans la société, en sa raison d'être et en son avenir. Durant ces siècles, la représentation de la mort n'a rien de tragique. L'homme ne sait-il pas ou ne sent-il pas confusément, que son Être, habituellement confondu à l'heure présente avec son Moi, ne mourra pas ? La mort fait alors partie de la vie et la vie de la mort. Pourquoi des lors la craindrait-il ?
Dès le XIV^{e} et plus encore au XV^{e} siècle, on assiste cependant, hélas, d'une certaine manière, à la sclérose du système qui se mécanise. L'homme ne participe plus à l'Univers et ne s'applique plus qu'à veiller à ses intérêts personnels. Il ne nous est pas difficile de comprendre cette époque puisque nous la revivons aujourd'hui. Certes l'inspiration religieuse n'est pas pour autant dissipée mais elle glisse à la dévotion. Puisque l'homme est désaxé, je veux dire isolé dans un Univers qui devient alors un dangereux Non - Moi, il ne sait plus vivre et cherche donc à assurer le salut de son âme. Ne trouvant plus le bonheur de son vivant il ne peut plus que vivre d'espoir en un Paradis problématique. La mort, dissociée de la vie, apparait alors comme impitoyable, tragique. La vie, elle, devient a fortiori une source d'angoisse puisqu'en fonction d'une morale chrétienne devenue dogmatique, l'enfer menace le pécheur.
Huizinga a pu écrire que le XV^{e} siècle est une époque particulièrement dépressive et pessimiste. Il décrit l'angoisse continue dans laquelle vivaient les hommes toujours menacés par l'injustice et la violence, la peste, les incendies et la famine, terrorisés par l'enfer, le jugement dernier, les diables et les sorcières. Cette époque, on le voit, s'oppose fondamentalement à l'élan d'une époque gothique elle: avait pour but de "dresser" l'homme, de l'amener sa réalisation sur la terre par l'acceptation de ses pôles positifs et négatifs conciliés dans le princise positif supérieur, dans le principe vie - mort dans l'instant.
L'artiste, qui représente ou mieux devance un état de civilisation, ne pouvait, au XV^{e} siècle, que rendre compte des tortures infernales qui attendent le soi-disant pécheur. Il met également en présence le vif et le mort dans différentes séries d'œuvres dont le *Dict des trois morts et des trois vifs* et *La Danse macabre*. Enfin, la mort, sous la forme du squelette devint figure allégorique. De grandes compositions célèbrent son triomphe en Italie. On y voit le mort impitoyable entraînent dans sa ronde macabre les individus de tous sexes, de tous âges et de toutes conditions sociales. On trouve des peintures analogues en Flandre et dans les pays germaniques. Dans ces derniers, on remarque cependant une différence qui tient sans doute au tempérament propre aux Germains en général : un penchant plus marqué pour le macabre.
Mais on trouve aussi dans nombre de ces représentations un élément héroïque : un chevalier ou un lansquenet lutte contre la mort. Le combat est inégal, la mort martyrise le vif, l'étrangle et le déchiquette sans pitié. Chez Dürer, par exemple, trois morts sautent avec une férocité incroyable sur les trois vifs qu'ils jettent à bas de leurs chevaux épouvantés, Chez Baldung Grien, la mort survient par derrière, empoigne une femme nue en la prenant par les seins et en lui déchirant le visage. Quant à Nicolas Manuel Deutsch, il montre la mort enfonçant sa main dans le sexe de la femme.
En Flandre, on peignit, de Bouts ä Bruegel, les tortures infernales. Jérôme Bosch accorde plus d'importance aux scènes décrivant l'enfer qu'à celles consacrées au paradis. Bruegel quant à lui, est l'auteur d'un remarquable *Triomphe de la mort* qui figure au Prado. Dans cette œuvre, Bruegel rend compte de cette désespérance fondamentale qui fut celle -

artistes vivant la fin d'un monde cohérent, le monde gothique, et ne virent dans leur temps que confusion, déchéance et angoisse. Il représente l'invasion de la terre par l'immense foule des morts qui se jettent à l'assaut des vivants. Dans *l'Art fantastique*, Marcel Brion décrit fort bien cette œuvre. Il y note que « le thème du squelette prend ici une extraordinaire ampleur du fait même de la multiplication, et de l'horreur qu'inspirent ces cohortes régulièrement alignées derrière leurs grands boucliers qui sont des couvercles de cercueil.
C'est l'insurrection des cimetières, la liesse macabre des charniers, la kermesse joviale et cruelle du Néant ». Et Brion d'ajouter : « Dans les Danses macabres traditionnelles et chez les graveurs allemands qui représentaient volontiers la Mort guettant les vivants et les étranglant au moment de leur plus haute jouissance, le squelette agissait en obéissance aux lois divines et naturelles … Dans le tableau de Bruegel, le thème danse macabre se confond avec le thème jugement dernier dans un crescendo d'épouvante, que scande le tocsin de la cloche sonnée à toute volée, appelant au combat les légions des trépassés ».
Si les XV^{e} et XVI^{e} siècles vécurent cette angoisse manifestée dans les œuvres dont je-viens de parler, ils virent aussi naitre et s'épanouir peu à peu une nouvelle conception du monde dénommée Renaissance. Cette conception, nous l'avons déjà dit, marque l'aube d'une nouvelle phase de civilisation qui recevra, elle aussi, un grand coup à la fin de l'Ancien Régime pour connaître finalement son crépuscule au XX^{e} siècle. Parlant de l'art de la Renaissance, Venturi a pu dire « qu'après avoir substitué la nature à Dieu comme but de l'art, on substitue à Dieu l'intelligence humaine comme origine de l'art". Ce divorce entre Dieu et la Raison n'ira pas sans déchirer nombre d'artistes de la Renaissance dont Michel-Ange, Vinci est d'ailleurs peut-être le seul à avoir réalisé en son temps et pour lui-même l'union du sacré et du profane.
D'autres artistes cependant, qui n'ont pas le génie de Vinci, vont retrouver la sérénité dans la recherche unique du Beau. Ils le trouveront dans chaque objet analyse mais essentiellement dans la forme humaine, puisque désormais la fin des activités ne réside plus uniquement en Dieu, comme au Moyen Age, mais de plus en plus en l'homme. Le squelette lui-même, objet de peur précédemment, sera vu alors à travers une conception purement intellectuelle. Le squelette revêt le caractère d'une allégorie et apparaît dans les grandes pompes funèbres des rois et des princes en Italie, en France et en Allemagne. Il porte les emblèmes de la mortalité, à savoir la faux, la torche renversée et le sablier. S'il peut encore effrayer les êtres simples, il n'est plus pour les intellectuels qu'un objet de méditation. Le pape Innocent IX, quand il avait une grave résolution à prendre, contemplait un tableau le représentant sur son lit de mort. Le squelette apparaît également dans l'illustration des anciens ouvrages de médecine. Curieusement, ces squelettes et ces écorchés font preuve du naturel de la vie. On les voit montrer des sentiments qui ne peuvent en fait appartenir à des corps privés de toute sensibilité ou en proie, dans le cas des écorchés, à une torture telle qu'ils ne sent plus que souffrance. Titien serait l'auteur des planches qui illustrent la *Fabrica* de Vésale. On y voit, accoudé ä un tombeau, un squelette réfléchir sur un crâne humain, Comme si, mort, son problème restait celui de la mort, On voit d'autre part un squelette laboureur s'accorder un instant de repos. Un troisième à l'air accablé ; il est aussi soucieux qu'un vivant, quand il pense que seule la mort peut mettre fin à ses soucis. Quoi de plus opposé, certes, aux œuvres de la fin du Moyen Age, que ses illustrations qui négligent la peur de la mort qu'elles servent justement à représenter.
On l'a dit, on ne le répètera jamais assez, les divisions accoutumées de l'histoire sont souvent trop radicales. Certes la Renaissance a bien intronisé un système intellectuel humaniste plus que religieux, rompant ainsi avec le Moyen Age. Ce système a bien abouti, aux XVII et XVIII^{e} siècles, à la glorification de le seule pensée rationnelle. Mais en fait, l'esprit religieux se continue dans le spiritualité chrétienne qui reçoit de la Réforme et de la Contre-réforme une impulsion neuve. Portée à son faîte en pays protestant par Rembrandt, elle écarte, en pays catholique, l'emphase baroque pour exalter l'ascétisme, la méditation concentrée en particulier sur la mort. En France, Georges de la Tour peint un *Saint François en extase* tenant dans ses mains un crâne. La qualité de cette œuvre tient essentiellement à la simplicité et ä l'efficacité des moyens employés pour rendre compte d'un état d'âme empreint d'une grande spiritualité. Pas d'anecdote dans cette œuvre, rien que la flamme d'une bougie pour éclairer un décor réduit à l'essentiel et le visage en extase de Saint François arrivé, par sa méditation sur la mort, à une vue plus exacte de la dialectique vie ~ mort. Son contemporain et compatriote Jacques Linard est l'auteur d'admirables natures mortes. Dans l'une d'elles, un crâne est déposé sur un livre d'où sort un papier sur lequel l'artiste a écrit : « Voilà comment tous nos beaux jours deviennent ». Cette œuvre tient à nous montrer, à l'instar des œuvres de la fin du Moyen Age, la vanité des entreprises humaines.
Durant le XVIII^{e} siècle, ce furent surtout les sculpteurs qui représentèrent le squelette. Je dirai quelques mots de ces œuvres- qui sortent du sujet de cet exposé- de manière à voir de façon sommaire quelle fut l'attitude des artistes rococos devant la mort. Baudelaire a écrit à propos de cette statuaire, dans son salon de 1859 : « On voyait le squelette fleurir avec bonheur dans tous les sujets ou il lui est permis de s'introduire. La sculpture comprit bien vite tout ce qu'il y a de beauté mystérieuse et abstraite dans cette maigre carcasse, ä qui la chair sort d'habit... », On le voit la lecture de cette phrase du grand critique et poète français, la référence au drame de la mort est ici inexistante. En fait, l'âge lumières qui voit la mort comme une dissolution dans le néant fait disparaitre en même temps, comme le dira Brion « les associations d'idées lugubres qui y étaient attachées et en observe les images avec un insouciant détachement de

ces « fins dernières » auxquelles le christianisme avait donné tant d'importance". Le XVIII[e] siècle se servira des lors des différentes parties du squelette pour créer des décors abstraits dont l'élégance supprime tout caractère morbide.
La fin du XVIII[e] siècle est une époque troublée qui se termine par les révolutions que l'on sait et par la fin de l'Ancien Régime. D'autres classes sociales arrivent au pouvoir qui laissent les artistes, plus qu'auparavant, au ban de la société. L'artiste - héros apparait alors parfois glorieux, presque toujours seul. De sa solitude, en1973, il n'est certes pas encore sorti puisque le seul vrai port qu'il a encore avec la société dans son ensemble se situe presque uniquement au niveau de sa cote en bourse. En rapport avec ce changement de statut de l'artiste, son individualisme forcené¿ son drame, son inquiétude qui, on s'en doute, se manifestent notamment dans son dialogue avec la mort.
Des XIX[e] et XX[e] siècles, j'ai choisi quatre peintres de Flandre et de Wallonie qui, à l'instar de leurs confrères des autres pays, rendent bien compte de la manière dont dorénavant l'artiste regarde la mort. Plus qu'au XVIII[e] siècle, c'est surtout à l'époque troublée de la fin du Moyen Age que l'on doit alors se référer. Voyons tout d'abord Antoine Wiertz.
Wiertz est un peintre dinantais très curieux qui vécut à l'époque romantique. Un musée perpétue sa mémoire à Bruxelles. Wiertz est l'auteur, entre autres, de la *Belle Rosine*. Il y montre à l'instar de Linard, mais dans un autre style, que tout est vanité. Au lieu de s'occuper de son corps, la belle Rosine ne ferait-elle pas mieux de s'occuper des problèmes essentiels ? Et le vrai problème n'est-il pas celui de la mort ? Dans d'autres œuvres tout aussi moralisatrices, Wiertz s'insurge contre certaines inventions de son temps. Il part notamment en guerre contre la mise en service de la guillotine. A ce propos, je ne résiste pas au plaisir de vous lire un texte écrit par Wiertz en regard d'une peinture intitulée :*Pensées et visions d'une tête coupée*, peinture constituée par trois panneaux rendant compte des trois minutes pendant lesquelles, selon Wiertz, la tête pense encore après avoir été détachée du tronc.
« PREMIERE MINUTE ~ SUR L'ECHAFAUD.
Tout récemment encore, quelques têtes tombaient sur l'échafaud. Ce fut à cette occasion que l'auteur de ces tableaux eut l'idée de faire des recherches sur cette question : LA TETE SEPAREE DU TRONC CONSERVE~T~ELLE ENCORE PENDANT QUELQUES SECONDES LA FACULTE DE PENSER ?
Voici le récit d'une expérience faite à ce sujet :
..... Accompagné de M. et de M.D., savant dans les expériences magnétiques, je fus introduit sous l'échafaud : là, je priai M.D. d'employer les moyens nouveaux qu'il croyait propres ä me mettre en rapport avec la tête coupée. M.D. y consentit. Il fit quelques préparations et nous attendîmes, non sans émotion, la chute d'une tête humaine.
A peine l'heure fatale avait sonné que l'horrible couperet, après avoir ébranlé dans sa chute toute la machine, fit rouler ä travers l'affreux sac rouge la tête du supplicié.
A cet instant, nos cheveux se dressèrent, mais il n'était plus temps de reculer. M.D, me saisit la main (j'étais sous son influence magnétique), me conduisit vers la tête palpitante et me dit : "Que sentez-vous ? que voyez-vous ?".
L'émotion m'empêcha de répondre sur-le-champ, mais aussitôt, plein d'une agitation extrême, je m'écriai : « Horreur ! la tête pense ». Je voulus alors me soustraire à tout ce que j'éprouvais, mais j'étais cloué comme sous le poids d'un affreux cauchemar. La tête donc du supplicié voyait, pensait, souffrait. Et moi, je voyais ce qu'elle voyait, comprenais ce qu'elle pensait, appréciais ce qu'elle souffrait. Combien de temps cela dura-t-il ? Trois minutes, m'a-t-on dit. Le supplicié a dû croire que c'étaient trois siècles.
Ce que l'homme tué de cette manière souffre, aucune langue humaine ne peut le dire. Je me bornerai ici à transcrire les réponses incohérentes, souvent sans ordre, que j'ai faites aux questions qui me furent adressées dans le moment où je me trouvais en quelque sorte identifié avec la tête coupée.
Voici ces réponses :
Un bruit horrible bourdonne dans sa tête.
C'est le bruit du couperet qui descend.
Le supplicié croit que la foudre est tombée sur lui et non le couperet.
Chose singulière ! la tête est ici, sous l'échafaud, et elle croit se trouver encore au-dessus, faisant partie du corps et attendant toujours le coup qui doit la séparer du tronc.
Horrible étouffement !
Plus possible de respirer !
Cet état est causé par l'apparition d'une main surnaturelle gigantesque, qui pèse comme une montagne sur la tête et le cou.
L'asphyxie devient plus violente.
La main monstrueuse appuie toujours davantage.
Le supplicié étrangle.
Un nuage de feu passe devant ses yeux.
Tout est rouge et scintille...
L'impitoyable main est parvenue à serrer le cou plus violemment encore.
Le supplicié croit lutter contre elle ; il cherche à se dégager : ses mains s'attachent à cette main terrible, elles se cramponnent se tordent, se déchirent... Vains efforts !

Quelle situation, mon Dieu ! les parois du cou sont jointes par la pression. C'en est fait...
Cette main féroce, inhumaine, quelle est-elle donc ! Le patient vient de la reconnaître... La pourpre et l'hermine effleurent ses doigts.
Oh ! des tourments plus horribles encore s'apprêtent.
DEUXIEME MINUTE - SOUS l'ECHAFAUD.
La pression est devenue une coupure.
Voilà seulement que le supplicié a la conscience de sa position.
Il mesure de ses yeux de feu la distance qui sépare sa tête du corps et il se dit ceci : « Ma tête est réellement coupée ».
Maintenant, le délire redouble de force et d'énergie.
Dans l'imagination du supplicié il lui semble que sa tête brûle et tourne sur elle-même ; que l'univers s'écroule et tourne avec elle, qu'un fluide phosphorescent tourbillonne autour de son crâne en fusion.
Au milieu de cette fièvre horrible, une pensée insensée, incroyable, inouïe, s'empare de ce cerveau mourant.
Le croirait-on ? Cet homme, dont la tête est tranchée, conçoit encore une espérance. Tout ce qui reste de sang bouillonne s'agite et se précipite avec fureur dans tous les canaux de la vie, pour s'y raccrocher.
Dans ce moment, le supplicie croit tendre ses mains convulsives et pleines de rage vers sa tête expirante.
Je ne sais ce que signifie ce mouvement imaginaire. Attendez... Je comprends... C'est horrible !
Oh ! mon Dieu, qu'est-ce donc que la vie, que cela se dispute ainsi jusqu'a la dernière goutte de sang ? ...
Ce mouvement ! Eh bien ! c'est cet instinct qui nous porte à précipiter le secours de nos mains vers une blessure béante. Ce mouvement ! c'est dans le dessein, l'épouvantable dessein de replacer la tête sur le tronc afin de conserver encore un peu de sang, encore un peu de vie »
Ce texte de Wiertz continue encore pendant quelques pages. Il nous montre un artiste sensible à certaines innovations du temps mais surtout son goût du macabre.
Au même moment que Wiertz, d'autres artistes préromantiques ou romantiques abordèrent le problème de la mort. Nous citerons Goya, Delacroix, Daumier, Gros, qui, comme nous l'avons déjà dit, peignent la mort dans le sens de leurs devanciers de la fin du Moyen Age. Il s'agit, dans les deux cas, d'époques de transition entre des moments de civilisations puissantes un jour, à présent sclérosées et non encore remplacées.
A l'école romantique succède, en peinture, le réalisme. Cette école correspond au positivisme et ne nous intéresse pas ici. Mais parallèlement au réalisme, et issue du romantisme, se développe l'école symboliste. Parmi ces symbolistes, je choisirai Félicien Rops qui axa son œuvre sur ces deux grands thèmes que sont l'érotisme et la mort. Graveur et peintre namurois autrefois célèbre, Rops retrouve petit à petit la place qu'il mérite et qu'en son temps Baudelaire lui donna (Les Phares).
Rops peignit entre autres *La mort au bal masqué*, œuvre proche par l'esprit de l'auteur des Fleurs du Mal. Rops dira d'ailleurs « Nous nous sommes rencontrés dans un amour étrange, l'amour de la forme cristallographique première et la passion du squelette" » On dirait en effet que Rops illustre dans l'œuvre citée les vers de la *Danse macabre* :
« Fière, autant qu'un vivant, de sa noble stature ». De Rops, J.K. Huysmans, l'auteur de *A Rebours* et de *La Cathédrale* a écrit qu'il était proche des peintres de la fin du Moyen Âge. Il ajoute : « M. Rops approche de la mort et, fasciné, tourne autour d'elle ; son œuvre la choie, la dévie, l'attife, dans ce sentiment baudelairien qui semble la dernière expression de l'art catholique chez les modernes ».
Après Wiertz et Rops, artistes wallons, et en attendant Paul Delvaux, je ne pouvais oublier James Ensor, peintre flamand particulièrement important. Ensor est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres où les hommes représentés sont masqués. Souvent les masques figurent la mort. Brion note justement que l'œuvre d'Ensor et notamment *Pierrot et squelettes*, atteste «cette collusion des figures grotesques et des figures macabres : l'innocent Pierrot assiégé par des squelettes déguisés qui brandissent au-dessus de sa tête une lampe tempête, se transforme en un symbole plus complexe, celui de l'humanité au second degré, masquée donc métamorphosée, atteinte et saisie par la Mort, à laquelle, grâce à son masque, probablement elle avait espéré échapper ».
Paul Delvaux, et je terminerai par ce peintre wallon de réputation internationale, a été erronément place par certains dans le mouvement surréaliste. Il a été et reste obsédé par trois thèmes : la femme intouchable et frigide, la mort représentée par le squelette et enfin les gares et les trains de son enfance.
Delvaux a dit lui-même qu'il avait impressionné par les squelettes lors d'un cours de musique qui se donnait dans un petit musée de Saint-Gilles. Sur les murs rouges se détachaient des cages noires contenant un écorché, un squelette de singe et un squelette d'homme. « J'en éprouvai, dit-il, une impression de terreur qui finit par créer une image obsédante. Avec le temps l'effroi se dissipa et le squelette devint pour moi un objet doté d'une grande beauté. Le squelette ajoute Delvaux, a une vie intense, il est le canevas de tout être de chair et exprime tout autant que lui. Je lui attribue une grande valeur plastique, mais il ne prend à mes yeux aucune signification philosophique ». Les propos de Delvaux le distancient de Wíertz, Rops ou Ensor et le rapprochent de ces peintres de la Renaissance qui représentaient des écorchés badinant dans les traités d'anatomie.
Nous avons rapidement parcouru six siècles d'histoire de l'art. Nous nous sommes rendu compte que le squelette est

apparu, en peinture, à un moment d'angoisse profonde, alors que les hommes sortaient d'une civilisation intégrée et spirituelle pour entrer, tant bien que mal, dans un monde base sur l'intelligence et la raison. A ce moment, les œuvres sont conçues pour nous faire peur.
Dès la Renaissance, mais surtout aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, le squelette est vu par la majorité des artistes comme un objet plastique doué de vie et susceptible de donner ä voir de belles œuvres d'art.
Après la Révolution et la fin de l'Ancien Régime, le type de civilisation prôné par la Renaissance tend à disparaître. L'artiste, plus que jamais dissocié de la société, crée souvent des scènes où le squelette apparaît pour énoncer une morale ou une leçon philosophique, pour rendre compte de sa peur de la mort ou peut-être pour l'exorciser (Delvaux). En tout temps, et ce sera notre conclusion, l'artiste rend compte par la manière dont il représente le squelette, de l'état de cohésion ou de désintégration de la civilisation à laquelle il appartient.

- Céline Daniels. Présentation de son exposition dans les locaux de l'Echevinat des Affaires culturelles de Liège, 12/09-25/09 1975.

Doit-on s'en réjouir ? La jeunesse actuelle est dans « la réalité » bien plus vite qu'auparavant. Elle vit (subit) les événements qui la fond dans un sentiment né, peut-être, de l'échec de mai '68.
Qu'avons-nous à leur offrit ? Si j'en crois Céline Daniels – et comment ne pas la croire ! – les écoles sont faites pour récupérer les élèves dès leur plus jeune âge, pour les intégrer « au mieux » dans une société basée sur le quantitatif plutôt que sur le qualitatif, plutôt sur l'avoir plutôt que sur l'Être.
Si j'en crois toujours ce jeune graveur – et comment la contredire ! – les rapports entre les individus, en fonction du sens qu'on a donné à leur vie, sont des rapports d'agresseurs à agressés. Le « possédant » brime celui qui « n'a pas » jusqu'au jour où la proposition s'inverse, ce qui ne change rien fondamentalement. C'est la chaîne infernale. C'est l'enfer sur terre. Enfer qui mène tout être sensible à une solitude que l'amour même ne supprime qu'à de rares instants.
La société a tout prévu et les barricades qu'elle a montées partout nous enferment en nous-mêmes. Si c'était pour mieux nous connaître et nous permettre ainsi d'arriver à l'épanouissement ! A la fusion du moi et du soi ! Mais le bruit est partout et tout le temps nous harcèle. Nous n'avons plus l'occasion de penser. Ne serait-ce d'ailleurs pas trop dangereux si, enfin, des millions d'individus comprenaient que la société moderne a fait fausse route et a fait d'eux des esclaves qui ne se différencient de ceux des siècles passés que par l'impression qu'ils ont d'être libres.
Ce constat et la solitude qui en découle sont, je crois, à la base de l'œuvre gravée de Céline Daniels. Pour en rendre compte, elle utilise – et on lui en sait gré - les techniques les plus actuelles sans oublier le métier ancien. On voudrait espérer que ses gravures provoqueront la prise de conscience qu'elles sollicitent. Que l'on sache, de toute manière, que toute œuvre importante est pas essence subversive. Et soyons heureux de voir Céline Daniels opter pour cette voie.

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

Les graveurs liégeois du XVII^{e} siècle, les Valdor, Michel Natalis et Gérard de Lairesse particulièrement, ne manquent certes pas de qualités. Ils n'égalent cependant pas les de Bry et Lambert Suavius qui, au XVI^{e} siècle, donnent à la gravure liégeoise ses lettres de noblesse.
Les Valdor n'ont plus fait l'objet d'une étude scientifique importante depuis 1865 [J. S. Renier. Les Valdor, graveurs liégeois, Liège 1865. Le troisième Valdor calcographe de Louis XIV. Deux études extraites du Bulletin archéologique liégeois]. Ils la mériteraient cependant. Elle nous renseignerait sans doute sur le nombre d'artistes qui ont porté ce nom au XVII^{e} siècle. On le sait, Renier en distingue trois. Jean Valdor I, dont les œuvres daté es sont comprises entre 1603 et 1613 et sont « d'un faire énergique et d'un effet fortement prononcé rappelant les maîtres de la fin du XVI^{e} siècle, tels qu'Adrien Collaert d'Anvers et les Galle, père et fils » ; Jean Valdor II, dont les œuvres sont des «images et portraits d'une grande finesse d'exécution » et sont proches de celles de Wierix ; Jean Valdor III enfin, auteur des illustrations de l'ouvrage *Les Triomphes de Louis le Juste.*
Selon Lebeer [L. Lebeer, La gravure in Art mosan et arts anciens du Pays de Liège. Liège, 1951 pp. 130-133], les arguments émis par Renier pour différencier Valdor I de Valdor II sont douteux. Il s'agirait donc d'un même artiste né vraisemblablement en 1585, marié vers 1607 et décédé après 1629. Selon nous, la critique, de la thèse de Renier n'explique pas la différence d'esprit et de faire entre les deux séries de gravures signées du même nom et appartenant au Cabinet des Estampes de Liège.

Les œuvres exposées ici sous le nom de Jean Valdor l'ainé sont manifestement de la même main. Pour Renier, elles ont été réalisées par Jean Valdor II qui apprit de Wierix la technique de la gravure au burin. Les portraits et les figures de saints et de saintes font la preuve de l'esprit religieux, de la sensibilité et de la délicatesse de l'artiste liégeois.
Né à Liège en 1616, Jean Valdor le jeune - Jean Valdor III pour Renier - est le fils du précédent. Il est célèbre pour son ouvrage Les Triomphes de Louis le Juste (1649) qui comporte, outre de poèmes, un grand nombre de ses compositions. Elles ont souvent été gravées par d'autres artistes. Outre les estampes illustrant Les Triomphes, on connaît de Jean Valdor le jeune un *Repos en Egypte* signalé par Le Blanc [Ch. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, Paris, 1856], une gravure représentant le catafalque érigé à Rome à l'occasion du service funèbre pour les membres de la Société des Jésuites et pour leurs bienfaiteurs. Jean Valdor le jeune semble avoir été également éditeur. On a d'ailleurs relevé sur les deux planches signalées ci-dessus le privilège du roi de France. On le retrouve sur un portrait de Mazarin gravé par Michel Lasne.
Les frères Henri et Michel Natalis n'ont plus été étudiés depuis la fin du XIX^{e} siècle [S. Renier, Catalogue de l'œuvre de Michel Natalis, graveur liégeois, Liège, 1871, extrait du Bulletin de l'Institut archéologique liégeois et Baron de Chestret de Haneffe, Michel Natalis, dans Biographie nationale, t. XV, 1899, col. 481-486]. Ils seraient les fils de Jérôme Noël ou Natalis, imprimeur, graveur en taille-douce, graveur en monnaies de l'évêque de Liège Ferdinand de Bavière de 1614 jusque vers 1633. C'est à Henri, frère aîné de Michel, qu'i1 faut attribuer la gravure représentant Sébastien La Ruelle sur son lit de mort. Elle accompagne la plaquette intitulée *Histoire tragicque ou Relation véritable de tout ce qui se passa au tragícque banquet Warfuzéen. ...* L'intérêt de cette pièce est uniquement documentaire.
La figure de Michel Natalis est de loin plus attachante. Né le 10 octobre 1610, il suivit d'abord les cours de son père. Lors d'un voyage à Rome en 1632-1633, il grava trente-six planches pour la Galleria Giustiniana de Sandrart. Vers 1640-1642, il travaille, dit Lebeer [L. Lebeer op. cil., p. 134] « sinon à, au moins pour Anvers, où il entretint des rapports, entre autres, avec Abraham Van Diepenbeek et avec l'éditeur Martin van den Enden ». En 1646, Michel Natalis œuvre à Liège mais peu après accomplit plusieurs travaux à Paris. En 1658, il exécute à Francfort le portrait de l'empereur Léopold. Il le signe en s'intitulant graveur de S. M. En 1661, il est à nouveau à Paris. Il met le 3 septembre 1668 alors qu'il venait d'obtenir de Louis XIV la place de premier graveur avec une importante pension et un logement au Louvre.
Son œuvre comporte plus de 200 planches. Il s'agit de compositions religieuses et mythologiques d'estampes topographiques, de portraits et d'illustrations d'après ses propres dessins ou d'après les œuvres d'artistes flamands, français, italiens et liégeois. Dans la production de ce graver on s'attachera surtout aux portraits amples et bien dessinés qui rendent compte de la vie intérieure du modèle.
Jacques Damery, né à Liège en 1619, passa pratiquement toute sa vie à Rome où il mourut en 1685. Elève de son frère Walthère, il poursuivit ses études dans la Cité Eternelle. Il se spécialisa dans la peinture de fleurs, de fruits et de vases. Il est d'autre part l'auteur d'une suite de douze eaux-fortes représentant des vases. Cette série, créée à Rome en 1657, est dédiée à Gualtier du Château, secrétaire des brefs et de la Chambre du pape Alexandre VII.
Peintre bien connu, Gérard de Lairesse fut également aquafortiste [J. J. M. Timmers, Gérard Lairesse, Amsterdam, s.d.]. Si, dans ses premières planches, les contrastes d'ombres et de lumières sont fortement accusés, il réalise par la suite des œuvres claires où la lumière est égale. Artiste trop abondant, Gérard de Lairesse pèche souvent par des fautes de dessin. Il sait cependant, ainsi que l'écrit Lebeer «saisir un geste planter un corps, exprimer un sentiment et, surtout, animer et balancer une composition » (L. Lebeer, op. cit., p. 135).

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

« S'il ne veut pas abdiquer, l'architecte doit non seulement reconnaître, mais proclamer hautement le caractère d'Art de l'architecture, la primauté de la plastique» a dit Charles Vandenhove. Certes, mais la phrase est ambiguë dans un temps où la notion d'esthétique vue comme fin en soi et non comme conséquence est normalement rejetée. Aussi doit-on rapidement ajouter que, dans la bouche de Vandenhove, la notion d'Art va à l'encontre de celle de pittoresque qui implique une «falsification», la

création d'un «monde d'apperence». A ce monde, Vandenhove a toujours opposé un ensemble clair, ordonné. net et simple où tout ce qui est donné à voir est impliqué par l'espace intérieur.
Espace intérieur qui. dans la maison conçue par Vandenhove pour Léon Wuidar, donne aa mot «fonctionnel» un sens spirituel trop souvent sinon presque toujours perdu dans notre société pragmatique.
D'où vient cette préoccupation? De Léon Wuidar dont l'oeuvre bien connue et admirée par Charles Vandenhove nous propose, dans une forme pure et sensible, un labyrinthe intérieur à la mesure de notre interrogation sur le pourquoi du monde et de notre existence ? De Charles Vandendove dont ou connaît la passion pour l'architecture religieuse du moyen âge? Plutôt, je le crois de la rencontre, rarissime, de deux de nos plus grands artistes dont les préoccupations essentielles se sont concrétisées par une maison qui n'évoque pas seulement l'idée de temple par son plan où nef centrale, bas-côtés, transept, abside et crypte se manifestent clairement mais aussi, et surtout. par cette volonté partagée de donner à vivre missi bien le côté terre - les colonnes ont un poids et la matière du béton coffré et des blocs nous sont sensibles - que le côte ciel - la lumière naturelle vient de l'extrémité des deux axes du «temple» et la lumière artificielle s'écrit clairement sur le plafond à degrés avant de baigner doucement le reste de l'édifice.
En fin de compte, cette maison claire comme un problème résolu se propose, dans l'espace, comme une oeuvre de Léon Wuidar qui serait pareille à l'aboutissement d'une longue quête spirituelle devant l'amener du labyrinthe où il se trouve, et qui ressemble à celui dessiné sur le dallage des grandes cathédrales gothiques, à l'unité enfouie en lui et en nous tous et que nous avons tant de peine à retrouver.

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

En 1952, Jo Delahaut et Jean Milo quittent « La Jeune Peinture Belge» et constituent le groupe «Art Abstrait» avec Pol Bury, G. Carrey, Georges Collignon, Léopold Plomteux et Jan Saverys. Se joindront plus tard au groupe Jan Burssens et Hauror (pseudonyme d'un couple d'amateurs), puis Christine - Madeleine Forani, Ray Gilles, Francine Holley, Henri Kerels, Kurt Lewy, René Mels, Carl Rabus, Jean Rets et Guy Vandenbranden. Ces artistes, qui se manifesteront souvent en Belgique et à l'étranger, se sépareront en 1956.
Comme le remarque Robert Rousseau dans sa préface au catalogue de la très belle exposition «Le Groupe Art Abstrait 1952-1956 », qui vient de se tenir au Palais des Beaux-Arts de Charleroi et au Musée des Beaux-Arts de Liège, « la véritable originalité du groupe, et ce qui fait son extrême importance historique, c'est d'avoir défendu avec une intransigeance sans faille la notion d' « abstraction », dont il n'était certes pas l'inventeur ni l'introducteur, et dont il n'eut pas le monopole en Belgique, mais dont il fut l'aile marchante, celle qui effectua la percée décisive ».
La cohésion du groupe n`était cependant que superficielle. On y trouvait en effet des adeptes de l' « abstraction froide» représentée à Paris par le Salon des Réalités Nouvelles à côté de tenants, à vrai dire moins nombreux, de l'esthétique de Bissière, Bazaine et Estève d'une part, de Nicolas de Staël d'autre part, d'une expression plastique du temps enfin.
Encore doit-on ajouter que la dénomination «abstrait froid » ne permet pas une approche plus précise de l'œuvre d'un artiste que celle d'«abstrait lyrique » ou, pour l'art figuratif, de classique ou de baroque. Est-il besoin, en effet, de connaître de façon si précise le vocabulaire des arts plastiques pour se rendre compte des différences essentielles existant entre, par exemple, les œuvres de Delahaut, de Plomteux ou de Rets sommairement réunies sous l'étiquette «abstraction froide » ? Dans les premières cependant, le sacré prime dans les secondes, la difficulté d'être et dans les dernières la volonté de faire de la peinture le sujet même de la peinture.
Quoi qu'il en soit, le groupe «Art Abstrait » comportait les expositions de Charleroi et de Liège l'ont prouvé, quelques-unes des personnalités les plus significatives de l'art en Belgique d'après la seconde guerre mondiale. Il n'est certes pas sans intérêt de retrouver ici des œuvres récentes de ceux qui, parmi les participants du groupe, ont préféré approfondir la voie choisie au départ de leur vie plutôt que d'opter pour d'autres formulations plastiques.

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

Néo-classicisme et romantisme.

ENTRE LE NÉO-CLASSICISME ET LE ROMANTISME

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

Cette époque troublée vit la disparition presque complète de la peinture en Wallonie. C’est dire que le néo-classicisme, qui triomphe en France dès la fin du XVIII^{e} siècle avec Louis David, n’eut guère de représentants dans nos provinces. S`il nous est toutefois possible de consacrer un chapitre à cette époque, nous le devons au Liégeois Joseph Dreppe, précurseur de grand talent du néo-classicisme et du romantisme, au séjour du Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin à Liège (1811-1819) puis à Tournai (1819-1833), et, enfin, au portraitiste carolorégien François-Joseph Navez qui domine la scène bruxelloise au début du XIX^{e} siècle.

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

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

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

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

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

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

Héritier des grands baroques, Joseph Dreppe évoluera vers le romantisme en accentuant le caractère dramatique de ses œuvres. Dans ce sens, son chef-d'œuvre est certes *Le meurtre de Saint Lambert* (1775) où il rend compte de l'événement tragique auquel Liège doit sa naissance en même temps que d`un épisode douloureux du christianisme. Tant par le sujet que par la composition dynamique et la répartition judicieuse et passionnée des masses d`ombre et de lumière, ce dessin rehaussé est romantique. C'est par ailleurs la seule œuvre liégeoise valable connue relatant un fait de notre « histoire nationale ».
Joseph Dreppe est également l`auteur d'un lavis intitulé Les tombes profanées. Des débris de squelettes ont été sortis des sépultures. À leur gauche, deux arbres morts complètent un décor que Dreppe a voulu angoissant mais qui relève, par son outrance, de l'imagerie romantique.
À côté de ces compositions, Joseph Dreppe fit "pour vivre`, on l`a dit, des œuvres de circonstance relatant, dans un style grandiloquent, les faits politiques ou culturels qui eurent lieu à Liège sous l`Ancien Régime et après 1795. Faute d'avoir pu ou su intégrer les diverses expressions des personnages dans des formes plastiques, les allégories "néo-classiques" de Joseph Dreppe n`offrent qu`un intérêt documentaire. Il s'agit de discours de circonstance plutôt que d`œuvres d'art.
Après la Révolution et jusqu`à sa mort, survenue à Liège en 1810, Joseph Dreppe ne dut pas réaliser nombre de dessins. Il occupa son pinceau, dit Jules Bosmant, « a de menues besognes imposées par la rigueur des temps ».
Jean-Joseph-Eléonore Ansiaux. Précurseur du néo-classicisme par quelques paysages, des compositions mythologiques et allégoriques, Joseph Dreppe n`eut guère de successeurs. Il est vrai que ce temps voit la disparition presque complété de la peinture en Wallonie. Peut-on en effet placer dans cette école les trois œuvres que Jean-Joseph-Éléonore Ansiaux (Liège 1764-Paris 1840) réalisa a Paris pour la cathédrale Saint-Paul à Liège (1812-1814)
Nous ne le pensons pas. Ces peintures fades, quoique bien composées, ressortissent plus à l`académisme qu`au mouvement dominé par David.
Laurent Lefèbvre. La figure de Laurent Lefèbvre (Visé 1786-Liege 1816) est certes plus intéressante. Après avoir suivi les cours de l'Ecole centrale du département de l'Ourthe et du chevalier de Fassin, Lefèbvre devint l`élève de David à Paris. Il l'aurait aidé dans la réalisation du *Sacre de l'empereur* Napoléon (1805-1807).
Rentré à Liège en 1812, ou Hennequin, arrivé depuis peu de France, représentait pratiquement seul la peinture `liégeoise`, Lefebvre reçut diverses commandes des personnalités du temps. Auteur du *Portrait de l 'empereur Napoléon* (1813) puis du *Roi Guillaume 1^e^* (1815) et de leurs épouses, Lefèbvre nous est surtout connu par le *Portrait de Clara* (1815-1816), maîtresse de Guillaume I^e^. Ce portrait, qui aurait valu à l`artiste d`être exclu de la cour par la reine, nous montre la favorite en déshabillé. À l`instar de François Gérard et d`Anne-Louis Girodet, autres élèves de David, Lefèbvre s`y révèle plus sensible à la grâce du dessin et au charme feutré de la couleur qu'à la rigueur éthique du peintre des *Horaces*.
Mort à trente ans, Lefebvre laisse un vide énorme dans la peinture liégeoise puisqu'il faudra attendre janvier 1830 et le retour de Gilles-François Closson à Liège pour retrouver dans nos murs un peintre liégeois de qualité.
Philippe-Auguste Hennequin. Heureusement, nous l`avons dit, le Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin travailla quelques années à Liège. Il y arriva durant l`année 1811 ou au début de 1812.
Né à Lyon en 1763, Hennequin eut une vie agitée et malheureuse qui l'amena finalement à fuir la France pour des raisons politiques. Élève aux Académies de Lyon puis de Paris, Hennequin suivit les cours de David pendant un an et réalisa en France des peintures allégoriques, mythologiques et historiques en se servant de la technique néo-classique mais en annonçant déjà le romantisme par l'ambiance générale.
Ayant quitté la France, Hennequin séjourna tout d'abord en Flandre, en Hollande et à Bruxelles avant de s'installer à Liège. Il y connut au départ certains succès puisqu`en 1813 il est nommé directeur et seul professeur de l'Athénée des Arts qui devait - hélas ! - fermer ses portes un an plus tard. Toujours en 1813, Hennequin réalise les portraits de nombreuses personnalités liégeoises du temps ainsi qu'un tableau représentant *Saint Jean dans [île de Pathmos* pour l`église Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège.
Hennequin ne semble plus avoir eu autant de chance par après. Il tenta sans succès d'obtenir la commande de la décoration du Palais du roi Guillaume en 1817. Il espéra en vain, l'année suivante, que son tableau *Dévouement héroïque des six cents Franchimontois,* prêts à succomber tous, les armes à la main, pour la cause commune lui rapporterait un peu d`argent, grâce à une souscription.
Chaque souscripteur avait droit, dans un délai de six mois après l'achèvement de la toile, à une gravure

à l`eau-forte reproduisant l`œuvre, celle-ci devenant propriété inaliénable de la Ville de Liège.
Cette œuvre - disparue - devait, tout en restant fidèle à la technique de David, faire une large place à des sentiments qui annoncent le romantisme. Il suffit, pour s`en rendre compte, de se référer à l`article publié dans le Journal de la province de Liège du 20 février 1819. Le critique remarque que Hennequin a groupé des scènes qui se passent a des moments différents pour accentuer “l`intérêt et le pathétique”. Il ajoute “la vaste composition... se divise en trois groupes qui, se rattachant à l’action principale par un intérêt toujours croissant. préparent les esprits a la catastrophe en excitant la pitié et la terreur”. Parlant du troisième groupe qui prépare le moment du départ des héros, le critique dit enfin : °ici, le pinceau de l`artiste s`anime, son imagination s’enflamme, son expression est plus énergique, et ses couleurs plus passionnées ; le mouvement des acteurs plus accéléré remplit la scène et la pensée du spectateur devance malgré elle la catastrophe qu`elle redoute
Si Hennequin n’eut guère de succès avec cette peinture, il obtint toutefois, en 1819, la commande de trois tableaux, dont *La délivrance des âmes du purgatoire*, pour l’église des ‘ci-devant Bénédictins de Malmedy', devenue église paroissiale. N`ayant pu obtenir l’emploi de professeur en chef de l‘Ecole de dessin que la Ville de Liège allait ouvrir en 1820 – les bons sculpteurs néo-classiques François-Joseph Dewandre et Jean-Lambert Salaie lui furent préférés - Hennequin partit à Tournai. Il y dirigea l`Académie de 1827 1211832 et y fut le premier maître de Louis Gallait, dont il sera question plus loin. Hennequin mourut à Leuze en 1833.
Auteur de grandes compositions religieuses ou historiques néo-classiques par la technique, préromantiques par la lumière qui baigne les figures (*Saint Jean dans [île de Pathmos*) ou par l’emphase et le sentimentalisme (*Le Christ au tombeau* du Musée de Tournai), Hennequin mériterait d’être connu pour ses admirables portraits réalisés en France et en Belgique. Peints avec largesse et vigueur dans des tonalités sourdes, ces effigies de grands bourgeois placent Hennequin, a l`instar de Géricault, parmi les plus grands portraitistes romantiques. Ces portraits nous montrent l`artiste sensible à la psychologie du modèle, certes, mais cherchant toutefois, à travers `l'autre”, et c’est en cela qu’il est romantique, a rendre compte de son propre état d`âme. Cette attitude fait que, dans ces portraits, sa technique se différencie de celle des néo-classiques. De fait, on assiste chez Hennequin à la rupture du contour et au morcellement des plans par l'emploi du clair-obscur et par la prépondérance de la touche, Ainsi nous trouvons-nous, comme l’écrit Eugénie De Keyser à propos des portraits romantiques en général, devant des apparitions fulgurantes ou indécises et en perpétuel changement.
François-Joseph Navez. François-Joseph Navez est certes le plus connu, et de loin, des artistes Wallons qui ont adhéré, pour une bonne part, à l’esthétique de Louis David. Il doit sa renommée grandissante a ses qualités de portraitiste, mais aussi au rôle d’éducateur qu`il joua dans la Belgique du temps, à Bruxelles en particulier. Si nous en parlons en dernier lieu, c’est pour la simple raison qu’il se manifesta sur la scène artistique après Lefèbvre et Hennequin.
Né en 1787 à Charleroi, Navez suivit les cours de l’Académie de Bruxelles de 1803 à 1810. En 1813, il devint l’élève de Louis David. Son culte pour le maître français ne l`empêcha toutefois pas de regarder amoureusement les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Ce dernier l’influença d`ailleurs dans certains portraits.
Rentré à Bruxelles en 1816, Navez y retrouva David en exil. La même année, il peignit un tableau qui le rendit célèbre : *La famille de Hemptínne*, préparé, en quelque sorte, dès 1808, par des dessins et des peintures faits d’après les différents membres de cette famille.
En septembre 1817 enfin, Navez partit pour Rome et séjourna en Italie jusqu`en 1822. Il y fréquenta entre autres Ingres, Granet, Schnetz et Léopold Robert qui resteront toujours ses amis. Navez est mort à Bruxelles en 1869.
Peintre de la belle société bruxelloise, Navez fit aussi de la peinture de genre, “pour vivre”, et de la peinture religieuse et d’histoire, pour la gloire. Il adhère ainsi à cette hiérarchie des genres qui prévaut durant la première moitié du XIX^{e} siècle et qui, comme l’écrira plus tard Charles Faider dans la Revue Belge, associe l`art “au parti qu`en pourra tirer la gloire nationale, et sur la force croissante que donnent leurs œuvres (des artistes) à notre existence sociale”.
On ne peut certes, dans le contexte critique du temps, reprocher à Navez d`avoir voulu montrer son génie en réalisant des peintures religieuses et historiques. Mais il est certain que ces œuvres, déjà raillées par les peintres romantiques de Belgique - qui ne firent pas mieux dans ces genres -, sont difficilement défendables. Navez doit, en fin de compte, être vu comme un excellent portraitiste dont le mérite est d`avoir su traduire l`esprit de son époque dans des formes adaptées à son temps.
Parlant de *La famille de Hemplínne*, Luc Haesaerts écrit : ‘Brusquement... un tableau voit le jour qui marque, sans équivoque possible, la résurrection de la peinture dans nos provinces’ (peinture

considérée comme décadente par Haesaerts depuis le XVII[e] siècle). Le XVIII[e] siècle, à Liège dans tous les cas, ne peut être rejeté d'un trait de plume et nous avons pu, quant à nous, signaler des œuvres importantes créées en Wallonie avant 1816. Il n'empêche qu'on doit situer *La famille de Hemptinne* parmi les rares peintures marquantes créées dans nos provinces durant le premier tiers du XIX[e] siècle.
Navez ne tend pas, comme ce sera le cas chez les romantiques, à se substituer aux personnages représentés. Il les respecte et tient à rendre compte, par une composition bien étudiée, par un dessin serré et objectif, par une couleur mise avec plus de sérieux que de passion, de la position sociale, des qualités morales et intellectuelles d'une famille qui appartient à la bourgeoisie triomphante d'après la Révolution. La toilette de Madame de Hemptinne, le luxe des tissus, manifestent le rang social de cette famille. L`enfant que l`artiste situe entre la mère et le père, le regard que celui-ci a pour son épouse sont des gages du lien qui unit le couple. Quant au livre que Monsieur de Hemptinne tient à la main, il est significatif de la valeur intellectuelle de la personne représentée.
L'obligation de faire ressemblant corrigée cependant par la nécessité de montrer la grandeur de la société bourgeoise, amena Navez à évoluer de plus en plus vers le réalisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le portrait de Madame de Hemptinne, daté de 1816, à celui peint en 1847, alors qu'elle avait 56 ans. `Naguère triomphant chez la jeune mère, écrit Maret, le sourire exprime à présent une mélancolie désabusée". De fait, le temps a passé, et pesé, et Navez n'a pas cherché a en atténuer les effets: les épaules sont affaissées, le regard est triste, les mains sont lasses. Ce n`est plus une bourgeoise que l`artiste nous montre ici, mais une femme à qui le fait d`appartenir à la couche sociale la plus favorisée de l'époque n'apporte aucun réconfort.
S'il fut sensible à la vérité psychologique de ses modèles, Navez le fut également à la manière dont il pourrait en rendre compte. Ceci l'amena à remplacer parfois le modèle cher aux peintres néo-classiques par une touche mobile qui annonce le réalisme (*Portrait de Jacques de Lalhuy,* 1840).
Peintre d'histoire, de scènes religieuses et de genre très marqué par l'esthétique du temps, portraitiste néo-classique annonciateur du réalisme, Navez joua en plus, je l'ai dit, un rôle d`éducateur extraordinaire dans la Belgique d'alors. Inspecteur des académies de province préoccupé de voir respecté le néo-classicisme, directeur pendant plus de vingt-sept ans de l'Académie de Bruxelles, Navez forma, parmi d'innombrables disciples, quelques grands peintres réalistes, wallons et flamands. Citons Charles De Groux, Constantin Meunier et Théodore Baron, dont il sera question plus loin, sans oublier Alfred Stevens et Eugène Smits.
Annoncé par Joseph Dreppe, qui précède surtout le romantisme, le néo-classicisme est le fait, en Wallonie, de trois élèves de David. Tous trois doivent surtout être retenus pour leurs portraits. Lefèbvre précède le romantisme par l'ambiance qui baigne son œuvre. Hennequin portraitiste appartient bel et bien à cette École dès le début du XIXe siècle. Quant a Navez, il préfigure le réalisme non seulement par son respect de "l'autre" mais parfois par sa technique.

LE ROMANTISME

Comme le néo-classicisme, le romantisme en peinture est largement dominé par l'art français qui impose au monde occidental ses directives les plus significatives. Grosso-modo, il se situe en France entre 1820 et 1848 et se définit pleinement vers 1825 avec Delacroix. Les peintres Wallons, qui, déjà, n'adhéraient pas totalement au néo-classicisme, ne peuvent presque jamais être perçus à travers la seule École romantique. Après Joseph Dreppe, dans une part de son œuvre, Antoine Wiertz, Léopold Fissette et Henri-François Hansay sont les seuls en Wallonie à la représenter par la technique employée.
Les artistes Wallons de l'époque ont surtout excellé là où le contact avec la nature se révèle indispensable. Autant dire qu`ils ne furent pas à l'aise dans les genres considérés comme "nobles" a l'époque, notamment dans la peinture historique et religieuse. Mais nos paysagistes ont réalisé des œuvres parfois remarquables. Gilles-François Closson - dont il sera question plus loin - participa à Rome entre 1825 et 1830, avec de nombreux peintres étrangers, au mouvement de libération du paysage.
Les peintures de genre de Vieillevoye, commentées dans le prochain chapitre, de Wiertz et surtout de Fissette (Le ballon échappé) sont proches de nombreux écrits wallons ironiques et satiriques. Elles rendent compte avec verve et piquant, avant celles de Philippet et de Dupagne et après celles de Defrance, des scènes de la rue et des mœurs populaires. Quant aux portraits réalisés en Wallonie, ils sont légion, la plupart des artistes ayant sacrifié à ce genre en tout ou en partie. Nous allons en parler plus longuement.
Le portrait.

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

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

En 1837, Vieillevoye se fixa à Liège où il venait d'être nommé directeur de l'Académie et conservateur du Musée des Beaux-Arts. Il y poursuivit sa brillante carrière de portraitiste de la bourgeoisie. Son Portrait de Monsieur Berleur, rentier et amateur de tableaux, est intéressant puisqu'il peut être comparé à celui du même personnage peint auparavant par Hennequin. Des deux œuvres, celle du maître lyonnais paraît la plus récente par la technique. Elle oppose en effet au métier rigoureux de Vieillevoye un faire plus enveloppant, évocateur de la vie sensible du modèle.

Á la fin de sa vie, Vieillevoye fut marqué par l'échec total de son *Assassinat de La Ruelle* (1853). De ce moment, doit dater son second *Autoportrait*. Ici, l'artiste n`a pas pris la pose, comme dans le premier, mais s'est placé devant le cruel objectif que sont ses yeux impitoyables. Il se regarde alors que sa carrière s`achève, carrière qui l'amena, dans les genres considérés comme nobles à l'époque, à quelques grands échecs. Sa peau blanche est légèrement bleutée dans les ombres très rares et le sang, qui a fui le visage d'une pâleur mortelle, afflue en force sous les paupières fatiguées, cernées d`un double trait rouge acide, sous l`aile du nez et sur les lèvres. Cette œuvre dépasse en férocité les nombreux portraits que Vieillevoye fit de ses contemporains.

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

WIERTZ, dont nous parlerons plus loin pour l`essentiel, fit, ainsi qu`il le déclara lui-même, des portraits "pour la soupe"'. C`est dire qu'il ne leur accorda pas d'intérêt. Les critiques qui se suivirent jusqu`à Luc Haesaerts en firent autant. Celui-ci se demanda enfin "si les portraits bâclés de Wiertz sont complètement dénués d'intérêt. Comme tout ce qui émane de cette personnalité bizarre, ajoute-t-il, ils exercent une espèce d'attirance, une manière de fascination. La présence de l`insolite s`y fait sentir". Et Luc Haesaerts de se demander si Wiertz ne serait pas "une sorte de précurseur du surréalisme°. Nous n'irons pas jusque-là. Ce que nous croyons, en revanche, c`est que Wiertz est le seul portraitiste wallon vraiment romantique. Et s'il l'est, c'est grâce à la mobilité de sa touche qui tend à placer 'l'autre' dans un univers de passage.

Parmi ses beaux portraits, signalons celui de sa fiancée liégeoise, Mademoiselle Gyselínck. Wiertz y rend compte, d'un pinceau souple et rapide, et dans un coloris très fin, du charme quelque peu romantique de cette jeune fille qu'en définitive il n'épousa pas. Du *Portrait de Madame Gyselínck*, Albert Mockel parle très bien. Il "admire l'expression du visage, le dessin ferme et souple des mains et l'extrême délicatesse de l`exécution dans le délicieux bonnet. Mais, ajoute Mockel, je suis frappé surtout par le naturel de la pose et par l`étonnante vie de cette figure. Tout, dans le visage, est discrètement en action; il sourit, d`un sourire très complexe qui part du menton. s`appuie légèrement à la commissure des lèvres. s`aiguise finement au bout du nez, et se met à parler par les yeux. Mais l`0eil droit, dirait-on, s'étonne un peu et interroge encore, lorsque déjà l`autre œil juge malicieusement. Mockel fait ici allusion à l'idée que Madame Gyselinck devait se faire de celui qui aurait pu devenir

son gendre.
Des portraits, Wiertz en fit partout. Réalisés à Anvers, à Rome, à Paris, à Liège, à Dinant ou encore à Bruxelles, ils font la preuve de ses qualités de psychologue.
Après Wiertz, je ne puis qu`évoquer rapidement la figure douloureuse de Henri-François Hansay (Verviers 1805-Soiron 1866), dont l'*Autoportraít* (1833-1835), la seule peinture que l'on ait conservé de lui, frappe par l`intensité de son expression et doit être placée dans l'Ecole romantique. Hansay eut une vie misérable. Porte-drapeau des volontaires verviétois, il fut grièvement blessé au combat de Sainte-Walburge (1830). Il resta défiguré. Durant deux ans, de 1833 à 1835, il suivit les cours de l`Académie d'Anvers et réalisa en plus quelques œuvres personnelles, dont l`*Autoportraít*. Dès la fin de l`année 1835, il abandonna la peinture pour la philologie. Même après sa mort la malchance l`a poursuivi puisque la plupart de ses œuvres ont été détruites dans un incendie.
Célèbre dans le monde entier pour ses peintures d'histoire, LOUIS GALLAIT (Tournai 1810-Bruxelles 1887) suivit les cours de Hennequin a l'Académie de sa ville natale puis ceux de Wappers à Anvers. Il acheva sa formation à Paris auprès d`Ary Scheffer, peintre d'histoire très coté à l`époque. Outre ses ' grands tableaux`, Gallait peignit de nombreux portraits. Choyé par la grande société de son temps, ses modèles appartiennent à la cour, la noblesse, la haute bourgeoisie et au monde des arts. On a parlé, à propos de la figure du rai Léopold II et de celle de la reine Maríe-Henríetle, de `chromos` géants, de figures de musée de cire dressées dans un bric-à-brac. On constate cependant des qualités de psychologue dans d`autres œuvres, notamment dans les portraits de Barthélemy Du Mortier et de Madame Picke. Plus classiques que romantiques, ces œuvres ne manquent certes ni de distinction, ni de finesse. D'autres portraits annoncent parfois le réalisme par la mise en page audacieuse (*Portrait du Colonel Hallard*).
Contrairement à Vieillevoye, Wiertz et Gallait, JEAN-MATHIEU NISEN (Ster-Francorchamps 1819-Liege 1885) fut surtout un portraitiste. Après avoir suivi les cours de l'Ecole de dessin puis de l'Académie de Liège, il apprit à peindre à Anvers avec Mathieu Van Brée et Gustave Wappers. Ayant obtenu la bourse Darchis, Nisen arriva à Rome au début de 1841. IL faillit bien y perdre toutes ses qualités en suivant les cours d'Overbeek, un des chefs de file de l'Ecole nazaréenne. Tous ses tableaux religieux relèvent d'ailleurs de cette esthétique. Heureusement, Nisen réalisa aussi en Italie des aquarelles de la campagne romaine et des types pittoresques du pays qui prouvent qu'au contact de la réalité notre artiste oubliait l'Ecole, savait ne plus être sensible qu'a l'agencement des plans d'un paysage et au chatoiement des costumes du temps.
De retour à Liège en 1846, Nisen y commença une brillante carrière de portraitiste. Il en aurait fait plus de six cent soixante-six, œuvres de qualité et documents précieux sur la bourgeoisie liégeoise. Ces portraits nous montrent que Nisen adapta sa technique aux différences psychologiques révélées par la structure et le coloris des visages. A l'instar d'un Liévin de Winne, l'un des meilleurs portraitistes de son temps en Belgique, Nisen reste cependant classique dans l`esprit. S'il transcrit, par exemple, la laideur hautaine des visages de *M. Henri Tawe* (1870) et d'*Anne-Joseph Bury* (1869), il n'en accuse pas les imperfections comme l`eut fait Vieillevoye, mais confère à ces bourgeois une certaine dignité.
Dans tous ses autres portraits, Nisen s'attacha à la psychologie mais aussi à la qualité sociale de son modèle. Dans ce sens, Nisen fut naturellement le portraitiste attitré d'une bourgeoisie fière de son rang. Ambitieuse, elle constatait, avec un plaisir non dissimulé, que sa condition sociale était perçue par un artiste a la vision réaliste, certes, mais stylée ; on sentait que cet artiste avait conscience de peindre la haute société.
Les qualités de Nisen se retrouvent toutes dans les deux versions du *Portrait du procureur général Raikem* conservées au Palais de Justice de Liège (1868) et au Musée de l'Art Wallon (1880). Comme tant d'autres, ces deux toiles ont été préparées par un certain nombre d'études au crayon, au pastel et a l'huile. Leur nombre seul indique la grande probité d`un artiste qui n'était cependant pas à son coup d`essai au moment où il les peignit. Comme l`écrivait Jules Bosmant en introduction au Catalogue de l'Exposition rétrospective J.-M Nísen, ouverte à Liège en 1928 : "Ni le métier acquis, ni l'habitude ne purent jamais émousser son honnêteté professionnelle, sa tremblante inquiétude, bref, son désir en toute chose, de faire de son mieux. On remarque d'abord, dans le portrait de Raikem, la qualité de l`harmonie générale que rehausse la robe rouge sur laquelle tranche la large bordure d'hermine blanche. On s'attarde enfin au visage que l`artiste a rendu par la superposition sensible de nombreuses petites touches de couleur de valeur proche du ton de base, ce moyen ayant pour résultat de créer comme une enveloppe autour de la Vie intérieure du magistrat. Et certes, c`est bien la vérité psychologique de son modèle que Nisen a toujours recherchée, laissant pour compte ces expressions

passagères qui frappent au premier chef les portraitistes de second plan. De même, l'habit est moins une tache de couleur que l`apanage d'une certaine classe sociale, ce qui fait dire à Jules Bosmant que pour Nisen "la robe rouge d'un procureur ne vaut pas tant par la qualité de son rouge, que par les idées de justice, de dignité, d'intégrité qu'elle doit inspirer.

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

À partir de la Révolution, l'Eglise perd tout caractère existentiel et ne sert plus qu`à soutenir la morale et à donner un certain faste aux grands événements de la vie. Ainsi comprise, écrit justement Eugénie de Keyser "la vie religieuse est aussi stérile aux réalisations artistiques que le greffe d'un tribunal". De fait, les architectes, sculpteurs et peintres de la première moitié du XIX^{e} siècle se tournent vers des modèles préexistants sans les actualiser. Certains artistes, cependant, tentèrent de retrouver les sources mêmes de la foi chrétienne. Pensons à ces jeunes peintres allemands et autrichiens qui formèrent la "confrérie" des Nazaréens et menèrent une vie quasi monastique dans un couvent désaffecté de Rome. Ils influencèrent de nombreux peintres européens, notamment quelques artistes liégeois.

Auguste Chauvin (Liège 1810-1884) et Jules Helbig (Liège 1821-1906), dans tout leur œuvre, Jean-Mathieu Nisen, dans ses peintures religieuses et Victor Fassin (Liège 1826-1906) dans une part importante de sa production, essayèrent en effet de retrouver par la science et la réflexion la foi et le génie des époques révolues. Ils créèrent ainsi des œuvres consciencieuses qu'aggrave le besoin de signifier.

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

La peinture d'histoire. La peinture d'histoire, nous 1'avons dit, fut le genre favori des critiques et des artistes néo-classiques et romantiques. David, Gros, Géricault et Delacroix en firent d'excellentes, inspirées par l`Antiquité, le moyen âge ou les événements contemporains. A leurs côtés, les Nazaréens en Allemagne, Paul Delaroche, Horace Vernet et consorts en France tentèrent en vain de dépasser l`anecdote qui leur servait de point de départ. En Belgique, la peinture d'histoire "romantique" vit le jour au moment même du succès de la Révolution belge, Wappers triomphant au Salon de Bruxelles de 1830 avec son *Dévouement de Pierre Van der Werff.*

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

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

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

En fait, seuls Dreppe dans quelques lavis, et Wiertz dans une seule esquisse (*Le triomphe de 1830*)

firent des œuvres historiques de qualité dans l'esprit et la technique romantiques. Mais nous oublions... Eugène Delacroix qui, dans *L'assassinat de l'évêque de Liège, Louis de Bourbon (*1829) rendit avec génie un fait de l'histoire de la principauté de Liège, altéré par l'imagination de Walter Scott.

ANTOINE WIERTZ.

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

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

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

En fait, *La révolte des Enfers contre le Ciel* (Liège 1841), inspirée par le Paradis perdu de Milton, est la première grande peinture où Wiertz, quoique trop influencé par Rubens, trouve des accents personnels. La touche se libère du trait et participe à l'expression. En outre, l'œuvre n'est plus peinte comme un bas-relief mais dans des espaces multiples où se développent, venant du bas de la toile, des formes fantastiques et monstrueuses abstractisées. De-ci, de-là, des touches de couleur isolées, lyriques et de matières différentes, renforcent encore la puissance dynamique de l'0euvre et nous permettent de prendre conscience du parti que Wiertz sut tirer de ses croquis faits d'après le Vésuve en éruption (1837). Mais c'est seulement dans *Le phare du Golgotha* et dans *Un Grand de la terre* (Bruxelles 1859 et 1860) que Wiertz se libérera totalement de Rubens mais aussi de Michel-Ange et des Vénitiens. Dans ces œuvres, peintes selon son procédé de la peinture mate, hélas peu résistant, Wiertz transpose *picturalement* la victoire du spirituel sur le temporel et nous fait participer à un monde à la fois fantastique et mystique en exploitant de façon très personnelle et exemplaire pour la première moitié du XIXe siècle, les "vertus" expressives de la touche-matière-lumière-couleur. Il annonce ainsi directement la peinture non-figurative. Sur un autre plan, les œuvres de Wiertz révèlent une confiance en l'évolution de l'humanité assez exceptionnelle en un temps où dominent l`inquiétude du présent et de l'avenir ainsi que la nostalgie du passé, sentiments merveilleusement rendus par

Delacroix. Cette confiance de Wiertz se retrouve par ailleurs dans plusieurs textes regroupés dans ses *Œuvres littéraires* (Bruxelles 1869) et dans d`autres toiles.
A l'instar de Rubens, Raphaël influença Wiertz dans de nombreuses œuvres. Il l'avait déjà étudié lors de son premier séjour à Paris (1829-1832).Il continuera de l`admirer en Italie (1834-1837) et copiera même une de ses œuvres, *La Vierge a la chaise*, pour l'église de Dinant. En outre. il peindra à Rome *Heureux temps*. Il y imite outrageusement Raphaël sans en retrouver ou renouveler l`esprit comme sut le faire Ingres. En 1840. Wiertz écrit dans son *Éloge à Rubens* que Raphaël `rend mieux (que Rubens) les formes féminines d`une nature idéale. Cette phrase nous fait certes comprendre pourquoi Wiertz s`inspira du maître italien dans des toiles édéniques (*Heureux temps*) mais aussi pour peindre ses figures féminines (*Ève, Esmeralda*) ou ambiguë (*Satan*).
Le triptyque intitulé *Le Christ au tombeau* (Liège 1839) est surtout intéressant pour ses deux volets (*L'ange du mal et Ève éprouvant la première inquiétude après le péché*). Le caractère androgyne du Satan, obtenu par un dessin et par un modelé raphaélesques, rend plus complexe et par la plus attachante cette personnification du mal. D'autre part, on peut dire avec Mockel que "l'expression si particulière du visage (d'Ève) déjà marqué d'un trouble encore à demi-inconscient, est une des plus heureuses trouvailles de l'artiste".
La figure d'Esmeralda (Liège 1839), inspirée par Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, est proche de l°Ève du triptyque par le climat qui la baigne. Plus qu'une danseuse des rues, Wiertz a voulu peindre ici la femme languissante d'amour (le nom de Phébus qu`elle vient d'arranger sur ses genoux témoigne assez de la direction de ses pensées). Cette toile nous fait penser à Gustave Moreau qui, plus tard, créera un type de femme analogue dont le caractère sensuel et équivoque sera renforcé par l'éclat des pierreries. Subtilement romantique, Esmeralda fut peinte au même moment que Quasímodo, figure brutale dans laquelle la haine et la dissimulation se dessinent sous la disgrâce physique. Au modelé lisse de l`Esmeralda, Wiertz oppose ici une technique large et tout en saillie où la touche domine. Doit-on s`en étonner puisque Wiertz écrivit, toujours dans son Éloge à Rubens, que Rubens rend mieux (que Raphael) "les formes viriles qui accusent la force, la vigueur, la puissance`.
Les nombreux Nus peints par Wiertz accordent de façon personnelle le trait souple et gracieux de Raphaël a la plénitude sensuelle de Rubens. L'optique de ces œuvres est cependant bien différente de celle des deux maîtres anciens. Le peintre dinantais voulut en effet stigmatiser dans ses Nus la coquetterie ou le désir mais se montra paradoxalement un grand amoureux du corps de la femme au point de réaliser quelques-unes des œuvres les plus érotiques du XIX° siècle.
Wiertz, qui avait quitté Liège en 1845, un an après la mort de sa mère, commença à Bruxelles de nouvelles séries d'œuvres. La première, inspirée par des faits divers, fait la preuve de son amour des hommes, certes, mais aussi de son angoisse de la mort. Pensées et visions d'une tête coupée, peinte pour lutter contre la peine capitale, Le suicide, peint pour stigmatiser le matérialisme désenchanté, sont des œuvres où Wiertz, dit Fierens-Gevaert, tente de capter le moment de la fin physique mais présente ses phantasmes sous un vêtement philosophique. Pour accentuer le vérisme de certaines toiles macabres - et d`autres érotico-morales (*La liseuse de romans*) -, Wiertz les faisait voir à travers une sorte de stéréoscope.
Croyant au progrès humain et pensant que la perfection de l`homme amènerait celle des sociétés, Wiertz fut un des rares artistes, sinon le seul, a représenter le courant communisant et scientiste de 1850. Il livra pour cette "religion" ses derniers combats. Il peignit ainsi des œuvres antimilitaristes (*Dernier canon*) et fraternelles (*Les partis jugés par le Christ*), d`autres où il "invente" une nouvelle religion (*Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre)* et d`autres enfin où il révèle aux hommes l`avenir merveilleux qui les attend (*La puissance humaine n'a pas de limites, L'histoire de l'humanité*, ensemble de sculptures qui sont d'un vrai sculpteur). La majorité des œuvres sociales ou inspirées par son amour de la justice et sa croyance au progrès n`ont guère de qualités plastiques. Il faut en excepter *Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre*, dont il a été question plus haut.
Wiertz fit enfin, outre les portraits déjà vus, des peintures de genre, des natures mortes et des paysages qui ont joui au XX^{e} siècle d'une estime dont seules ses grandes compositions bénéficiaient au siècle précédent. *La tête de mort, La levrette, La carotte au patíentíotype* sont des chefs-d'œuvre influencés par les petits maîtres hollandais du XVII^{e} siècle. Ses *Scènes de carnaval* et son *Longchamps a la villa Borghèse*, peints à Rome dans 1`esprit de Rubens, et les *Botteresses*, peintes à Liège, font la preuve de sa verve, de l`acuité de son esprit, de sa malice et, chose rare chez Wiertz, de son humour. Dans d'autres toiles enfin, il a transcrit à merveille la noble grandeur du paysage romain.
Pour conclure, il nous suffira de rappeler que Wiertz a su, ainsi qu`il le désirait ardemment, travailler dans tous les genres et choisir la technique en fonction des fins expressives désirées. Ces fins

expressives qui nous révèlent Wiertz obsédé par la mort et par l'érotisme, obsessions qui trouvèrent toutefois leur contrepartie dans une vision mystique, voire heureuse d'un monde où, grâce au progrès constant de l'humanité, le spirituel l'emportera bientôt sur le temporel.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

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

Pour le neo-classicisme et le romantisme : J. BOSMANT, La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours, Liège, 1930. Catalogue de l'Exposition. Le Romantisme au pays de Liège, Liège, 1955. P. COLIN, La peinture belge depuis 1830, Bruxelles, 1930. E. DEKEYSER, L'Occident romantique, 1789-1850, Genève, 1965. CH. FAIDER, Beaux-Arts. Exposition de Bruxelles en 1836, in la Revue Belge, Liège, t. 4, 1836, pp. 212-217. P. FIERENS, La peinture au X [Xe siècle, in L'art en Belgique du Moyen Age à nos jours, 3* éd., Bruxelles, s.d. L. HAESAERTS, Histoire du portrait de Navez à Ensor, Bruxelles, 1943. J. HELBIG, La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, Liège, 1903. F. MARET, François-Joseph Navez, Bruxelles, 1962. G. VANDELOISE La peinture et les peintres à Liège de 1795 à 1870, 1970, manuscrit.
On consultera également D. COECKELBERGHS, Les Peintres belges à Rome (1700-1830), qui énonce sur Navez des vues intéressantes et tente une réhabilitation du peintre wallon ANDRE-CORNEILLE LENS (1739-1822) dont Paul Fierens, op. cit., p. 399, a jugé sévèrement "les froides compositions mythologiques'.
Pour Antoine Wiertz voir plus spécialement : H. COLLEYE, Antoine Wíertz, Bruxelles, 1957. FIERENS-GEVAERT, Antoine Wiertz, Turnhout, 1920. M.G. Grauen Statl Grösse. Die Hauptwer des belgischen Malers Antoine Wiertz, in Du, juillet 1974, pp. 54-75. A. MOCKEL, Antoine Wiertz, esquisse d'une étude sur l 'homme et son œuvre, in Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, t. IV, 1943-1944.
Sur Louis Gallait, voir en dernier lieu la thèse de doctorat soutenue à l'université de Louvain en 1973 par G. LE BAILLY de TILLEGHEM et dont un résume a paru dans la Revue des archéologues et des historiens d 'art de [Université de Louvain, t. 7, 1974, pp. 229-230.

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

"L'Apiaw, née après la seconde guerre mondiale, tint les liégeois au courant des diverses formes d'art qui, en Europe, tendaient à rendre compte du «réel contemporain». C'est dire que les différentes écoles d'art abstrait qui apparaissent entre 1945 et 1960 furent connues de ceux qui, à Liège, pensent à la nécessaire adéquation formelle et expressive de la création plastique au vécu journalier dans ce qu'il a de prospectif..
Pour des raisons qu'il ne nous appartient pas d'étudier ici, l'apparition aux alentours de 1960, du Pop Art, du Minimal Art, du Cinétisme et de Fluxus ne trouva auprès des amateurs liégeois, l'intérêt qu'avaient suscité les mouvements précédents. Il faut attendre le mois de décembre 1969 pour que la galerie Yellow Now puis, plus tard la galerie Vega présentent des artistes nouveaux qui, pour la plupart, abandonnent les médias traditionnels au profit de la vidéo, de l'enregistreur et de la photographie pour n'en citer que quelques-uns.
Hélas! et alors que l'Apiaw se meurt, la galerie Yellow Now doit bientôt fermer ses portes tandis que Véga «s'exile» à Plainevaux. Malgré «art/actualité», dont les moyens sont trop réduits, l'information des nombreux artistes liégeois participant de près ou de loin des différents et multiples mouvements qui font des années 60-70 dix des années les plus riches qui soient, doit inévitablement passer par des voyages à l'étranger.
D'autre part, si les artistes proches de la Nouvelle Figuration peuvent encore se présenter dans les galeries liégeoises, ceux dont les propositions n'ont plus que de lointains rapports avec l'art tel qu'il est habituellement conçu n'ont pratiquement plus aucune possibilité de se faire voir... ou entendre dans la ville où ils travaillent et enseignent aujourd'hui.
L'idée nous vint donc de demander à Georges Goldine, Échevin des Travaux Publics et des Musées, de nous aider à créer une galerie susceptible de montrer aux liégeois - et parmi ceux-ci aux élèves de l'Académie - l'art d'aujourd'hui qu'il soit d'ici ou d'ailleurs.
En un premier temps qui, nous l'espérons, aura un prolongement, Georges Goldine nous a offert pour un mois les cimaises du Musée Saint-Georges. Qu'il en soit remercié. Nous restait à organiser

l'exposition que nous voulûmes diversifiée, représentative de plusieurs tendances significatives de l'art contemporain. Elles n'ont d'ailleurs comme dénominateur commun que la même opprobre dont elles font généralement l'objet. Nous pouvions trouver cela à Liège et donner du même coup, aux personnes intéressées, l'occasion de se faire une idée d'une part significative, si même elle est incomplète, de l'art actuel dans nos régions. Le tout présenté sous un sigle quelque peu cabalistique indicatif à la fois d'une direction et d'un point de départ, sigle que nous aimerions voir sur la vitrine d'une galerie… à venir." (Guy Vandeloise Texte d'introduction au catalogue de l'exposition, éditions Yellow Now, 1979)

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

Loin de cette société de |'Avoir, de son agitation stérile et de ses chocs émotifs répétés, la sérénité, impliquant la volonté d'harmonie, c'est-à-dire d'équilibre, de symétrie des forces.
Acquérir la sérénité, la proposer aux autres, par éveil, tel est le but ultime. Pour cela, bâtir des « aires » de méditation dans lesquelles, loin de tout esthétisme sécurisant, le jeu des seuls composants de la peinture soit pour l'auteur lui-même et le spectateur disponible bouleversement par révélation, puis paix accrue. Art social donc, au vrai sens du terme, puisque capable, dans une époque de dégénérescence, de favoriser, par une remise en question fondamentale et continue de notre être, la transformation radicale des valeurs sur lesquelles s'appuie notre monde actuel.
Il ne s'agit donc pas de défendre un système qui soit à l'actuel ce que le revers est à l'avers d'une même médaille. Loin de tout réalisme dit social mais aussi de toute forme d'expressionnisme significative d'une complaisance dans le malheur, débilitante. Loin enfin de toute mise en évidence d'un savoir-faire qui ne peut qu'éblouir et non révéler.
Œuvre de repos et de recueillement, œuvre d'éveil au terme de la méditation ou par rencontre dans |'instant, elle ne peut imposer un dogme, mettre en évidence une problématique personnelle ou un arrangement esthétique. Elle ne peut, non plus, décrire, représenter. La peinture ne possède-t-elle pas, comme la musique, des moyens propres suffisants pour « mettre en éveil les mécanismes de l'activité spirituelle » !
Quels sont-ils?
La couleur et le nombre qui, lorsque la peinture était expression matérielle de la pensée religieuse, étaient vus comme les deux fondements esthétiques de la réalisation spirituelle. La source et exaltation de la couleur est la Lumière, la source et exaltation de la forme est le Nombre, en immédiat rapport avec le Verbe dans l'ésotérisme chrétien.
« Qui dira l'inépuisable message d'une surface uniformément colorée et de dimensions infinies ? » écrit Delahaut.
La couleur en aplat, au dessin tranché, non modifiée par la perspective et le clair-obscur significatifs de confusion. La couleur libérée du naturalisme qui est imitation plus ou moins réussie de la réalité et, aurait ajouté Platon, inutile fiction vis-à-vis de la Réalité elle-même. La couleur en soi, dont la jouissance comme belle et bonne, donne à voir, dans les arts religieux, l'excellence de la Création.
Les couleurs dans leurs rapports réciproques, ordonnés et harmonieux « si tout l'arc-en-ciel y passe, le monde entier passe dans mon esprit ». L'arc-en-ciel vu, jusqu'à la fin du moyen-âge, comme la manifestation directe de l'Ordre Cosmique, sanctionnant l'alliance essentielle du Créateur et de Sa créature.
Ordonner le fouillis qui résulte de notre vie actuelle par la couleur, l'ordonner par le nombre que Delahaut aime en soi et dont il essaie de retrouver le sens par l'étude de Pythagore. Dans mon œuvre, dit-il, j'ai ouvert l'accès à l'organisation géométrique, non « pour lui demander une aide pour la composition de l'œuvre, mais la géométrie pour elle-même, dans sa stricte nudité, C'est un lieu où tout ce qui n'est pas nécessaire est superfétatoire, ou chaque signe si minime soit-il a valeur de révélation »
Ailleurs : « J'ai essayé de retrouver la tradition pythagoricienne de nombres, l'ésotérisme des signes ».
Du chaos, par la création, naît l'ordre : le mot cosmos signifie ordre et l'ordre doit devenir harmonie. Il le peut par utilisation des nombres pythagoriciens qui donnent à voir la correspondance existant entre le Macrocosme et le Microcosme, l'eurythmie générale. Ne sait-on pas depuis, que ces nombres se retrouvent dans la morphologie biologique ? Ainsi, dirait Ghyka, la Vie laisse-t-elle dans le monde des formes des traces rythmées de son passage, des souvenirs de sa propre « loi du Nombre » !
Volonté d'ordonner le chaos, de mettre en harmonie pour atteindre le but suprême : la sérénité. La chaos « qui résulte de la vie frénétique que nous menons » et de la difficulté que nous avons à nous

accepter Dionysos et Apollon, certes mais qui a sa source, comme l'acte créateur, dans l'inconscient. Se laisser aller à dessiner sans intervention du conscient et laisser ainsi venir à la surface une part profonde et inconnue de soi-même S'en servir pour définir des structures qui pourront se modifier en cours de route, c'est s'accepter tel qu'on est, son errance en quête de soi-même plutôt que d'affirmer, comme tant d'artistes apparemment proches de Delahaut, sa déité.
« Il faudrait, abolissant toute crainte, aller loin et plus loin encore; là, où il n'y a plus ni croix du sud, ni étoile du berger, où tout est découverte : visages nouveaux, formes jamais vues. Loin tout au plus profond de soi-même, dans cette terre inconnue que l'on est seul à pouvoir explorer ».

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

Le métier à tisser symbolisait l'univers dans les sociétés anciennes : le travail du tissage, un enfantement. Art d'initiés donc qui perdit tout sens ésotérique en Occident dès la fin de l'époque gothique. Qui perdit en même temps son caractère mural par imitation vaine, lente et onéreuse du modelé naturaliste qu'affectionnaient désormais les peintres devenus de chevalet.
Cette lente décadence de l'art autrefois majeur du tissage – décadence que vécurent en même temps le vitrail ou la mosaïque – se prolongera et s'accentuera jusqu'au début du XX^{e} siècle.
Le respect du plan du mur, principe premier qui sous-tend l'enseignement de l'école du Bauhaus dans les années 20-30., conduira certains artistes sortis de cette école et quelques autres, à rendre son aspect mural à l'art du tissage. Il amènera également l'auteur d'un projet à réaliser lui-même son travail, loin des manufactures.
A Liège, René Hauben est certes le premier à avoir retrouvé la fonction du tissage. Je crains que l'exposition qu'il fit au Cercle des Beaux-Arts de Liège n'ait pas rencontré le succès qu'elle méritait. Depuis lors, nombreuses sont les artistes de la région qui accordent à cet art la totalité ou une part importante de leur temps. Plusieurs d'entre elles sont présentées ici. Elles nous montrent que le tissage a retrouvé le mur, voire parfois son caractère ésotérique.

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

Dans ce court exposé, j'aborderai le problème de l'artiste par rapport à la société.
Mais avant de l'envisager dans les années 80, je préfère resituer ce problème dans un contexte spatio-temporel plus large.
Si l'on fait remonter les premières manifestations du génie humain à 35.000 ans avant J.C. on peut dire que, pendant ± 36.400 ans, donc jusqu'à la fin de l'époque gothique pour L'Europe occidentale, pratiquement jusqu'à nos jours dans les autres régions du monde, l'art est mise en forme didactique d'une pensée religieuse acceptée par l'ensemble de la collectivité.
L'art qui, normalement, n'"évolue" pas plus que la tradition ésotérique qui le sous-tend est ici vu comme essentiel au bon fonctionnement de la société. Ses phases de décadence sont à mettre en relation avec la perte de qualité de la pensée religieuse elle-même. Quoi qu'il en soit, l'artiste fait toujours partie du tissu social à l'instar de n'importe quel autre artisan.
A partir de la Renaissance, pour ce qui concerne l'Europe occidentale, le monde bascule. La pensée religieuse n'est plus acceptée par l'ensemble de la collectivité. Des voix isolées s'affirment. L'individualisme nait. La signature apparaît. L'artiste devient un héros ou un rate. De toute façon, il sort du tissu social.
En même temps qu'il questionne le monde apparent, il découvre la peinture à l'huile pour mieux représenter ce qui, pour lui, est devenu la réalité. Il invente aussi la peinture sur chevalet pour répondre aux commandes des grands dignitaires du monde.
Les grands arts muraux respectueux du plan du mur d'un édifice vu, antan, comme représentant la collectivité tout entière, tombent en décadence. Penser à la fresque, à la mosaïque, à la tapisserie et au vitrail qui, lamentablement, tentent en vain d'imiter les subtilités du modèle de la peinture à l'huile mise au service du naturalisme. Penser à la sculpture qui participait de l'édifice social qu'est le temple ou l'église en tant que colonne chapiteau ou fronton et qui perd de son importance à partir de la Renaissance.

La peinture à l'huile sur panneau ou sur toile, plus individualiste, faite pour une personne ou, dans tous les cas, pour une minorité, est devenu l'art majeur.
Encore peut-on la voir dans des églises raisonnablement fréquentées, dans des palais parfois ouverts. Encore se fait-elle lisible puisque des personnages, des paysages, des animaux y sont représentés.
Si 1863 marque, avec le Déjeuner sur l'herbe de Manet, le début de l'art moderne, il marque aussi la consommation de la rupture artiste / société. Les arts plastiques s'autonomisent de plus en plus par rapport à la représentation de la "réalité" et cherchent à mettre au point, à l'instar de la musique, un vocabulaire propre vu, parfois, souvent, comme suffisant pour définir un point de vue, une émotion
Dès ce moment, les personnes qui s'intéressaient encore à l'art, en confondant par ailleurs celui-ci avec la mise en forme d'une anecdote, crient au scandale chaque fois qu'un nouveau vocabulaire plastique se définit. La rupture de l'art et de la société, dont il continue cependant à rendre compte, est accomplie. L'art n'intéresse plus que ceux qui le font et encore!- , quelques vrais amateurs et ... l'univers de plus en plus contraignant du commerce.
Fin des années 50 et jusqu'en 1972, c'est-à-dire durant le triomphe de la société de consommation, on assiste à une réaction. Le proto-pop, le pop, l'art de l'assemblage, le nouveau réalisme, la nouvelle figuration... introduisent dans leur œuvre l'objet de consommation a l'instar de John Cage, dont ils procèdent, le bruit de la rue dans sa musique. Ils espèrent ainsi, notamment, renouer avec le public. Peine perdue, celui-ci étant dégoûté de retrouver dans les lieux culturels ce qu'il trouve au GB-Inno-BM.
Au même moment, le Happening, Fluxus, le Body art, le Land art... utilisent des médias contemporain connus de tous (photo, vidéo...) pour réaliser des actions en dehors du culturel. Ainsi espèrent-ils, notamment, s'insérer à nouveau dans la société. Peine perdue, ils échouent lamentablement, quelle que soit la plus ou moins grande qualité de leur propos, avant d'être souvent récupérés par les maisons de la culture et autres ghettos.
Au même moment, le Minimal art, BMPT, Support-Surface, la Nouvelle Peinture donnent à voir les constituants matériels de l'œuvre et ne peuvent espérer l'adhésion de la société.
Tous ces mouvements nés, je l'ai dit, durant l'épanouissement de la société de consommation semblent s'éteindre avec elle. Ils laissent la place à des tendances qui, à beaucoup, peuvent paraître comme essentiellement réactionnaires. La peur de l'avenir de la société interdit-elle toute aventure ? Du moins le commerce de l'art, les musées et les médias qui en dépendent nous le laissent-ils croire.
Quel est encore le rôle de l'artiste dans la société? Pour moi, vous l'aurez compris, Le divorce entre l'art et la société commence, en Europe occidentale, à la Renaissance. Depuis lors, avec des hauts et des bas, et il est clair que nous sommes au plus bas, la solitude de l'artiste s'accentue, l'inutilité de son action s'avère évidente s'il l'envisage en termes sociaux.

José Picon, février 1984. Liège, Musée Saint - Georges, 16/03 au 29/04/1984, pp. 14-16.

Dès 1910, et jusqu'en 1914,Kandinsky réalise, à côté de ses Impressions, suggérées par le spectacle de la nature extérieure et de ses Compositions, plus réfléchies, des *Improvisations* qui procèdent, selon l'auteur lui-même, « d'expressions, pour une grande part inconscientes et souvent formées soudainement d'événements de caractère intérieur ». Il n'est pas étonnant que ces œuvres d'autant plus lyriques et spontanées qu'elles échappent totalement à la représentation du monde extérieur et à tout schéma plastique contraignant, aient été vues par les surréalistes comme prémonitoires de leurs propres propositions. Encore doit-on ajouter que ces *Improvisations* sont moins éloignées de l'automatisme psychique d'André Masson que des associations irrationnelles d'objets habituellement proposées par les surréalistes. Aussi préfigurent-elles l' « action painting» américaine et l'abstraction lyrique européenne de l'après seconde guerre mondiale.
«Action painting›>, abstraction lyrique, peinture gestuelle, tachisme, peinture informelle, tels seront les noms donnés à un mouvement qui naît donc dans les années 40. Il s'avère prépondérant, à côté de l'abstraction froide, jusqu'à l'épanouissement, au début des années 60, du pop art, du minimal art et de l'art cinétique. Prépondérant certes, divers aussi dans ses buts car il ne faudrait pas donner le même sens au geste de Wols, de Soulages ou de Bissier. Le drame du premier, l'expression pure du temps chez le second et le point de vue métaphysique du troisième relèvent en effet de comportements bien différents devant la vie qui nous font basculer de l'expressionnisme au réalisme puis, enfin, au

classicisme.
Née à Liège en 1921, .José Picon réalisa ses premières œuvres après la seconde guerre mondiale. Figuratives, elles donnent le premier rôle à la couleur pure. Ainsi disent-elles la primauté de l'intuition, de l'instinct et des émotions sur la raison. Le dessin s'y révèle accessoire voire nuisible au propos de l'artiste. Il était donc logique qu`elle l`abandonne, ce qu'elle fit en même temps qu'elle supprimait tout repère figuratif. Plutôt que d'une révolution, il s'agissait là d'une évolution normale qui devait l'entraîner, fin des années 50, à participer de l'abstraction lyrique expressive.
Ce qui saute aux yeux, dans ce type d`œuvres, c'est l'importance accordée à la tache. Dora Vallier dira : «Ce que la tache conteste, par sa présence sur la toile, c'est la forme en tant qu'élément pictural existant en dehors de l'instant où il se réalise sur la toile ». On le constate, l'accent est mis sur l'immédiateté du geste. Peinture et instant ne font plus qu`un.
Chez José Picon, l'œuvre est le fruit d'un engagement physique et psychique total. Elle est le lieu où l'auteur se noie et se dissout. C'est que le sujet de l'œuvre est le sujet peignant. Autoportrait donc, constamment renouvelé, où s'écrit, au-delà ou en deçà de la forme, par la touche-matière-couleur spontanément surgie, l'émotion, l'instinct, l'inconscient, la difficulté d'être. Mais aussi l'émerveillement. Mais aussi, dans sa fulgurance, l'apparition de la vie et, si proche, la désintégration dans la mort.
De José Picon, je lis : « Il y a bien entendu, contenu dans la dernière toile, toute l'histoire, la recherche du peintre pour atteindre ce monde obscur et invisible qui est le chant intérieur, l'aspiration à l`infini, autrement dit tenter d'apercevoir le souffle de vie ».
« Témoignage du temps présent fatalement de l'existence »
«Saisir l'insaisissable et en éclabousser la toile. Entendre les chants obscurs et silencieux et les couvrir rapidement, de peur qu'ils ne s'échappent, de couleurs rapides et lumineuses »
« La vie
La mort
Mystère
Devoir assumer sa vie
Peur de sa mort
Pas plus que l'inconnu devant la naissance
Grand vide devant et puis gouffre fantastique ».
« La nuit, le silence se remplit et je pars à l'écoute et à la poursuite d'une couleur inconnue. Tenter l'accord a l'impossible ».
«Voisine de la Vesdre, ma peinture se couvre de ses couleurs glauques, ses gris tendres et ses jaunes salis ».
«Je retrouve les images de mon enfance, ma mère, ma sœur, parmi les herbes et les fleurs mouillées et mes pieds déjà fatigués par les caillou× ».
«Chaque pas meurtrit. Il faut avancer ».
Ailleurs, José Picon nous dit qu'elle n'a ni théories sur sa peinture, ni recettes pour la faire. Il y en a d'autant moins qu'au lieu de développer un connu, la peinture est ici d'apprentissage voire de révélation pour celle qui la réalise. La prise de conscience suit un travail dans lequel l'effet stimulant du « hasard›› , de l'accident n'est pas exclu. De ce qui est projeté sur la toile dans l'instant naissent en effet des rapports de matière-couleur-forme qui, par la lecture qui en est faite et qui concerne l'inconscient du créateur, peuvent le conduire plus loin dans l'approfondissement de la connaissance de soi et de sa condition d'homme.
« Mais quel combat» dit José Picon, combat au bout duquel, curieusement, se manifeste un monde évocateur, non seulement de l'émotion, de l'inconscient ou du drame de l'homme mais aussi de la structure cellulaire des organismes et, au-delà, de la structure atomique de la matière.

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

En décembre 1973, quelques mois après la mort d'Emile Alexandre, on me demandait de préfacer l'hommage que la Société Royale des Beaux-Arts de Liège voulait lui rendre (cf. supra). Cette année-là, il était impossible de le situer par rapport à tel ou tel mouvement «d'avant-garde» des années 60. Il

semblait seul avec une œuvre dont le vocabulaire et le sens s'opposent en effet aux courants qui, du pop art à l'art conceptuel, jalonnent les «golden sixties ».
Douze années ont passé. Le monde est resté tout aussi matérialiste mais s'est enfoncé dans une des crises les plus graves de son histoire. Y correspondant, un art nouveau est apparu au début des années 80. Les «Nouveaux Fauves » en Allemagne, «la «Transavantgarde » en Italie, la «New lmage » aux U.S.A. et la «Pattern Painting» dominent depuis lors le marché de l'art. Est ainsi réapparue une peinture sensuelle, gestuelle et expressive qui, par ailleurs, n'exclut pas «le retour à l'image et à l'imaginaire les plus subjectifs » (S. Pagé. Baroques 81, les débordements d'une avant-garde internationale. Paris, ARC, Musée d'Art moderne de la ville, 1981, p. 7). Cet art a ses précurseurs bien connus. On pense notamment à Baselitz. On pourrait également songer à Emile Alexandre, on aura l'occasion de le constater. D'isolé, il se retrouve ainsi, par le fait de l'histoire, parmi ceux, si rares, qui pressentent et disent le lendemain, plutôt que de suivre la mode.
Enfermer le propos d'Emile Alexandre dans ces seuls mouvements, lui donner même le titre enviable de précurseur serait toutefois trop réducteur. Matisse et Picasso n'appartiennent pas au fauvisme ou au cubisme. Ils créent ces écoles mais en sortent aussitôt. Comme tous les grands artistes.
Profondément spirituel, au fait des religions anciennes et plus récentes qu'il n'opposait pas, passionné par l'alchimie, Emile Alexandre est, au-delà des avant-garde, l'auteur d'un travail hautement ésotérique avant que de devenir profondément tragique. Son étude demanderait et justifierait plusieurs années de travail.
Emile Alexandre est né à Liège le 21 septembre 1935 dans une vieille famille de la bourgeoisie liégeoise. Des hommes de science et des artistes en ont fait partie depuis le XVlll° siècle. Par son père, ingénieur, il descend d'Henri Forir, physicien et auteur wallon. Quant à sa tante, Marie Alexandre, elle était peintre. Par sa mère, il a dans son lignage Jean-Joseph Hanson, paysagiste de la fin du XVlll° siècle. De tous ses ancêtres, le plus célèbre est évidemment Robertson, ce Liégeois au nom anglicisé qui promena sa lanterne magique dans toute l'Europe. Auteur de Mémoires (E.G. Robertson. Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques, 2 vol0 Paris, 1933), il fait aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt (Un film sur sa vie est en préparation. On lira aussi Jérôme Prieur, Séance de lanterne magique. Paris, 1985). L'arrière-grand-père de la mère d'Emile Alexandre était le neveu de Robertson. Ses parents étaient âgés lorsqu'ils se marièrent. Ils eurent deux fils. Tout jeune encore, Emile perdit son père et vécut désormais avec sa mère et son frère dans une maison de la rue Forgeur aujourd'hui disparue. Je l'y ai rencontré plusieurs fois. Je me souviendrai toujours de sa demeure. Une maison de maître, comme on les appelle, où il était pratiquement impossible de se mouvoir tant elle était remplie de meubles, de livres et d'antiquités. C'était un véritable musée tel qu'on les concevait au XlX° siècle : l'horreur du vide y était évidente. Dans la demi-obscurité, on percevait toutefois de beaux meubles liégeois du XVlll° siècle, des tableaux et dessins de maîtres de toutes nationalités et, souvenir impérissable, une collection prestigieuse de camées et d'intailles dans une grande boîte à cigares ! Aucune œuvre moderne ne figurait aux murs.
Emile vécut là une grande partie de sa vie. Il s'y forma mieux que dans les écoles où il passa successivement.
Ne se disait-il pas autodidacte ? Cela paraît évident quand on sait le peu de rapport qu'il eut avec ses professeurs de l'Académie puis de l'Université. Il vivait sur une autre planète que la nôtre. Il s'y enrichissait, seul ou presque, par de nombreuses lectures -il «avalait» littéralement les livres-, ses études attentives d'œuvres d'art anciennes ou modernes et l'écoute passionnée de la musique. Monteverdi et les Gabrieli -qu'on venait de redécouvrir- le ravissaient aussi bien qu'Erik Satie. A l'Université, en Histoire de l'Art et Archéologie, les cours de licence étaient souvent donnés par les élèves. Lorsque Emile donnait le sien, le professeur le supprimait pour l'examen. Non qu'il fût médiocre, Emile n'a jamais eu de problème pour passer de classe, mais parce que son discours correspondait à une logique personnelle à laquelle nous avions peu accès. De plus, les multiples références qu'il faisait à des tas de choses que nous ignorions ne nous permettaient pas de le suivre.
Il entra à l'Académie des Beaux-Arts de Liège en 1954. Les travaux montrés au jury lui permirent de passer tout de suite au cycle supérieur. C'est le seul grand succès qu`il remporta jamais dans cet établissement.
D'avant 1954, nous montrons un délicieux Autoportrait (Cat. n° 1) réalisé au pastel. Le goût du rêve et de l'ailleurs que révèle ce dessin fin et sensible préfigure pour une part l'œuvre à venir. De la même époque datent de grandes compositions intimistes et intériorisées qui indiquent, à l'instar de l'autoportrait, son penchant pour le symbolisme. En tout cas, un refus du naturalisme et de tous les mouvements attachés de près ou de loin à la reproduction de la réalité passagère.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Dame aux yeux baignés de nuit inquiète, vertige
fauve, aux épaules lunaires qu'un lourd frisson enveloppe
mords, Aphrodite le fruit d'où tout notre sang s'échappe,

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

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

Plusieurs années plus tard, Emile Alexandre reprit cette grande œuvre. li s'était alors éloigné de la technique de la Renaissance et privilégiait la touche picturale. Ainsi jaillirent, à certains endroits de la toile, des fragments de pure musique.

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

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

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

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

Je ne puis dater avec certitude de 1961 aucune des peintures retrouvées. Grâce à un article de Victor Moremans, critique à la Gazette de Liège (la date de l'article m'est inconnue), nous savons cependant ce qu'il exposait a la galerie «L'Oiseau d'or » dès le 25 novembre 1961. Onze œuvres qui prouvent qu'en cette année-là, il prolonge les tendances perceptibles entre 1958 et 1960. Amoureux de Botticelli, il l'est tout autant du raffiné XVlll° siècle. Il exposait Iris et Pitton «sorte de ronde d'un mouvement élégant et gracieux qui pourrait servir de projet de peinture pour un plafond à la manière du XVIll° siècle ». La référence à ce siècle sera encore perceptible dans Grâces de 1962 (Cat. n° 12).

Par ailleurs, le climat qui prévaut dans Théâtre et Songe I semble se retrouver dans des compositions «où le sujet est en somme accessoire et ne sert pratiquement que de tremplin à l'artiste pour bondir dans un monde étrange et quelque peu mystérieux ». «Masques et monstres» se retrouvent, dit Victor Moremans, dans une exposition où la toile Pour une Rose est «tant par l'inspiration que par la facture, la toile la plus attirante et la plus impénétrable, de celles qu'expose M. Emile Alexandre ». Voilà une œuvre que nous aimerions retrouver. Pour son côté «impénétrable » certes mais aussi pour sa technique. Il s'agit peut-être de la première œuvre en «matière »› d'Emile Alexandre. Les autres se caractérisent toujours par «des recherches de valeurs »,«un jeu de couleurs en glacis infiniment délicat et subtil» et aussi par leur «transparence ».
Il épouse Madeleine Noël le 1°' juillet 1961. Il l'avait connue à l'Académie. Elle avait déjà posé pour Procession. Elle deviendra son modèle unique. Elle l'est dans Métamorphose (Cat. n° 13), œuvre énigmatiquede 1962 où elle figure quatre fois. Le portrait qui se trouve en bas à droite a été fait «d`après nature », les trois autres sont d'interprétation. Curieusement, ils sont plus représentatifs du modèle que le premier, proche du visage d'Emile Alexandre. Le titre qui, pour une fois est de lui, étonne. J'ai beau savoir qu'il n'accordait aucune importance aux noms de ses tableaux - ils étaient souvent choisis, de son vivant, par son épouse ou par son ami Jacques Crémers - je crois qu'ici il a un sens.
Métamorphose : «Changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable» nous apprend le «petit» Robert. La représentant, il se dit; l'imaginant, se projetant, il la dit, nous donnant ainsi à voir, par leur fusion, l'être un, l'androgyne que nous retrouverons comme leitmotiv de tout son œuvre. Pour l'heure, il est en voie de créer ici un type de visage né de la rencontre du sien et de celui de son épouse qui reviendra désormais sans cesse dans ses compositions, au point d'en être souvent le sujet unique.
La réintégration des contraires, du masculin et du féminin doit être vue comme une figure de l'union et de l'interpénétration de tous les principes opposés et notamment du céleste et du terrestre. Cette fusion mystique de la terre et du ciel par la lumière nous la trouvons dans Paysage mosan (Cat. n° 14).
L'intérêt de cette œuvre tient aussi au fait qu'elle est, à ma connaissance, l'une des premières à utiliser la touche-matière-couleur comme véhicule de la pensée et de la sensibilité. Toutefois, la touche se fond encore pour une part sans l'atmosphère colorée générale et répond quelque peu au sujet. Ce n'est plus le cas dans Masques (Cat. n° 11) daté sûrement par Jacques Crémers de 1962. Alexandre y dit la fulgurance de l'émotion par des touches Je couleur indépendantes de la représentation. Cette peinture est également importante pour ce qu'ellesignifie: la force de présence des visages hallucinés annonce les œuvres les plus dramatiques de la fin de sa vie.
On le voit, l'année 1962 est essentielle dans l'évolution d'Emile Alexandre. Elle voit cependant naître des œuvres plus traditionnelles rattachables aux peintres du XVlll° siècle par l'utilisation de petites touches de couleurs raffinées sur un fond aquarelle. L'étonnant est que l'une d'entre elles, Les grâces (Cat. n° 12) soit non seulement de même format que Masques mais soit également entourée par une marge. Le rapport est dans la présentation, certes pas dans l'esprit. Les grâces peuvent, par contre, être vues comme étant à la source d'autres œuvres plus lyriques et plus empâtées. On pense à Fleurs de la collection J. van Brabant (Cat. n° 22) mais aussi à des toiles plus abstraites comme la Composition circulaire figurant au catalogue sous le n° 17. C'est que, dès 1962, le point de départ d'une œuvre est souvent un rapport de couleurs perçu dans un travail précédent. La peinture est souvent à la source de la peinture. Elle devient un langage en soi, autonome par rapport à l'écrit. On le voit, les problèmes purement plastiques deviennent prédominants. Ils l'entraînent notamment dans les années 1962-1965, à travailler sur des surfaces inusitées (cercle, triangle, losange, en forme de goutte (Cat. n° 15) ou de papillon (Cat. n° 16). Ces figures l'obligeant à envisager la disposition des touches et leurs rapports de façon inhabituelle.
A ce moment de son évolution, le côté formaliste aurait pu l'emporter. En fait, il s'agissait là d'un passage nécessaire. L'étude des moyens de la peinture redevient vite chez Alexandre une quête de son au-delà.
L'emploi fréquent de la section dorée se justifie, dès 1958, par la volonté affichée de l'artiste d'établir des rapports entre les principes contraires et complémentaires.
La création d'un visage archétypal aux yeux grands ouverts sur le monde se justifie, des 1962, par la volonté de reconquérir l'état initial de l'homme, de redevenir un.
L'utilisation consciente, même si spontanée, de la matière et de la couleur rendue lumineuse doit s`envisager elle aussi dans un sens religieux. Ses peintures sont, à partir de 1962 mais surtout de 1964, enluminées par l'emploi approprié des Couleurs mises en relation avec le Principe considéré sous son

aspect lumineux. La Lumière est, dans toutes les traditions, identifiée à l`apparition de l'Esprit médiateur. La Couleur qui en découle prend donc ici sa valeur symbolique de lien avec le divin. Envisagée ainsi, elle ne peut être imitative.
Ce rejet du naturalisme et cette quête de la Réalité sont clairement indiqués dans un texte important d'Emile Alexandre que nous reproduisons plus loin in extenso (« Le Jardin ouvert. Voyage musical dans l'œuvre d'Emile Alexandre). Il écrit : «Je n'observe pas de façon méticuleuse comme celui qui passe à gauche de la nature, à force de la scruter en amateur ». Il ajoute : «Celle-ci, la Nature est le reflet, non seulement le reflet, mais le double, -de la suprême réalité. Tout est dans tout ». Considéré sous cet angle, la nature ne doit pas être vue comme modifiée sans cesse dans son apparence par le temps qui passe mais bien dans ce qu'elle a d'intemporel, de permanent. Il-dit : «Elle est entr'autres, cette nature, dénuée d'événements ». C'est que seule son essence l'intéresse. Tenter de la dire, ce n'est pas copier les multiples aspects d'une réalité changeante ; ce qui fait que tout se voit différent et seul en face de moi qui suis seul. C'est au contraire dire un rapport, vivre dans un instant d'éblouissement, l'Analogie. Si cet instant est suffisamment intense, si ma main se laisse heureusement guider, l'évidence de l'Unité se manifestera.
Elle le sera avec conviction. «Ce qui manque à l'Angélus de Millet, dit Alexandre, c'est que la cloche, sonnant sans arrêt, ne parvient pas à nous crever le tympan. La conviction manque ». Et d'ajouter : «Qu'on l'appelle emphase ou extase, celle-ci est qualité, elle seule ». On le voit, la perception de l'Etre dans l'objet ne s'envisage pas ici dans le silence, la méditation et la contemplation mais à la façon d'une révélation qui vous renverse tel, jadis, saint Paul. De là à «soutenir la cause de la folie », il y a un pas qu'Alexandre franchit aisément, même si c'est pour parler «de ses nuances de langage et d'expression seul générateur de vie, de fraîcheur et d'invention ». Apparaît ici, dans cette partie de phrase, le double aspect d'Emile Alexandre en ces années 62-66 : l'homme raffiné, sensible, empreint de l'esprit du XVIII° siècle et, en même temps, l'homme transporté dans l'instant hors soi et du monde sensible, vivant l'extase, communiquant avec l'Etre parfait, infini, Dieu, en rendant compte, le perdant, le recherchant sans cesse à travers la peinture, à travers ces touches de couleurs sur lesquelles il revenait sans cesse, pendant des années.
«Tout est dans le Verbe, dit Alexandre. Quel monde à redécouvrir, quelle mine en un mot. Seuls trouillards et fainéants, non contents de s'en détourner, en cachent la source aux autres. Or, un accord de son, de lumière, de couleur, d'odeur n'est pas seulement ce qu'il est mais un appel cosmique ». Plus loin :
«La nuance seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor ».
Il ajoute : «Tout est couleur et couleur diverse. Le moindre ion de blanc ou de vert me donne tous les prés d'Ardenne ou toute la neige des Alpes. Tout est dans tout. Le macrocosme se mire dans le microcosme et le reflet (de pure couleur et non de «coloration» - inexistante) est le symbole par excellence, seul porteur de géométrie, -- car il n'y a pas de couleur dénuée de sens ».
La couleur porteuse de sens, mise en relation avec le Principe sous son aspect lumineux, nous la trouvons notamment dans les deux versions de Virginie (Cat. n° 19 et 20), dans Nacres (Cat. n° 28), Apparition (Cat. n°29) et dans ses compositions réalisées entre 1962 et 1966. Elle éclaire encore des parties d'œuvres plus anciennes : certains personnages de sa Procession repeints vers 1965.
Ces peintures claires ne se contentent pas d'énoncer un point de vue personnel ; elles se veulent de transformation radicale de la société et du monde. Elles s'opposent donc à celles du peintre réaliste qui «poursuit I 'expression d'un monde désaccordé›», «...périmé›› espère encore Emile Alexandre. Il ajoute : «il faut être aveugle pour ne pas souhaiter un sursaut de l'esprit, un souffle de liberté, une volonté d'indépendance et d'embellissement du «réel›», du milieu,... ». Réintroduire dans le monde la nuance, l'invention, le sacré, c'est «sauver le peu épargné par le monstre socio-bureaucratique babylonien, asexué ».
Peintures, écrits ne suffirent pas: il souffrait trop de vivre dans un univers mercantile et uniformisé. Je me souviens de son désarroi devant la destruction de maisons liégeoises du XVlll° siècle et devant la construction de tous ces buildings qui allaient radicalement changer la ville en quelque vingt années. Je me souviens de sa réaction quand les plans concernant la place Saint-Lambert furent connus. Nous participâmes tout de suite aux réunions d'un groupe de personnes de formations diverses qui se donnèrent pour but de lutter contre la fameuse dalle qui devait recouvrir la place et contre le plan autoroutier urbain. Toutes ces soirées, toutes ces études se terminèrent par la publication d'un Mémorandum sur la plan particulier d'aménagement de la Place Saint-Lambert et de ses abords. Il n'empêcha pas la destruction débile du centre de la ville et de ses alentours.

Emile Alexandre -son épouse me l'a confirmé- ne dormait plus de savoir venir le temps de l'agonie lente de la cité, des cités. Une de ses dernières œuvres le dit: Saint-Jean, paysage de Liège (Cat. n° 69) nous montre la ville «en flamme››. A gauche, la noire Cité administrative, aussi grande, je crois, que ne l`étaient les tours de la ci-devant cathédrale Saint-Lambert, dit le triomphe de la bureaucratie, de la mort.
Les villes s'uniformisent, les minorités sont de plus en plus étouffées. Emile Alexandre en souffrait. Il lutta pour que la culture wallonne soit reconnue et écrivit notamment un texte Art et Ethnie publié en 1967 dans la revue Ethnie française (septembre 1967, pp. 21 et 22). Il y constate que l'art de nos régions est repris dans des ouvrages sur l'art flamand et y défend la notion d'«art plastique wallon››. Il y accuse les responsables de l'annexion de notre culture. Il écrit justement : «les Van Puyvelde, Haesaerts, Seuphor, V. Denis, etc... ont agi suivant une politique préconçue, appuyés en cela, nous devons le constater, par l'autorité de l'Etat (voir la préface de la peinture moderne en Flandre de Michel Seuphor) ».
S'agirait-il d'un génocide culturel ? Il écrit : «Ce qui est en cause ici, c'est la question de savoir si un Etat a le droit d'imposer l'effacement à l'une de ses ethnies. Car la personnalité wallonne existe et, de même que la langue, c'est une personnalité latine ». Il conclut : «Ne faisons pas comme les flamingants, de l'annexion, mais reconnaissons-nous une patrie spirituelle ».
Si rares sont les artistes dont les préoccupations sont autres que de participation à la mode du temps ou de «réussite sociale » que je me devais d'insister sur cette facette de la personnalité d'Emile Alexandre. D'autant qu'en plus de problèmes personnels, le triomphe de la société de consommation, le massacre de la nature et des villes, l'écrasement des minorités devaient le torturer au point de l'amener à vivre de plus en plus difficilement.
Comment un homme si démuni devant l'agressivité et perdu dans un monde sans transcendance allait-il pouvoir continuer à dire l'harmonie, la Lumière éclairant la matière ?
De fait, son œuvre change quelque peu dès 1967. Pas radicalement. On trouve encore en 1967 et, plus rarement, en 1968, des compositions sereines qui rappellent les années passées. Ses paysages de Liège mais surtout ceux réalisés durant ses vacances heureuses en Italie traduisent encore la lumière et le rapport des choses jusqu'au-delà de 1970.
Ce ne sont cependant là que brefs instants de clarté épars dans une production de plus en plus marquée par l'angoisse.
«mon beau pont dont l'ombre ingrate s`étale sous lui comme un obscène arc-boutant ; ombre maudite, fuis ! que la lumière soit continue comme l'eau miroitante dans les digues de la ligne. que le noir penser prenne un bateau sans voile gonflée au vent transparent, un bateau sombre comme lui et qu'ils disparaissent à l'horizon. que le bonheur me sourie ouvrez les fenêtres, que l'air du large emplisse les rideaux, soleil te voilà ô soleil» (ce texte se trouve sur le verso d'une enveloppe).
Il y a toujours espoir, espoir que confirme un texte de décembre 1969 (Le vélo dans Amalgame n° 3, décembre 1969, pp.26-28) à propos d'une exposition sur le thème du Vélo que j'avais montée à l'APIAW. Il écrit : «La seule conclusion, la seule logique serait le retour à la véritable base scientifico-religieuse, celle du panthéisme éternel, comportant en plus l'universalité des doctrines et messages actuels ainsi que leur tolérance réciproque. Quel bien ne ferait pas à l'Occidental le Bouddhisme ? (bien compris) quel épanouissement si les bases solaires de Rome venaient au jour ! etc...›› (id. p. 27, col. 1).
J'en reviens à 1967. Cette année est marquée par la création d'une œuvre capitale que j'appellerai L'Androgyne (Cat. n° 35) (la date de la création n'est pas certaine). Elle a les dimensions de Procession (approximativement. Ces toiles ayant été réentoilées n'ont plus les dimensions originelles). C'est dire qu'elle rend à nouveau hommage à Botticelli et au Nombre d'or. Œuvre d'harmonie et lyrique, cette peinture remarquable est plus que toute autre énigmatique. Longtemps, j'ai cru ne pas pouvoir en parler.
La quête de l'unité manifestée par Alexandre dès ses vingt ans par utilisation de la section dorée puis par la création d'un visage ambivalent, enfin par l'emploi d'une couleur dont la lumière enclose transcende la forte matière utilisée des 1962 m'entraînèrent à étudier de plus près le symbolisme de l'androgyne. Ce qui m'amena à découvrir une iconographie dans laquelle il doit être possible de trouver les différents constituants de la peinture d'Emile Alexandre. Le temps qui m'a été donné pour préparer cette rétrospective étant trop court, je ne prétends pas être exhaustif. Loin de là. Je puis cependant voir au centre de la toile une représentation de l'androgyne au centre du cosmos tel qu'il figure, par exemple, sur une gravure du Rosarium philosophorum, publié à Francfort en 1550. Doté d'un seul corps, le personnage est allé et bicéphale. A sa droite, un «personnage» allé recourbé sur lui-

même fait songer au cygne androgynal de la même estampe. A l'extrême droite, la figure féminine a pratiquement la même attitude que celle gravée par le Liégeois Jean-Théodore de Bry pour l'ouvrage de l'alchimiste Robert Fludd, Utriusque cosmi... (1617, p. 45). Elle représente l'anima mundi (lunaire), guide des hommes et elle-même conduite par Dieu. Elle sort d'un temple qui pourrait être celui de Vesta considéré, on l'a dit plus haut, comme symbole de l'univers. En haut, à gauche, la corne de la licorne, symbole de la pénétration du divin dans la créature qui est également vue par les alchimistes, comme représentative de l'hermaphrodite.

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

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

Oeuvres ésotériques, L'Androgyne et Mercure poursuivent la voie tracée par les peintures précédentes et la rendent, en fin de compte, plus claire. La majorité des autres toiles peintes entre 1968 et 1970 ne parlent plus un même langage. Envahi par ses problèmes personnels, blessé, heure après heure, par le monde contemporain, Emile Alexandre ne sait plus dire l'harmonie. Une Composition double face au sujet sibyllin en fait foi (Cat. n° 41). Projetés à l'avant plan, désarticulés, isolés dans leur drame, les personnages entrent dans notre univers pour nous faire vivre leur angoisse, leur tension intérieure. Rupture des plans, discontinuité de la ligne, dureté de la touche l'emportent désormais sur la notion de rapport qui avait prévalu dans son œuvre. Il n'est que de regarder Aurore (Cat. n° 40) pour prendre conscience du passage de la lumière à la nuit. Le thème est le même que celui traité dix ans plus tôt dans Procession. Il s'agit de personnages debout les uns à côté des autres. Mais l'univers poétique qui les entourait dans la toile de 1958 a disparu. Serrés, tendus, crayeux, un trait noir les définit en les isolant. Quel est, dans cette œuvre, le rapport au titre qu'Emile Alexandre lui donna ?

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

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

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

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

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

«Jouez sans moi les amis
la comédie
dorénavant m'agace
finir en statue de sel
victime de son passé

ne me dit rien qui vaille
adieu j'en ai soupé
je retourne dans mon anneau de cuivre » (le cuivre correspond à la planète Vénus).
Gravement malade dès septembre 1972, Emile Alexandre meurt le 3 février 1973. Durant ce long calvaire, se présenta une troisième fois au Prix quinquennal de peinture de la Ville de Liège avec cinq nouvelles toiles. Une troisième fois, il échoua.

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

[invité à faire une introduction en une phrase, l'auteur n'a pu s'y résoudre et eut besoin pour s'exprimer au mieux, il en livra deux]
Que la croix soit dessinée ou dite par les surfaces qu'elle détermine, elle pose le problème dramatique de la brèche qui existe entre l'évidence sue de notre unité et le vécu quotidien.
De la croix du supplicié à la croix de l'harmonie, il y a les 14 stations.

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

Le lien, je crois, entre ces quatre artistes : le fait qu'ils ont cherché ou cherchent à vivre et à nous montrer l'harmonie.
Elle se dit naturellement chez Jean Donnay.
Elle découle du rapport dynamique entre ligne et matière chez Marcel Caron.
Elle se cherche chez Armand Silvestre et Emile Alexandre.

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

Il mangeait les fleurs des champs
Il était curieux de tout
Il aimait le beau
Il aimait le laid, l'anal et le mental
Il aimait le foot
Il était sculpteur
Il détestait les gens qui se prennent au sérieux
Il faisait sérieusement son travail
Il avait 32 ans
Il aimait les chemises kitsch
Il cirait la semelle de ses chaussures
Il aimait l'opéra
Il aimait Corto Maltèse
Il aimait rire
Il voyait tout
Il aimait l'Italie
Il aimait Marcel Duchamp
Il adorait sortir avec les copains
Il détestait les chapelles
Il se souciait peu de l'oeuvre terminée
Il aimait les trois couleurs primaires
Il était gentil
Il connaissait tout ce qui concerne le Nombre d'or
Il détestait le snobisme
Il aimait les colonnes
Il aimait bien boire et bien manger
Il était sentimental

Il était honnête
Il était tendre
Il aimait les sculptures de Mambour et de Marcel Caron
Il était à l'écoute de l'autre
Il était secret

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

Le 29 février 1888, Henri-Jean Closon naît à Liège, dans un milieu passionné de musique et de peinture. Alors qu'il n'a qu'une dizaine d'années son père lui fait donner un enseignement artistique dans le Limbourg hollandais. Il le poursuit à Liège, mais aussi à Aix-la-Chapelle et à Düsseldorf. Qu'on ne s'étonne as du choix de ces lieux. Géographiquement parlant et par son histoire, Liège est proche de Maastricht et d'Aix-la-Chapelle. Quant à Düsseldorf, il était fréquent pour les artistes liégeois du XIX^{e} siècle d'aller y parfaire leur formation.
C'est dans cette dernière ville qu'âgé de seize ans, Closon rencontre August Macke d'un an son aîné. Ensemble, ils étudient les théories sur la couleur de Goethe et de Chevreul. L'importance de la loi du contraste simultané fut comprise d'instinct par les impressionnistes. Pour Macke et Closon, c'est la prise de conscience des propriétés et de l'interdépendance des couleurs. L'une près de l'autre, deux couleurs pures nous donnent l'impression de lisser vers leurs complémentaires. Elles s'influencent l'une l'autre, rien n'est isolé. Ainsi a déjà pu s'imposer dans l'esprit de Closon la notion de rapport, au-delà de la couleur vue pour elle-même, dans sa plus forte luminosité. D'ailleurs, écrit Goethe dans son Traité des couleurs : «Une couleur isolée excite dans l'œil, par son impression spécifique, l'aspiration à l'universalité. Autrement dit, fermant les yeux après avoir regardé une couleur et voyant sa complémentaire tenter de s'y substituer implique que nous ressentons de façon innée le besoin de voir... et de vivre l'harmonie : l'unité découle du rapport juste des couleurs contraires et complémentaires.
Si la couleur le concerne dès son plus jeune âge, il en va de même des cadences et des rythmes dont l'étude nous rappelle qu'Henri-Jean Closon pratiquait la musique à l'instar de son père et de son frère Louis. Cette importance donnée à la structure et au mouvement apparaît déjà dans deux de ses premiers dessins : les *Musiciens* et le *Marin du Watershut*. Datés de 1904 et de 1905, ils préfigurent le cubisme par une déstructuration des apparences au profit du rythme. Les formes sont discontinues, les plans se confrontent, le «fond» et « l'objet » ne font plus qu'un, remplissent et créent en même temps l'espace du dessin. Ces œuvres prouvent que ses conversations avec Macke à Düsseldorf puis avec ce dernier et Le Fauconnier à Liège, lors de l'Exposition universelle de 1905, ne furent pas vaines.
Couleur, cadence et rythme, les ingrédients prioritaires de l'œuvre de la maturité sont, on le voit, pris en compte par Closon avant ses vingt ans. Prolongeant et confirmant cet intérêt :
- sa passion jamais démentie pour Delacroix - un Hommage daté de 1941 en atteste - dont le journal devient pour lui, des 1908, un livre de chevet ;
- son amour pour l'impressionnisme qui transmue l'éclairage en lumière, rend vivantes les choses mortes, dit que tout est toujours nouveau et «que l'aspect des choses fait partie des choses» (Entretien avec Closon. Sur l'art, l'homme et la vie, propos recueillis par Jacques Billot. Paris, Société française de presse, 1964, p.31), donne enfin à l'instant changeant une valeur d'éternité;
- son admiration pour Cézanne « l"'incomparable » (idem, p 133), pour Gauguin mais aussi pour Van Gogh dont la couleur irradie.
En 1964, âgé de 77 ans, Closon dira sa fidélité à ses admirations dans un chapitre des Entretiens intitulé : la Marche vers la Lumière (!dem pp133-137)
Entre 1903, année où il peint les Pommes, et son installation en France en 1921, Henri-Jean Closon réalise des peintures figuratives qui indiquent des points de vue différents. Un certain nombre manifestent son intérêt pour la couleur en soi en tant que véhicule de l'expression (Fille et maison close, 1905; Souvenir mosan, 1915-18 d'autres, plus structurées, sont, comme de nombreux dessins, les héritières de Cézanne (Etude d'arbres, 1905 ; l'Aveugle de guerre, 1918 d'autres enfin, moins belles me semble-t-il, sont plus empâtées, lourdes, grises et brouillonnes (la Terre dans le ciel, 1904; la Mer, 1919, …
Ces œuvres, qu' on ne peut regrouper dans le temps, font état des recherches constamment reprises puis abandonnées d'un artiste qui n'est pas encore arrivé, si on se réfère aux toiles de la maturité, à

relier couleur, construction et rythme. Enfin, quelques peintures disent déjà, par la thématique, ses préoccupations religieuses (Tête de Christ, 1912-1914 ; Femme qu'y a-t-il de commun entre toi et moi ?, 1919) et, sur un autre plan, son intérêt pour une non figuration que révèlent d'ailleurs aussi de nombreux dessins réalisés dès 1905 (les Dictateurs, 1916). Parmi les œuvres significatives de son époque liégeoise, je citerai, à l'instar de Max-Pol Fouchet (in Cat. Rétrospective d'H. J. Closon. Liège, 1979, pp. 7-8), les Pommes (1903), Portrait de ma mère (1905-1910) et Tête de Christ.
Dans la première, Closon, âgé de seize ans seulement, dit déjà son aversion pour le trompe-l'œil, pour la reproduction des apparences. Surtout, par les obliques rythmées qui écrivent l'espace, il attire notre attention sur des fruits qui sont déjà de lumière signifiée.
La seconde, aux ombres bleutées, à la chair nacrée, évoque les nabis par son intériorité.
Dans la troisième, à présent au Musée du Vatican, la couleur-lumière devient, de façon prémonitoire et exceptionnelle à l'époque, forme rythmée d'autant plus expressive qu'elle se développe dans tout l'espace de la toile. Apparaissent aussi les notions d'intensité et d'énergie chères au Closon de la maturité, notions découlant de l'utilisation d'une écriture contrepointée.
Le peintre liégeois se fixe en France en 1921. Il a 34 ans et, durant plusieurs années encore, poursuit ses recherches dans les différentes voies ouvertes à Liège.
Ainsi trouve-t-on, à côté des toiles empâtées et lourdes (la Tempête dans la main, 1924; Mon atelier à Antibes, 1929), des peintures expressives hautes en couleurs (les Blés, 1925; Ma sœur, 1926) ou d'autres aussi belles mais plus composées (Un mariage, 1925 ; les Bateaux, 1926). Toutefois, de plus en plus d'œuvres, parmi lesquelles Architecture, 1925, annoncent son prochain passage à la non figuration.
De 1926 date Sainte Pauvreté, autrement dit la Clocharde. Sur le plan de la peinture, cette œuvre, qui reste figurative, donne à voir les moyens plastiques que Closon utilisera bientôt, moyens mis en œuvre pour la première fois, on l'a vu, dans Tête de Christ. La couleur irradie et dit par le geste la rencontre équilibrée et nécessaire du mouvement et de la permanence. Pour Closon, cette œuvre n'est pas seulement importante au niveau plastique mais aussi parce qu'elle lui fait prendre conscience du rôle thérapeutique que peut avoir la peinture.
Il écrit (Entretiens pp.143-147) : «Eh bien la Clocharde lorsque je l'ai commencée, c'était en 1926, j'étais fatigué, j'avais eu beaucoup d'ennuis, de difficultés, j'étais sceptique, et sûrement un peu aigri. C'était le malheur du monde et mon doute qu'inconsciemment je peignais en elle. Et puis, la couleur, vous voyez, c'est merveilleux, quand on l'aime on doit pour la servir chercher la justesse, et en la cherchant on marche forcément vers elle.
«Alors en peignant ma Clocharde j'ai sûrement changé et elle me changeait et elle changeait aussi, elle a irradié de plénitude, c'était la Sainteté, et sainte, elle m'a guéri».
Plus loin, Closon ajoute : «Guérisseur du doute par le «croire », c'est cela le saint, et c'est cela la voie de la plénitude. J'ai commencé la Clocharde en doutant, je la peignais douteuse, affligée. Mais rythmant, cadençant la couleur à la recherche de la justesse, et ne pouvant trouver la justesse dans le doute, la couleur m'a ramené à la lumière en même temps qu'elle faisait de la Clocharde ma Sainte Pauvreté, et c'est une leçon que je ne suis pas prêt d'oublier ».
De fait, Closon n'oubliera pas ce que la Clocharde lui avait enseigné. Désormais, par ses thèmes autant que par la peinture son œuvre devient sacrée, d'enseignement et thérapeutique. Du moins l'est-elle à partir de 1929, moment où, âgé de 42 ans, Closon opte définitivement pour la peinture non figurative. Ce faisant, il passe «de la peinture des réalités matérielles transfigurées aux réalités spirituelles concrétisées» (Du figuratif au non figuratif à la lumière. Paris, Société française de presse. Collection Le Langage de l'art, 1959).
Ce passage de la figuration à la non figuration n'imp1ique pas de sa part, comme chez tant d'autres, une position dogmatique. Dans les Entretiens (Entretiens p. 17), il dit explicitement: «Il n'y a pas un art abstrait et un art
figuratif. Il y a l'art tout court ». Plus loin, il ajoute que le critère de l'œuvre d'art est «la signification ». «Et c'est là que s'anéantit la distinction toute formelle entre l'œuvre figurative et l'œuvre non figurative...
Combien d'œuvres abstraites, certes, ne signifient rien, mais combien d'œuvres figuratives aussi ne sont que la représentation d'une image affadie de la réalité, incapable de fixer l'instant dans sa valeur d'éternité, mais seulement dans sa valeur d'instant » (Entretiens, pp. 21-25).
Son passage à la non figuration est confirmé par sa participation active au groupe Abstraction-Création (1931-1936) puis au Salon des Réalités Nouvelles. Elle s'affirme avec le tableau Re-Création exposé à la Société des Beaux-Arts d'Antibes, en 1929; elle se développera et s'approfondira dans le Dauphiné,

à Bourg, sur la route de Voiron. Il y a acheté en 1933 une maison de campagne, où il s'installe deux ans plus tard. Pendant près de vingt ans - il ne s'établit définitivement à Paris qu'en 1954 - il y mène une vie d'ascète, puisant «directement dans la nature dont il épousa le rythme vital, les lois et les règles qui devaient le conduire à l'aboutissement de son art» (G. Kueny in Exposition H. J. Closon. Grenoble, 1961, p. 11).
Lors de la conférence donnée aux élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Liège en mai 1969, Closon fit remarquer l'existence de trois types de peinture. La mauvaise - il montra une œuvre d'un artiste local dont je tairai le nom -; la bonne - il présenta une toile du peintre liégeois Léon Philippet (1843-1906); celle qui enseigne.
Pourquoi l'art peut-il instruire?
Jacques Billot nous le dit (Jacques Billot in Rétrospective Closon, Liège, 1969 p. 5) : «Pour Closon, l'Art était avant la Création. Ce qui signifie, pour lui, que l'Art est inhérent au Verbe, qu'à ce titre il est langage vivifiant et créateur... ». De fait, Closon dira dans le beau film tourné par Jean Antoine que l'Art est «le prénom de Dieu ». Ailleurs (H. J. Closon in Art d'aujourd'hui, juillet 1961, p. 41, col. 1), écrira : « l'art est langage »... Le décrypter, c'est se vivre dans son rapport au monde, c'est se voir relié, c'est vivre l'Unité ».
Mais commençons par le commencement. Dans un premier temps, il y a, par l'art, la possibilité d'émerveiller, pense Closon. D'ailleurs la simple jouissance des multiples couleurs comme belles et bonnes marque déjà l'excellence de la Création dit Jean-Claude Cuin dans son introduction au livre de Portal sur les couleurs symboliques (Frédéric Portal. Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Modernes, éd. de la Maisnie, 1975, p. 6).
Dans un second temps, l'art éveille et instruit l'homme en lui apprenant à voir et donc à comprendre. En premier lieu, celui qui le conçoit. L'œuvre est en effet une «confession » qui l'enseigne puisque, pour le peintre liégeois, «chaque œuvre de l'homme contient un moment de l'homme›› (Entretiens, p. 11). Peindre un moment de soi, c'est se dire «tout nu », disait Bissière, sans que, pour cela, il y ait simple projection, comme c'est le cas dans l'expressionnisme. C'est en effet d'un rapport vécu dans l'instant avec quoi que ce soit, puis de notre dialogue avec la peinture se faisant que naîtra, on le verra plus loin, notre mise à nu. Voir ce qui est écrit dans l'œuvre, prendre conscience de ses erreurs, c'est progresser dans l'œuvre suivante, c'est travailler pour sa plénitude. Envisager l'art de cette façon impose, on s'en doute, le refus de tout esthétisme, que ce soit dans la figuration ou la non figuration. N'empêche-t-il pas «depuis des siècles de considérer l' art pour ce qu'il est vraiment : langage, dialogue, réflexion au vrai sens du terme, c'est-à-dire acte de celui qui renvoie, qui réfléchit à sa manière ce qu'il a reçu :en vérité, un enseignement» (Entretiens, p. 17).
Pour s'instruire et instruire, l'artiste, cela va sans dire, doit créer ; pour le faire, il lui faut d'abord « ...savoir traire, c'est-à-dire tirer : tirer de tout ce que l'on voit, de tout ce qu'on reçoit, de tout ce qu'on absorbe » (Entretiens, p. 17). Il doit aussi être capable de discerner «les différences ». Les établir, c'est comprendre la nécessité de la relation, du rapport, c'est vivre l'interdépendance et donc la nécessité de tout. C'est l'acceptation de l'autre en nous, de l'autre tout court. C'est la paix vécue et proposée.
Mais vivre vraiment de relation ce qu'on croyait opposé passe par la réalisation de l'œuvre. Encore faut-il savoir être à l'écoute de ce qui se fait, car l'important «ce n'est pas seulement ce que je fais, mais c'est aussi au même instant ce qui se fait quand je fais» (Entretiens p. 63). Être à l'écoute impose que je ne sois pas divisé par la pensée ou l'affect; que je vive ma globalité ou qu'en peignant j'apprenne à la retrouver comme ce fut le cas, on l'a vu, avec la Clocharde ». Ainsi seulement, étant vide, quiet et entier, ma peinture en train de se faire me parlera, me dira ce que je dois faire, me rendra capable d'éterniser dans l'instant la relation conscient-inconscient. Alors seulement l'œuvre est d'enseignement, est ce miroir dont je pourrai me servir pour progresser.
On le voit, ce qui est difficile n'est pas tant de faire que de se mettre en état de faire. C'est ce que pensaient Matisse, Brancusi et, sans doute, Cézanne avant eux. Quant à Closon il écrit que l'artiste doit «se mettre en état de jouer juste» (Entretiens p.65) en refusant de privilégier, on l'a dit, le mental ou le sensible. Closon d'ajouter (Entretiens p.93) «Je vais par le mental vers l'imaginatif par où l'homme se perd dans le vide de la vanité et se détruit lui-même dans une recherche insensée de la puissance; ou bien je vais par le sensible vers l'instinct déifié par où l'homme pense se retrouver plus originel et plus pur alors qu'il cesse tout simplement de se penser homme ».
Quand l'œuvre me dit-elle que j'ai joué juste ?
Quand les constituants non seulement se respectent mais se valorisent les uns les autres, montrant leur interdépendance, leur nécessité. Dans une œuvre juste, on s'en doute, il n'y a pas de détail, il n'y a pas

de plus ou de moins, il n'y a pas de droite, de gauche, d'en bas et d'en haut. Tout est d'équité, de paix. Ne nous dit-elle pas que nous sommes reliés «sans lien autre que ce que nous appelons la grâce, et qui est peut-être dans ses rapports avec la liberté, du même ordre que ce que j'appelle par l'enseignement de la couleur : «ce qui se fait quand je fais» (Entretiens p. 73).
Quels sont les moyens donnés au peintre pour arriver à ses fins ? Les couleurs dans lesquelles, selon Closon, «nous baignons ». Les rythmes et cadences qui, dit-il, «scandent notre marche tourmentée ». « Couleurs, rythmes et cadences qui sont la vie de l'Univers et qui, dans leur perfection, s'appellent pour nous Lumière» (Entretiens pp.97-99).
La couleur, « qui est la vie des choses» (Entretiens p. 129), nous apprend d'abord la «relativité généralisée ». On ne voit en effet une couleur que «par rapport », que ce soit au blanc de la toile, aux autres couleurs ou aux couleurs de la pièce où est la toile. On s'en rend compte, les couleurs nous sont données sous forme d'oppositions que nous avons pour mission de marier en sachant qu'elles se modifient les unes les autres. Comme nous, les couleurs reçoivent et donnent. «Recevoir, donner, c'est la respiration de l'homme dans le milieu où il vit» (Entretiens p. 63). Si nous vivons l'équité, nous poserons les couleurs avec justesse et nous obtiendrons «l'irradiation de la matière, l'accomplissement, le resplendissement » (Entretiens, p. 41). Nous utiliserons pour cela la science du contrepoint qui est, à l'opposé du clair-obscur, et par juxtaposition de couleurs opposées, le moyen le plus apte à les unir en les valorisant ; ce qui veut dire, pour Closon, en leur donnant un maximum d'intensité, en les signifiant en tant qu'énergie.
Pourquoi ce refus du clair-obscur? Parce qu'il découle de l'éclairage, qui tue la couleur en soi. D'autre part, l'éclairage met en valeur une chose et rejette les autres. Autrement dit, créant une dominante claire, il engendre les ténèbres. Si je vis tout ce qui me constitue et qui fait l'univers comme égal et nécessaire, je préfère logiquement jouer sur la lumière que chaque couleur a en elle pour faire «venir au jour les valeurs cachées de l'obscur» (Entretiens p. 59). Rendre lumineuse toute chose, c'est atteindre l'au-delà du bien et du mal, du beau et du laid, du plus et du moins. C'est supprimer la relation conflictuelle dominateur-dominé que d'ailleurs, on l'a vu, Closon supprime déjà dans sa façon d'envisager son rapport à l'objet qu'est sa peinture. Se rendant compte que c'est la couleur qui lui apprend à jouer juste, il dit : «j'ai cessé de jouer avec la couleur, de me servir de la couleur, pour servir alors la couleur, et faire qu'en faisant elle se fasse irradiation» (Entretiens p.109).
La couleur développée dans l'espace crée une forme... qui la modifie. Son dessin préoccupa forcément Closon. Contrairement à Mondrian qui considère que la courbe, féminine, déséquilibre l'univers, Closon la juge indispensable à son équilibre (Entretiens p. 109). Il écrit : «Par la courbe, on ajoute à la tension de la droite, on la valorise, tout comme le féminin valorise le masculin» (Entretiens p. 109). Ailleurs, il dit : «La droite la plus droite, la plus tendue, c'est la ligne qui naît du redressement maximum de la courbe, prête à se recourber» Et cette tension de la ligne est indispensable pour qu'elle ait sa plénitude. «Il en est de même de l'homme, fléchi, réfléchi, puis tendu » (Entretiens p. 15) pour trouver sa totalité. On le voit, la courbe est, pour Closon, le contrepoint nécessaire de la droite. Ni plus importante, ni moins importante «pas plus que la femme n'a plus de valeur que l'homme ou l'homme plus que la femme» (Entretiens p. 115).
Associés, courbes et droites donnent naissance «au global. Ce global qui est le point de vue de l'art dans sa tension vers la plénitude, et qui contient sans l'enfermer l'infiniment grand et l'infiniment petit» (Entretiens p. 107).
Le déploiement de la couleur qui constitue la forme passe par le geste qui construit et qui rythme. Les arts primitifs, dit Closon, portent en eux «la puissance originelle du rythme » (Entretiens p. 25). La découverte de ces arts se fait au moment où nous prenons conscience que « c'est ce rythme qui anime l'atome et les particules infinitésimales qui le composent» (Entretiens p. 25). Les plasticiens du début du siècle éprouveront le besoin d'en rendre compte et parfois même d'en faire le sujet du tableau alors qu'apparaît une «autre musique», le jazz, dans laquelle, on le sait, le rythme joue un rôle essentiel.
De toute façon, dit Closon : « Dans la nature, qu'il s'agisse de la terre ou du ciel, dans l'ensemble cosmique où nous vivons et que nous sommes, dans l'homme donc, tout est rythme et cadence» (Entretiens p. 33). De même, il n'y a pas d'art sans la cadence immuable qui soutient l'œuvre en la construisant et sans le rythme qui, respiration du temps et de l'espace, donne sa vie au tableau. Structure et dynamisme ne s'opposent pas, mieux, se renforcent. Comme l'écrit Max-Pol Fouchet : «Savoir que tout se meut, mais qu'il y a une permanence, c'est la sagesse» (M. P. Fouchet in cat. Rétrospective Closon, Liège, 1969, p. 9).
Si pendant la réalisation, l'objet qu'est la peinture et l'artiste ne font plus qu'un disant, en fin de

compte, que le rapport est le propos de l'œuvre, encore faut-il que par sa présentation la toile se voie et se vive non en opposition au mur d'accrochage, mais de relation au monde qu'elle a pour mission de « convertir ». C'est ce qu'implique le principe souvent répété de son encadrement fait d'une superposition de planches de bois peint qui, au lieu de limiter l'œuvre, de l'enfermer, la prolonge par des harmoniques conçues chacune en fonction de la toile jusqu'à supprimer les valeurs d'opposition au mur (Colette Bouillon. Interview in La Croix, 7 avril 1969).
On le voit, Closon fait partie de cette famille d'artistes qui, depuis Cézanne, insistent sur la notion de relation plutôt que de privilégier le sujet ou l'objet. Religieux - dans le sens «religare» du terme - son art se donne pour mission de construire et d'instruire en même temps. Il se souhaite de mise en évidence du « merveilleux, le mervoyeux, c'est-à-dire, ce qui réveille la faculté de voir» (Entretiens p. 75).

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

Voici quelques semaines, les relations entre la ville de Liège et son autorité de tutelle, la Communauté française de Belgique, en la personne de son président M. Valmy Féaux, tournait au vinaigre concernant la vente éventuelle d'un tableau de Picasso.
Voici une série d'articles sur ce sujet. La première place revient à un liégeois, Guy Vandeloise.
Historien d'art, professeur à l'académie des Beaux-Arts de Liège, plasticien, Guy Vandeloise contribue depuis longtemps à la vie culturelle liégeoise. Co-fondateur de la galerie l'A, son dernier travail en date concerne le catalogue de l'exposition rétrospective du peintre Henri-Jean Closon.
Les jours passent. Les communiqués se succèdent. Les problèmes qu'ils mettent en évidence restent les mêmes. La mauvaise gestion de la Ville de Liège durant plusieurs décennies, la régression économique de la région, le déclin généralisé des métropoles au profit des agglomérations et le manque de revenus qui en découle, l'absence d'intervention de l'Etat lors de la fusion des hausses successives des taux d'intérêt bancaire et, comme le souligne Michel Hubin dans Le Soir du 16 février 1989, de la part de l'Etat, une politique délibérée d'endettement de la Ville, tout cela aura eu raison de l'autonomie communale. Exsangue et sous tutelle. Enfin ! sous tutelle, muselée, pensent ceux qui, de Bruxelles ou d'ailleurs, n'ont jamais supporté la façon de vivre, de penser et de faire des anciens principautaires, en bref notre culture.
L'Etat s'étant fédéralisé depuis peu, l'autonomie régionale est devenue, elle, une réalité. Autrement dit, la Région wallonne existe. Mais, en ce qui concerne la culture, nous sommes restés dépendants de la Communauté française de Belgique. Nous sommes entre francophones. Entre nous ? Certes non. Le seul mot de Wallon ne fait-il pas blêmir bien des Bruxellois ! Quant au mot de Liégeois...
C'est dans ce cadre que naquit le Xème plan de redressement des finances de la ville de Liège. On y apprenait notamment que la ville ne pouvait plus mettre un franc pour la gestion des quatre musées suivants :
1) Le Musée de la Vie Wallonne qui, comme son nom l'indique, est un musée ethnographique et, à ce titre, un véritable conservatoire des témoins de notre culture populaire ;
2) Le Musée du Fer et du Charbon qui atteste d'un passé industriel glorieux dont découle une part de nos traditions ;
3) Le Musée de l'Art Wallon où se voient les sculptures et peintures des artistes de nos régions du XVI^{e} siècle à nos jours ;
4) Le Musée d'Art moderne, riche, on commence à le savoir, de plusieurs œuvres majeures des XIX^{e} et XX^{e} siècles.
J'ajouterai que s'il n'est pas fait allusion au Musée d'Art ancien dans la liste des musées que la ville ne peut plus entretenir, c'est sans doute parce qu'il est en réserve depuis plus de dix ans.
Les problèmes financiers ne datent pas d'aujourd'hui.
Est-ce concerté ? Force est de constater que Monsieur Valmy Féaux, président de la Communauté française de Belgique ayant la culture dans ses attributions, tend ainsi à nous couper de nos racines les plus profondes et à nous empêcher de participer à notre temps. En effet, au-delà du problème de la conservation des œuvres, se trouve remise en question |'organisation par ces musées de manifestations ponctuelles indispensables à la vie culturelle de Liège et de sa région.
Coupés de notre passé, empêché : de vivre le présent, nous sommes bons pour le hara-kiri ou pour l'exode. Nous sommes les basanés de la Communauté française de Belgique. D'ailleurs, nous n'avons

pas d'identité. Nous l'avons dit, la région est wallonne, pas la culture. Ainsi nous n'existons plus que pour subsidier - d'ailleurs très mal - ce qui se fait à Bruxelles. Qu'à cela ne tienne, nous n'avons qu'à nous déplacer pour être informés d'une culture qui, aussi estimable soit-elle,... n'est pas la nôtre et qui l'ignore systématiquement. Il suffit d'aller au Musée d'Art moderne de Bruxelles pour s'en rendre compte.

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

Les mois ont passé, les média sont intervenus et, en ce début de mars, Monsieur Valmy Féaux déclare que sa proposition de vendre des œuvres importantes avait valeur d'électrochoc sans conséquence autre que de mettre en évidence la nécessité et l'urgence d'établir un plan d'ensemble pour les différentes institutions liégeoises (La Meuse, 2 mars 1989). On prend acte, mais on n'est pas dupe. Quoi qu'il en soit, et sans préjuger de la suite des événements, nous tenons à dire que l'idée même de la vente d'une œuvre faisant partie du patrimoine liégeois est inacceptable. De plus, pourquoi l'avoir seulement demandé à la ville de Liège alors que Bruxelles, Anvers, et l'Etat sont également endettés ? Non seulement l'idée est inadmissible mais elle est dangereuse. Si on commence à vendre, tout peut suivre. Souvenons-nous qu'il y a peu, un parlementaire flamand a proposé au Ministre de l'intérieur de vendre tout le patrimoine artistique de la ville de Liège pour apurer une dette découlant, en grande partie, rappelons-le, de la politique de l'Etat. En outre, nous pouvons le craindre, certains politiciens liégeois peu soucieux de culture pourraient être tentés d'en profiter. D'aucuns ne souhaitent-ils pas déjà occuper les locaux de certains musées à problème ? En outre, comment pourrions-nous désormais convaincre des donateurs potentiels d'offrir encore à la ville leur collection personnelle ?

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

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

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

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

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

Enfin, sachons que les problèmes posés - ils ne concernent rien moins que la survie d'une culture bien spécifique - surgissent alors que vient de s'ouvrir la Décennie mondiale du développement culturel

(1988-1997), proclamée par l'Assemblée générale des Nations Unies et placée sous les auspices conjoints de l'ONU et de l'UNESCO. L'objectif essentiel de cette Décennie étant, je cite le Directeur général de l'UNESCO, Monsieur Fédérico Mayor Zaragoza, de rendre aux valeurs culturelles et humaines une place centrale dans le développement technique et économique. L'objectif étant aussi de faire connaitre les multiples facettes de la création humaine et... on devrait y réfléchir en Communauté française de Belgique, de susciter entre les cultures un dialogue fondé sur le respect mutuel et la liberté d'expression.

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

Giacometti nous raconte que dès son enfance il fit de nombreuses copies des reproductions d'œuvres qui l'intéressaient. Parmi elles, un dessin des statues-colonnes du porche royal de la cathédrale de Chartres.
Le sculpteur qui les a réalisées adapte la représentation de l'homme ou de la femme au gabarit et aux proportions des colonnes qui leur serviront à la fois de base et d'appui. Si bien que devenues colonnes elles-mêmes, elles se présentent à nous de façon frontale, figées dans leur éternelle immobilité ; le geste qui serre contre le corps le livre, le phylactère ou le vêtement étant hiératique. Le modelé synthétique que n'interroge pas la vie rapproche encore plus les personnages du support cylindrique. Quant aux plis du tissu, ils ne semblent avoir pour but que d'accentuer la verticalité du personnage - sa minceur arbitraire – et de nous conduire à la paix du visage.
Ignorant l'individualisme, suivant à la lettre les principes posés par les Pères de l'Eglise catholique et travaillant en étroite collaboration avec l'architecte, le sculpteur rend compte d'un savoir collectif, représente un monde absolu et permanent éloigné de la vie. Ainsi ses personnages sont-ils décorporalisés. Plus exactement leur corps ne leur appartient plus. Par le biais de la colonne, avec laquelle ils ne font plus qu'un, ils participent du « corps de l'Eglise ». De cette façon est signifiée l'union spirituelle de tous les chrétiens devant leur foi en Jésus-Christ. C'est ce qui explique, sans nul doute, qu'au-dessus de ce corps rigide et transcendé par sa participation même, fleurisse un sourire qui enlumine tout le visage.
Mais bientôt les sculptures se détacheront de leur colonne. L'homme et la femme sortent du « corps de l'Eglise ›› en découvrant leur individualité. En même temps, ils perdent leur rapport avec l'Univers divin. Désormais ils vont souvent se vivre seuls et duels : chair et esprit confrontés plutôt qu'intégrés.
Le dessin réalisé par Giacometti d'après la statue-colonne de Chartres s'attache essentiellement à la représentation du visage. Mais l'harmonie des traits née de la sérénité cède la place à un dessin discontinu et à un regard exorbité dont la force de présence fascine, interroge... oblitère un corps dont l'allongement seul pouvait le concerner. Non le pourquoi de cet étirement.
En effet, si l'homme modelé par Giacometti, de 1945 à sa mort, comme celui sculpté au XIIème siècle se situent tous deux en dehors de leur corps charnel normalement proportionné et en dehors des notions de temps et d'espace « réels », ce n'est pas pour la même raison. Le corps de l'homme du XIIème siècle, nous l'avons dit, participe d'une entité qui le transcende, ne lui appartient pas ; celui de Giacometti se vit martyrisé, étiré entre deux forces inconscientes qui le dépassent et le rongent.
L'une l'englue dans la matière même d'un pied ou d'un socle disproportionnés – voire d'un corps devenu socle ; l'autre le tire d'autant plus haut que la matière l'aspire vers le bas. Les deux le fixent, en le décomposant, dans une tragique et fragile verticalité que termine une tête, ou plutôt un regard, fruit de tout son effort.
Ainsi le modèle ou l'objet, Giacometti le verra-t-il « comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... » se trouvant « bel et bien toujours entre l'être et le non-être ». (Propos de Giacometti repris dans André Kuenzi, Alberto Giacometti. Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1986, p. 187)
Née du conflit entre « tête » et «socle» - être et non-être -, sa tension même pour voir la « réalité », comme il l'appelle, l'en empêche. A force de rechercher le signifié, il perd le signifiant qui le contient, il perd son corps, dramatiquement.

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

De la Renaissance à l'impressionnisme, les artistes ne regardent pas la réalité ; ils la pensent ou lui donnent la forme oie leur émotion. Ils nous la dérobent. Peints sur le plan alu support, clans l'espace fictif déterminé par l'emploi de la perspective à point de vue unique, les personnages et constituants du monde sont soit installés clans leur permanence illusoire par l'utilisation de dessin continu, d'un ton local inventé et d'un modelé que met en évidence un éclairage recréé; soit utilisés comme « dictionnaire de signes » apte à traduire leurs états d'âme.
1863 est l'année de l'exposition du Déjeuner sur l'herbe ou Manet, pour la première fois dans l'histoire de l'art, fait de la peinture en conservant néanmoins leur identité aux personnages et objets représentés. Leur morcellement est cependant déjà prévisible quand, la même année, Monet entraîne ses camarades travailler en plein air loin de l'atelier sécurisant, loin des conventions rarement « vécues » qu'on y transmettait de génération en génération depuis la Renaissance.
Toutefois, ce n'est qu'avec La Grenouillère de 1869 mais surtout à partir de 1872 que Monet, mais aussi ses amis, mettent un terme à la conception humaniste en donnant la priorité aux données immédiates de la sensation. L'œil, enfin, est pris en compte et sera vu, un Temps, comme suffisant. On connaît le très célèbre et réducteur : Monet « un œil... mais, bon Dieu, quel œil » de Cézanne. Ce propos est celui qui convient cependant pour la période impressionniste de Monet qui culmine à Argenteuil entre 1872 et 1878.
Ayant quitté l'atelier, Monet, nous apprend Mirbeau, choisit le motif et l'instant du motif et jette « sur la toile sa première impression ». Attentif à ce qu'il voit, il découvre une tout autre réalité que celle apprise. Nous la montrant, il transforme radicalement l'art, notre façon de voir le monde si ce n'est notre façon de vivre. Au regard conditionné par la pensée ou embué par l'émotion, il a substitué l'œil nu.
Ainsi, regardant «naïvement » sans à priori, le paysage, il se rend compte que l'air, la lumière toujours différente, les phénomènes atmosphériques (soleil, pluie, brouillard, vent, neige et givre) mois aussi les reflets modifient la nature «connue », lui donnent sa profondeur son mouvement, la colorent et font perdre de son importance du monde concret.
Plus précisément, il perçoit que l'espace se dit par les valeurs colorées, non par les règles pensées de la perspective classique ; que le ton local, celui de l'objet en soi, est indéfinissable objectivement puisque toujours changé par la lumière ambiante ; que les contrastes d'ombres et de lumières dans lesquels blanc, noir et gris auraient la primauté sont de pure convention, tout dons la nature étant coloré ; que les reflets doivent être pris en compte et enrichissent la palette; que les contours des objets étant constamment modifiés par les données de l'éphémère, le dessin continu est une abstraction, non une réalité ; que, ce faisant, tout participe ; contenant spatial et contenu ne sont pas distincts : l'univers est homogène.
En conséquence, Monet voit bien qu'il n'est pas possible de donner une représentation valable d'un moment de nature en divisant les opérations : en dessinant dons un espace préalablement conçu des formes séparées qu'enfin il pourrait peindre. Le monde ne peut être appréhendé terme après terme. Lo vue délestée est globale.
Pour se dire dans l'instant, elle impose la touche colorée comme élément réunificateur de l'œuvre. La touche permet en effet de substituer aux mondes clos et solitaires précédents, un univers à la fois morcelé, ouvert, inséré dans le temps et de participation dans lequel la vie, la joie dans la liberté retrouvée se disent simplement. C'est que, par la qualité même de son attentive attention, Monet s'est retrouvé débarrassé de tout idéisme comme de toute dépendance émotive : de l'opposition classique - baroque s'est retrouvé participant du corps même d'une nature qu'il peignait, solidaire. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pouvait nous montrer la réalité dans le Temps qui la transforme.
Pour d'aucuns, les « séries » réalisées par Monet sur un même thème à partir de 1890 n'ont pas la qualité des œuvres faites spontanément sur le motif. Ce qui est certain, c'est qu'elles mettent un terme à l'impressionnisme. Mais elles donnent naissance, comme celles réalisées bien différemment par Cézanne a la même époque, a un art de la « communion ».
Dès 1877, Monet retravaille déjà sa première série de La Gare Saint-Lazare. En 1883, il dit à Durand-Ruel, son marchand, ses « difficultés à faire ce qu'il faisait avant si facilement ».
Sa lenteur, désormais, le désespérera. Par ailleurs, il confie en 1892 au peintre américain Robinson que certes « ses œuvres n'ont plus le charme de la jeunesse », encore espère-t-il « qu'elles aient des qualités plus sérieuses permettant d'aimer vivre longtemps avec l'un de ses Tableaux » (Monneret Sophie. L'impressionnisme et son époque. Paris, t. 2, p. 74, 2e col.). C'est qu'il ne voit plus sa sensation mise en place spontanément comme suffisante ; elle restera cependant le point de départ d'un tableau

qu'enrichit ce qu'il ressent. N écrit-il pas à Geffroy le 7 octobre 1890 : « Je suis de plus en plus enragé du besoin oie rendre ce que j'éprouve » et ce qu'il éprouve est de l'ordre de la découverte, de la vision, sans qu'il y ait en cela d'origine surnaturelle car elle découle du regard, de sa qualité. Rien moins qu'un instant de communion avec le monde : objet et sujet réconciliés. Ainsi Monet, ayant constaté qu'à certains moments privilégiés il ne fail plus qu'un avec la nature, éprouve-t-il le besoin d'en rendre compte en revivant ce moment par le biais d'une œuvre devenue à son tour l'objet de son attention et de son désir réunis.

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

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

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

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

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

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

A la fin de sa vie, Monet écrivit à Clémenceau : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité, ou tout au moins de ce que nous en pouvons connaitre [...]. Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers, pour en rendre témoignage par mon pinceau. N'est-ce donc rien ? Voire faute est de vouloir réduire le monde à votre mesure, tandis que, croissant voire connaissance des choses, accrue se trouvera voire connaissance de vous-mêmes... Aidons-nous les uns les autres à mieux regarder ».

C'est en effet par la qualité de son regard, de son attention que le silence s'est fait en lui, sa rencontre avec lui-même et le monde. Mais cette rencontre débouche sur une attitude bien différente selon qu'elle est vécue par Monet ou les peintres moines zen auxquels on l'a parfois comparé. Si l'artiste zen désigne dans l'instant son union avec la nature, Monet prend le temps d'en trouver l'équivalent

plastique en travaillant plus ou moins longtemps le corps même d'une peinture dans lequel il l'insère ou l'y retrouve, c'est tout comme. Toute son importance est rendue à la réalité corporelle qu'exclut le peintre zen.
Mais le travail est lent, incertain, contraignant. «Je suis l'esclave du travail, écrit Monet en 1918, cherchant toujours l'impossible (...), je n'ai plus longtemps à vivre et il me faut consacrer tout mon temps à la peinture, avec l'espoir d'arriver enfin à faire quelque chose de bien, à me satisfaire si possible ».
C'est que Monet vit souvent dans le doute.
Le 7 juin 1912, il écrivait à Gustave Geffroy :
« Non je ne suis pas un grand peintre, grand poète, je ne sais... Je sais seulement que je fais ce que je pense pour exprimer ce que j'éprouve devant la nature, et que le plus souvent, pour arriver à rendre ce que je ressens, j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois. Bref, je laisse apparaitre bien des fautes, pour fixer les sensations. Il en sera toujours ainsi, et c'est cela qui me désespère ».
Ses « fautes » par rapport aux « règles les plus élémentaires de la peinture » sont ce qui donne son importance à une œuvre sans laquelle Monet, comme Cézanne, a été naturellement obligé de rejeter les préceptes collectifs anciens... pour permettre à chaque homme d'être sa mesure et celle du monde.

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

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

Qui aurait pu dire, en voyant ses premières œuvres, qu'Émile Alexandre deviendrait l'un des plus importants précurseurs du Nouvel Expressionnisme ?
Épris de grâce et de beauté, proche de Botticelli qu'il vénérait, Émile Alexandre ne pensait alors qu'à dire l'harmonie universelle, qu'à retrouver l'Unité.
C'est ce qui l'entraîna à utiliser la section dorée, à créer un type de tête ambivalent, à employer une couleur de plus en plus dense dont la luminosité transcende la forte matière. C'est ce qui l'amena enfin à peindre des œuvres importantes sur le thème de l'Androgyne.
Dès 1967, cependant, son œuvre de lumière et de couleurs devint progressivement plus inquiète. C'est que le triomphe de la société de consommation, le vide spirituel, le massacre de la nature et des villes, l'écrasement des minorités – et notamment de la culture wallonne par l'État belge – allaient le conduire à la pire dépression.
Violent ou tendu, de plus en plus sombre, son travail préfigure alors ce Nouvel Expressionnisme qui triomphe après sa mort survenue le 3 février 1973.

Jouez sans moi les amis
la comédie
dorénavant m'agace
finir en statue de sel
victime de son passé
ne me dit rien qui vaille
adieu j'en ai soupé
je retourne dans mon anneau de cuivre

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

Les arts plastiques (peinture-sculpture-gravure), dans Académie des Beaux-Arts de Liège. 1775 – 1995, 220 ans d'art. Crisnée, éd. Yellow Now, mai 1995.

L'histoire de la peinture, de la sculpture et de la gravure à Liège ne peut s'écrire en dehors de celle de l'Académie des beaux-arts : organiser une exposition de l'art liégeois de Guillaume Evrard et Léonard Defrance à nos jours, c'est surtout présenter les œuvres des directeurs, professeurs et anciens élèves qui s'y sont succédé depuis 1775.
C'est aussi montrer qu'en dépit de la vie agitée qu'a connue cet établissement- surtout en ses débuts -les points de vue et la pratique qui y ont été développés sont toujours de relation aux grands mouvements internationaux contemporains ; particularisés cependant par l'esprit du lieu.
D'entrée de jeu, Guillaume Evrard et Léonard Defrance donnent le ton. Le premier se dit le contemporain des sculpteurs rococo en rendant plus élégant et fiévreux le métier hérité de Del Cour. Le second utilise, dans des scènes de genre bien représentatives du XXVIII^{e} siècle, une technique proche de celle d'artistes néo-classiques dont il partage par ailleurs l'idéal révolutionnaire.
Plusieurs sculpteurs liégeois, parmi lesquels François-Joseph Dewandre et Lambert Salaie, participeront en temps opportun du néo-classicisme. Son représentant le plus célèbre au plan international est certes Henri-Joseph Rutxhiel. Élève, à ses débuts, de ce qu'on appelait alors l'École centrale du département de l'Ourthe, il sera l'un des sculpteurs célèbres de son temps et recevra de Napoléon le titre de « Sculpteur des Enfants de France ».
Nombreux sont, à travers l'Europe, les artistes de la seconde moitié du XVIII* siècle et du début du XIX* qui tentent une fusion des donnés néo-classiques et préromantiques ou qui participent tour à tour de l'un ou l'autre mouvement. C'est le cas de Joseph Dreppe, auteur de remarquables lavis baroques et rococo puis d'œuvres néo-classiques surréelles et de compositions romantiques par le thème (Le Martyrs de saint Lambert, Les Tombes profanées) et par la répartition passionnée des masses d'ombres et de lumières.
Quant à Philippe-Auguste Hennequin, artiste français formé par David et qui dirigea et enseigna à l'Athénée des arts, il reste classique dans la réalisation de ses compositions et annonce le romantisme, voire le réalisme, dans ses excellents portraits faits à Liège et ailleurs. Son élève liégeois le plus connu est Gilles-François Closson. Ses beaux paysages peints et dessinés en Italie se situent par le style entre ceux d'Ingres et de Corot. Du premier, il a le goût de la permanence ; du second, celui du rendu de l'atmosphère, de l'air et des jeux de lumière significatifs d'un moment de la journée.
Jean-Ioseph Halleux est le seul sculpteur véritablement romantique qui se soit formé dans les murs de l'institution liégeoise. Son Caïn dit avec force son sentiment dramatique de la vie. Eugène Simonis, qui le précède dans le temps, participe tour à tour du néo-classicisme, du romantisme avec son Godefroid de Bouillon de la Place Royale à Bruxelles et du réalisme qu'il préfigure puissamment avec son André Dumont de la place du Vingt-Août à Liège. Ces œuvres n'ont pas d'équivalent dans la sculpture du temps en Belgique.
Dans la seconde moitié du XIX* siècle, Adolphe Fassin, Antoine Sopers puis Alphonse de Tombay trouveront leurs sujets dans la rue et seront des observateurs subtils de la nature. Le délicat Acquajuolo napolitaín de Fassin, le Jeune Napolítain jouant à la roglia de Sopers et L'lmprovisateur napolitain réalisé par de Tombay sont des sculptures particulièrement significatives du réalisme en Belgique.
En peinture, Jean-Mathieu Nisen sera le portraitiste attitré de la bourgeoisie liégeoise. Sa volonté de mettre en évidence la vérité psychologique du modèle sera tempérée par son souci de style découlant naturellement de la conscience qu'il avait de peindre la haute société du temps.
C'est en 1835 que les édiles liégeois décidaient de réorganiser l'École de dessin du régime hollandais. Elle portera le nom d'Académie des beaux-arts mais ce n'est qu'en 1844 que le cours de peinture y sera créé et donné par Barthélemy Vieillevoye. Liège, qui n'avait pratiquement enfanté que des sculpteurs durant les décennies précédentes, allait pouvoir s'ouvrir à la peinture.
Pour inaugurer cette renaissance, on ne peut omettre Léon Philippet que James Ensor verra logiquement comme l'un des créateurs de la peinture moderne en Belgique. De fait, il rendra compte avec verve de la vie populaire romaine en chacun de ses instants au moyen d'une peinture par touches proche de celle des impressionnistes. Un peu plus tard, Adrien de Witte allait confier à cette touche le soin de dire sa tendre sensualité. S'il participe au renouveau de la peinture à Liège, il rend aussi ses lettres de noblesse à la gravure liégeoise si brillamment représentée du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle par Suavius, de Bry, Varin, Natalis, Duvivier et Demarteau notamment. Son enseignement avait repris à Liège en 1843.
Contemporain de Léon Philippet et d'Adrien de Witte, Léon Mignon a donné à l'école liégeoise de la sculpture au XIX^{e} siècle et à l'histoire de la sculpture universelle en général une série d'œuvres remarquables. Réaliste épique, il met en évidence avec force la part instinctuelle de l'être dans ses nombreuses représentations d'animaux. Son Dompteur de taureau des Terrasses est à Liège aussi

célèbre que le Perron.
Quant à Joseph Rulot, il est fatalement méconnu. Sculpteur symboliste jusqu'au bout des ongles, sa recherche de l'ineffable en fera, disait Auguste Donnay, « le démolisseur de son œuvre ». Mais doit-on s'étonner que, parfois, le symbolisme n'arrive à se concrétiser qu'en de frêles ébauches ?
L'œuvre d'Auguste Donnay découle pour une part de ce mouvement et notamment de Puvis de Chavannes. Plus précisément, il s'avère le strict contemporain des peintres Nabis tant par ses goûts artistiques que par son métier et les moyens plastiques utilisés. Il n'avait cependant pas eu l'occasion de les connaître au départ de leur rassemblement. Pour Auguste Donnay, le religieux est partout : dans l'arbre au printemps, dans la colline qui s'arrondit au loin. Dès lors, ne nous étonnons pas qu'il ait peint avec ferveur des épisodes du Nouveau Testament dans l'intimité de son pays de Méry.
Le questionnement quant à la vie, quant à la mort, quant au pourquoi du tout n'est pas forcément le fait des seuls symbolistes ou des peintres Nabis à vocation religieuse. Il se dit peut-être avec d'autant plus de force qu'il s'inscrit dans la représentation du monde dit réel : dans la transcription d'un arbre ou d'un coin de ville par exemple. Grâce à l'acuité et l'intensité de son écriture et à l'utilisation de forts contrastes d'ombres et de lumières, François Maréchal en fait la preuve dans des gravures dont la force de présence débouche souvent sur la surréalité.
Dès le dernier quart du XIX^{e} siècle, de nombreux artistes ont senti le besoin de changer notre cadre de vie. De passer du pastiche des styles anciens à la création d'affiches, d'objets, de vitraux, de mosaïques, de peintures et de sculptures décoratives de relation à leur temps. C’est ainsi qu'aux côtés d'Armand Rassenfosse qui, en tant qu'autodidacte, ne peut être abordé dans le cadre de ce travail, Auguste Donnay, Émile et Oscar Berchmans se consacreront en partie à la réalisation d'œuvres significatives de l'Art nouveau. Ils y seront amenés par l'imprimeur Bénard et par Serrurier-Bovy, Jaspar, Rogister et autres architectes représentatifs de leur époque.
Héritier de l'impressionnisme par l'importance accordée à un instant de nature, Richard Heintz participe de l'évolution des créateurs de ce mouvement en conférant au sentiment éprouvé le soin de transformer les données de base de la réalité. Ainsi de ses remarquables paysages réalisés en Italie ; ainsi de ses tableaux peints dans sa chère Ardenne. Peinture « sêveuse » et d'amour, l'œuvre de Richard Heintz a sa place parmi celles des grands artistes de son temps. Son contemporain Ernest Marneff est le peintre de la sensualité, de la perversité et de l'ambiguïté. Sa vision de la femme l'apparente ainsi à de nombreux artistes de la fin du XIXe siècle.
Albert Lemaître et Adrien Dupagne sont, par leur naissance, mais aussi par leur tendance, les héritiers directs du fauvisme. Dans les paysages réalisés au départ de sa vie à Venise, à Grenade, à Rotterdam et ailleurs, Albert Lemaître confère une telle présence aux taches d'ombre et de lumière et aux multiples reflets que le monde « solide » en est bouleversé. Mais ce qui nous comble tout d'abord, c'est ce goût sensuel de la peinture qu'il nous fait partager. Par comparaison l'œuvre d'Adrien Dupagne est plus acide. Elle n'en est pas moins, dans les meilleurs cas, celle d'un grand peintre totalement soumis aux donnés de l'instinct. Par ses œuvres « ardennaises ››, Robert Crommelynck prolongera cette peinture de « saveurs » héritée de Richard Heintz.
La génération qui commence à se manifester après la Première Guerre mondiale est souvent soucieuse de reconstruction. Elle se montre ainsi influencée à des titres divers par l'univers cubiste. Il en est ainsi de Gustave Paredis, de Joseph Bonvoisin dans sa première et belle période et même de ce délicieux Emmanuel Meuris. Ne parvient-il pas à concilier rigueur et liberté dans des œuvres « goûteuses » aux plans rabattus !
Si l'œuvre d'Auguste Mambour s'alimente au cubisme pour inscrire plastiquement dans la toile les rapports existants entre l'homme et le monde qui l'a vu naître, elle n'en reste pas moins nourrie par ce qu'on appelle habituellement la tradition « classique ». Proche dans l'esprit de celle de Gauguin, sa peinture nous rappelle par des œuvres puissamment équarries, traitées en clair-obscur dans des couleurs de terre, les bonheurs essentiels et... premiers ; nous rend notre nature primitive et libre. Ses trop rares sculptures recèlent la même force, le même message. Elles ne sont pas sans avoir impressionné, avec celles de Marcel Caron, certains sculpteurs de la nouvelle génération. L'œuvre peint et dessiné de ce dernier, très diversifié, se dit de liberté totale. Mais que le langage utilisé soit plus expressif, plus classique, post-cubiste ou abstrait, il est toujours de tendresse et d'harmonie recouvrée. Cette harmonie, on la retrouve chez Edgar Scauflaire dont l'œuvre s'inscrit fondamentalement dans le cubisme « assoupli » de l'entre-deux-guerres. C’est comme s'il lui paraissait important de dire à la fois l'objet dans sa différence et dans sa relation. Dans sa différence, je puis le nommer. Dans sa relation : tout participe de tout. Et même parfois l'étrange, l'angoissé, le surréel que, dans certains tableaux, Scauflaire tente d’intégrer à l’équité universelle.

Conquis par les découvertes scientifiques et la révolution technologique de leur époque, les peintres futuristes voulaient montrer le tourbillon de la vie moderne bousculant nos modes de vie antérieurs, notre ancienne perception du monde. Fernand Steven voulut réconcilier le tout : je continue de voir le monde comme un homme de la Renaissance mais je le sais le lieu d'étranges alchimies qui me font participant de l'univers tout entier.
Le souci de construction et de synthèse qui caractérise les artistes précédents se retrouve chez des peintres plus traditionnels comme Yvan Cerf mais aussi chez les plasticiens dont l'œuvre se développe à l'ombre de l'Art déco. Ainsi de Robert Crommelynck dans ses peintures décoratives, ainsi des sculpteurs Adelin Salle, Robert Massart, Marceau Gillard et Louis Dupont dont Le Dogme échappe cependant heureusement à tout « style ». Ils sont, pour une part, les héritiers d'Oscar et Iules Berchmans et de Georges Petit dans leurs sculptures monumentales. Quant à Ernest Stroobants, il s'est heureusement fait connaître grâce à des portraits sculptés qui concilient le sens de l'humain et le goût de la géométrie. Si l'entre-deux-guerres voit la reprise fréquente de certains donnés du cubisme et du futurisme, elle voit aussi l'internationalisation de la peinture non figurative. Deux des cinq artistes wallons à y avoir participé sont passés par l'Académie de Liège. Marcel Lempereur-Haut fonde son œuvre sur des rapports mathématiques. Quant à Henri-Jean Closon, l'un des meilleurs peintres abstraits de la seconde génération, il fait partie de ces artistes - que j'appelle de la communion - qui, depuis Cézanne et Monet, insistent sur la notion de relation. Religieux - dans le sens relígare du terme - son art se donne pour mission de construire et d'instruire en même temps. Il se souhaite de mise en évidence du « merveilleux, le merveilleux, c'est-à-dire, écrivait Closon, ce qui réveille la faculté de voir ».
La personnalité de Jean Donnay marque la gravure liégeoise du temps. Autant l'œuvre de François Maréchal jouait sur les fortes oppositions de valeurs, autant celle de Jean Donnay est « blonde », du moins après son époque « rembrandtienne ». Ce qu'il nous montre alors avec quelle finesse ! quelle liberté ! - c'est le merveilleux d'un champ, d'un verger, de l'espace qui l'habite, de la lumière qui le crée dans sa forme et son esprit.
Jean Donnay eut de nombreux élèves parmi lesquels Georges Comhaire, artiste précis, pudique et essentiellement soucieux d'harmonie ; Jean Dols qui rendra compte avec verve et humour du théâtre de la Vie et Roger Thomas au style rigoureux, poétique et quelque peu maniéré.
Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale,]o Delahaut se dit avec force le continuateur aventureux de l'art construit. Les espaces colorés sont définis par des formes géométriques strictes qui cachent bien une source inconsciente. Moins « voulues », ses dernières œuvres concilient heureusement concept et sentiment. L'excellent sculpteur Freddy Wybaux appartient à la même génération que Jo Delahaut. Son art, certes construit, trouve sa source dans la Vie la plus intime de son auteur. Il se la révèle lors de sa patiente conversation avec le matériau choisi. Le résultat : une œuvre énigmatique, sobre, silencieuse, de questionnement des profondeurs de l'être. Sculpteur, Paul Renotte réalisa de nombreuses œuvres abstraites en tôle qui incorporent l'espace. Il est surtout connu pour ses peintures gestuelles significatives des moindres vibrations de l'inconscient. Elles sont le prolongement naturel de ses œuvres surréalistes de l'entre-deux-guerres.
Ces trois artistes eurent de nombreux compagnons d'aventure. C’est que, dans les années 1940-1960, l'abstraction paraissait être à beaucoup la seule façon de s'écrire. Encore prit-elle des visages différents en fonction de la manière dont l'artiste envisageait le monde. Jeux de formes strictes et de couleurs révélateurs d'une adhésion au monde matérialiste qui se mettait alors de plus en plus précisément en place ; essai de dire sa relation à la nature ; projection de l’insaisissable : quête infatigable de l'Être ou matiérisme pur, toutes ces façons de voir et de vivre eurent leurs représentants.
Ces artistes ne doivent cependant pas nous faire oublier les adeptes de la « Réalité poétique », les continuateurs du surréalisme, de l’expressionnisme, du mouvement Cobra ou encore Henri Brasseur et Charles Fourneau qui, en plein triomphe de l' abstraction, ouvraient audacieusement la voie au Pop Art.
La génération qui commence à se manifester dès le début des années soixante sera confrontée à des choix multiples. Philosophiques 1 qu'impliquent pour moi les golden sixties ? Plastiques : les formes traditionnelles de l'art doivent-elles s'ouvrir ou non à d'autres disciplines au point, parfois, de disparaître corps et biens ? Les réponses, on s'en doute, seront diversifiées. Les pionniers liégeois du Pop Art n'auront pas de successeurs à leurs propos d'après-guerre décidément optimistes et volontairement dépersonnalisés. Par contre, l'abstraction trouvera ses continuateurs convaincus, mais peu sensibles à son prolongement minimaliste ou cinétique.
La Nouvelle Figuration se distancie souvent du Pop Art. Certains parmi ses représentants liégeois

verront comme essentiel de politiser l'art, de regarder la réalité contemporaine d'un œil critique ; d'autres n'auront de cesse de renouer avec leur enfance, de devenir les investigateurs de leur passé. Cette voie est de prolongement, en des formes neuves, du surréalisme. Il en va de même de « Mythologies personnelles » ››, dont les adeptes emploient parfois des procédés autres que picturaux pour énoncer plus précisément ce qui les fit.
Cet élargissement des moyens de l'art est également le fait de protagonistes liégeois de Fluxus. Leur aventure se poursuivra souvent à 1'intérieur d'autres mouvements. Ainsi les arts du comportement et l'Art sociologique trouveront-ils leurs défenseurs patentés clans un lieu où persisteront, comme partout, les formes plus traditionnelles de représentation du monde. Ces formes aboutissant par ailleurs, par transgression, à l'œuvre - si brève ! - annonciatrice du Nouvel Expressionnisme d'Émile Alexandre.
La nouvelle génération des années quatre-vingt s'est déjà suffisamment manifestée pour qu'on puisse affirmer l'importance de plusieurs de ses représentants. Pour qu'on puisse dire aussi à quel point leur aventure, certes rattachable à une grande famille, s'est individualisée. Et je m' en réjouis dans la mesure où la redécouverte et l'acceptation d' autrui passe obligatoirement par la mise au jour de notre identité.

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

Face aux questions posées par les organisateurs de ces Rencontres de Wégimont, il m'apparaît nécessaire de remonter le temps jusqu'à ce jour où, pour la première fois, des hommes réalisèrent des dessins, des peintures ou des sculptures qui, plus tard, prendront le statut d'œuvres d'art.
De 30.000 ans avant J .-C. jusqu'à la fin de l'époque gothique (env. 1400 ap. J .-C.)pour l'Europe occidentale et pratiquement jusqu'à nos jours pour la plupart des autres régions du monde, l'art est obligatoirement religieux puisque s`inscrivant dans des sociétés qui n'envisagent les différents aspects de l'existence (le politique, l'économique, le social, l'alimentaire) qu'à ce seul niveau. Quand je mange, je ne nourris pas que mon corps.
C'est dire que les créations plastiques ou autres ne relèvent pas tant de l'art dans le sens où nous l'entendons que de la science. Elles sont totalement soumises à une série de codes correspondant à une symbolique que module l'appartenance à telle ou telle région du monde, à telle ou telle croyance. Elles sont le fruit d'un savoir imposé et accepté. Je dis, je chante, je joue, je dessine, je peins et je sculpte ce qu'il m'est dit de dire, de chanter... Ceci valant certes au niveau du thème, mais aussi à celui des moyens utilisés, propres à l'art que je pratique. J 'accepte donc le point de vue des forces qui me dirigent et je trouve ma justification sociale dans sa mise en forme, en couleurs et en volumes, puisqu'ainsi je le rends plus accessible. Ainsi, pendant près de 31.400 ans pour l'Europe occidentale, «l'artiste » apparaît non seulement comme utile, mais comme indispensable en pratiquant le métier pour lequel il est fait. De là à dire, qu'outre son caractère didactique, l'œuvre est toujours envisagée par la collectivité pour ses qualités esthétiques spécifiques, j'en doute. On sait cependant que seule la justesse dit l'adéquation.
Précisons notre propos en notant l'évolution de l'art en Europe occidentale du XII^{ème} à la Renaissance. Le sculpteur qui a réalisé les statues du Porche royal de Chartres soumet les représentations de l'homme ou de la femme au gabarit des colonnes qui leur serviront à la fois de base et d'appui. Du coup, elles deviennent colonnes elles-mêmes et se présentent à nous de façon frontale, figées dans leur éternelle immobilité, les gestes étant hiératiques. Quant au modelé, il confirme le rapport au support cylindrique plutôt que de dire la vie. Le sculpteur du XII^{ème}, on le voit, ignore toute forme d'individualisme et se contente, par ailleurs, avec génie dans ce cas, de rendre compte à la lettre des principes posés par les Pères de l'Eglise catholique et ce, en collaboration étroite avec l` architecte.
Qu'entend-il notamment dire en décorporalisant ses personnages ?
Que leur corps ne leur appartient pas. Par le biais de la colonne, avec laquelle ils ne font qu'un, ils participent du «corps de l'Eglise ». De cette façon est signifiée l'union spirituelle de tous les chrétiens. C'est ce qui explique, sans nul doute, qu`au-dessus du corps rigide et transcendé par sa participation même, fleurisse un sourire qui enlumine tout le visage. La sérénité certes -- tant souhaitée!- mais que rend plus aisée le laissé-pour-compte de la réalité ordinaire.
Dès la fin de l'époque gothique, les sculptures se détachent de plus en plus de leurs colonnes.

L'homme et la femme «sortent» du «corps de l'Eglise » en découvrant le leur propre, leur individualité, la réalité matérielle. Et ce faisant, l'autre qui est différent. La complexité. En même temps, et c'est évident à partir du XV^{ème} siècle, les artistes perdent pour la plupart leur rapport avec l'Univers divin. Un mot encore : les phénomènes de mode n'existent pas dans les époques collectivement religieuses. On est toujours de son temps, puisqu'on est hors temps. Par contre, être de son temps deviendra important à partir de la Renaissance. Trouvant son origine en Italie, elle fait de ce pays le centre de l'art par excellence jusqu`à la fin du XVIIIème siècle.
On le sait, la Renaissance est une époque de rupture ou, si l'on veut, de renouveau. Dans tous les cas, de changements profonds. En effet, à un point de vue religieux, synthétique, collectif, succède un point de vue scientifique, analytique, matérialiste, individualiste, qui perdure encore.
En art, on retrouve un corps réel qu'on installe dans un lieu précis à un moment déterminé. Cela impliquera l'étude de l'anatomie, l'invention de la perspective à point de vue unique pour créer l'espace illusionniste, l'utilisation progressive de la peinture à l'huile mieux apte à rendre couleur, matière et volume des objets représentés. On assiste alors à la disparition graduelle des couleurs utilisées dans leur plus forte luminosité (symboliques) au profit des valeurs colorées aptes à rendre compte de l'éclairage.
Si l'art se veut plus réaliste dès la Renaissance, il se veut aussi le reflet d'une personnalité, d`un homme, qui, tout à la joie de sa reconnaissance propre, va de plus en plus se vivre comme unique et... dominant. Ainsi, la réalité observée sera-t-elle soumise à l'idée que l'artiste se fait du monde. Elle sera recomposée. Cette tendance est à la base du classicisme comme de l'art baroque. Elle triomphe à l'époque qui va de la Renaissance à Manet. Elle ne peut cependant nous faire oublier l'apparition d'un art autre, fruit de l'inquiétude née de la sortie «du sein de notre mère l'Eglise ». Angoissés par leur solitude, par le pourquoi de la vie et de la mort, dominés par leurs émotions, quelques artistes créent l'expressionnisme et déforment la réalité pour traduire leur désarroi.
Par ailleurs, l'art qui se devait précédemment d'être soumis aux proportions d'un édifice signifiant pour la collectivité le rapport entre Dieu et les hommes va devenir autonome. Plutôt que de s'inscrire dans le mur, la sculpture se met sur socle et la peinture devient "de chevalet".
Ainsi l'art. quitte-t-il la scène publique pour devenir le bien d'une personne. S'individualisant, signant son œuvre, l`artiste ne travaille plus que pour les détenteurs du pouvoir. La fracture est opérée avec la collectivité et l'artiste dépend désormais de ces quelques personnes privilégiées qui font de lui un héros ou un raté. De toute façon un être exceptionnel, c'est-à-dire un exclu qu`à la fois on envie et on méprise. Un Tzigane.
L'étude du réel par les scientifiques va aller s'affinant au cours des siècles au point d`accorder de plus en plus d'importance au donné impalpable. Dès la fin du XIX^{ème}, l'artiste rompt progressivement avec le monde des apparences que le grand public voit toujours en cette fin du XX^{ème} siècle comme la seule réalité. Dorénavant la rupture sera et restera totale entre «initiés» et «non-initiés».
Reprenons à Manet, vu logiquement comme le père de l'art. du XX^{ème} siècle. Avant lui, on l'a dit, la réalité était organisée et représentée en fonction d'une idée ou utilisée pour projeter son émotion. Manet, quant à lui, s'en sert pour donner à voir les constituants du métier qu'il pratique. Désormais, la matière même de la peinture est vue comme suffisante pour réaliser une œuvre d'importance. Il crée ainsi, à sa manière, le réalisme.
Quant aux impressionnistes, ils découvrent la vie : ils nous montrent les êtres et les objets transformés instant après instant dans leur forme, leur matière et leur couleur par le monde éphémère. Par cette attentive attention, ils disent l`importance de l'œil vierge. Pour eux, la sensation prime la pensée. «Je sens donc je suis » apparaît comme suffisant.
Comme suffisant ? Mais aussi comme indispensable pour que naisse l'art que j`appelle de la communion et dont Monet et Cézanne à la fin de leur vie seront les pères. Car enfin, à force de regarder attentivement la réalité extérieure, à force de n'être plus qu'un regard débarrassé de toute idée préconçue et de toute projection, ils vont redécouvrir leur corps dans son poids et, ce faisant cet état de bien-être qu'implique la détente. Sensation et sentiment se complémentarisant désormais, leur unité ainsi retrouvée, ne serait-ce qu'un bref instant, ils découvriront dans cet instant même qu'ils ne font qu'un avec l'objet observé. Ainsi donc tout s'interpénètre et tout joue sur tout. La solitude n'existe pas pour celui qui a réappris à regarder et qui se sent dorénavant participant, hors de l'opposition sujet-objet, moi autre en moi. L'harmonie est là, à l'intérieur de la liberté retrouvée, et ce faisant, l'amour, la disponibilité.
L' art du XX^{ème} siècle sera-t-il donc exclusivement «de communion» comme il aurait pu l'être après Monet et Cézanne ?

Certes non, car ce serait oublier que le matérialisme prédomine au XX^{ème} siècle. Ainsi, seront nombreux les artistes qui s'attacheront à la découverte des équivalents plastiques des nouvelles réalités révélées (je pense notamment aux fauves, aux cubistes, aux futuristes, aux constructivistes…).
Seront nombreux aussi ceux qui, prolongeant les démarches mentales ou expressives issues de la Renaissance, plieront ces équivalentes plastiques à une idée préalable ou les soumettront à leur émotion. Je pense, entre autre, Mondrian, à Newman, aux minimalistes et aux artistes conceptuels dans le premier cas; à Munch, Kirchner, Wols ou Rothko dans le second cas.
Rares, par contre, seront ceux qui envisageront l'art comme un moyen pouvant les conduire progressivement à la découverte de leur identité et de leur rapport au monde par la mise en formes et couleurs imprévisible du moment de communion vécu un bref instant avec telle ou telle chose.
J'ajouterai que leur œuvre sera rarement perçue comme elle doit l'être. Je pense à Brancusi, présenté récemment à Beaubourg par un étalagiste pour marchand de chaussures de luxe. Je pense à Matisse, vu souvent comme manquant de profondeur.
Enfin, le travail de ces artistes de la communion ne pourra devenir créateur de mode puisqu'il est le résultat d`une recherche de soi et que chaque être est unique. C'est dire que leur quête, certes essentielle pour redéfinir un nouveau rapport entre les hommes entre eux et avec l'univers, risque de les entraîner à la solitude.
Mais, je veux le croire, une solitude confiante.
* Note : Une conférence (même intitulé) sera donnée au Temple protestant du quai Marcellis dans le cadre d'un cycle de conférences sur *L'art et le religieux*, 1999.

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

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

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

Il était né à Berloz (province de Liège) de parents italiens le 21 mai 1954. Il mourut tragiquement dans l'incendie de son atelier de décoration le 22 janvier 1987.
- C'est de sa vie et de sa famille qu`il nous parla tout d'abord alors qu'il était toujours étudiant à l'atelier de sculpture de l'Académie de Liège. Avec bonhomie, avec humour aussi 1orsqu'il se présenta presque nu, chauve et bedonnant mais digne, confortablement assis dans un vieux fauteuil.
- Dès 1978, alors qu'il terminait ses études, il commença une "autobiographie allégorique", comme il l'appela, qui comprend deux volets.
- On se souvient des choux roses ou verts moulés en grand nombre, déposés sur les marches de l'escalier qui mène au premier étage de l'Académie et qui disaient littéralement sa naissance et, par l'art, sa renaissance. Entre ces deux "états", qui, sculpturalement, ne faisaient qu'un, figuraient d'autres pièces (vieilles chaussures, vieux vêtements), témoins désormais rejetés d'une époque révolue. Ils nous renvoyaient aux costumes et livrées du "Grand Verre" de Marcel Duchamp.
- Le second volet se présentait sous la forme d`un happening pétrifié qui nous invitait à participer à sa rencontre amoureuse avec celle qui devait devenir sa femme.
- Il réalisa encore une installation hautement symbolique en 1981. Il nous demandait de nous laisser imprégner par l'atmosphère d`un environnement dans lequel, disait-il, peinture, musique, sculpture étaient placés sur un même pied. "le tout sous l`emprise du temps". Les différents constituants de l'œuvre nous mettaient en présence de notre androgynie même. Nous la révélait.
- Mais dès 1980 il se posait déjà le problème du réel et de sa reproduction dans un travail présentant un singe assis, sculpté, regardant d'un œil interrogatif de faux palmiers, à côté de noix de coco bien réelles, dans le cadre, tout aussi réel, du parc de la Châtaigneraie. Ce questionnement devait le conduire bientôt au rejet des apparences et, de ce fait, a la suppression "d'histoires", fussent-elles symboliques. C'est par le langage spécifique de l'art pratiqué que se dirait désormais son point de vue sur le monde.
- C'est ainsi qu'en 1982 il réalisait neuf projets de sculpture en petit granit qui restent. pour le sens, dépendants de sa quête de l`androgyne. C'est comme si deux parallélépipèdes s'étaient soudés dans la pierre, la rainure qui les délimite encore n`ayant pour but que d'affirmer l`unité de ce qu'elle divise. Sept blocs inscrivaient dans l'entaille même les couleurs de l`arc-en-ciel. Les deux derniers, le noir et le blanc, sont le mélange des couleurs du spectre solaire dans la matière ou dans la lumière. Ces

projets lui servirent pour la création, la même année, à la galerie L`A, d'une exposition intitulée "Regarder. Ecouter, Toucher". S'y conciliaient la peinture. la sculpture et la musique composée par son ami saxophoniste Pierre Vaiana.
- Ils furent aussi le point de départ d'un travail réalisé lors du symposium de Carrare durant l'été 1983. Il est constitué de huit parallélépipèdes de base identique et de hauteurs différentes sculptés dans le marbre "idéal". Disait Georges, :" le blanc qui est pur, sans veines". Les blocs sont juxtaposés après que chaque face ait été taillée. De leur rencontre approximative découle la fissure - la rainure des pièces faites à Liège – de laquelle semble naître la couleur pure, noces d'alliance de la matière et de la lumière, noces d'amour.
- Mais dès la fin 1982 s`ouvraient d'autres voies. Ses "Traces", ardoises finement rainurées où la couleur déborde largement la ligne gravée indiquent, par l'importance accordée au geste en soi, son intérêt pour l'inscription du temps... et de la liberté dans l'œuvre. Par ailleurs, il établit dès 1983 un dialogue entre des matériaux différents en introduisant du plomb coulé dans un bloc de petit granit. Ainsi accordait-il à la fonction sensation un rôle essentiel en mettant en rapport des gris de valeurs différentes, le mou et le dur, le lisse et le rugueux.
- Désormais, l'importance accordée aux relations entre des matériaux de nature différente, entre ceux-ci et les couleurs pures ou mélangées ira s'affirmant alors que le vocabulaire plastique s'étoffe. Il met en relation des volumes stricts et aléatoires dont les surfaces sont polies ou taillées. Suspendus ou posés, ces travaux réalisés au terme de sa vie montraient la très grande liberté acquise et l'ampleur de son talent.
- Il ne nous faut cependant pas oublier sa dernière exposition particulière montée au Cirque Divers en 1985. Il s'agissait d'un environnement au titre sibyllin : « Vraies ombres faussement (re)portées. Fausses ombres vraiment portées ? En tout cas vraies sculptures. ». Au sol, disséminées dans l'espace de la galerie, sept fausses pierres en plâtre peintes avec de la couleur gris foncé et cirées. Dressés, sept hauts cylindres aux couleurs du spectre recouverts en partie de giclées de plâtre leur donnant l'apparence de "bordons" kitsch. Au mur, partant du sol, autant de feuilles de papier qu'il y avait de "vraies sculptures" sur lesquelles étaient "vraiment portées" ou "faussement (re)portées" de "fausses" ou de "vraies ombres" en plans noirs sur fond blanc. Allez savoir ! En fait, ne s'agissait-il pas plutôt de fausses ombres projetées dont la fonction était de faire passer les objets de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité ? Perdant leur poids, leur volume, leur couleur et leur matière spécifiques, ils passaient ainsi de l'univers gravitationnel et particularisant à un champ plus mental où tout se vit en relation.
- Dès le départ de son trop bref cheminement, Georges Bianchini voulut se situer en dehors de l'opposition beau-laid, kitsch-bon goût. C'est que l'art en tant que produit bourgeois ne l'intéressait pas. Il lui paraissait plus important de se révéler et par là même de nous révéler dans la "chair" même de la sculpture la nécessité de la réconciliation.

Guy Vandeloise. Georges Bianchini, Réflexions sur une œuvre, mai 1994 in Catalogue Georges Bianchini, Liège, Mamac, (19/12/1997-25/01/1998).

Il commença par nous parler de sa famille et de sa vie. De nombreux dessins et quelques sculptures faits en cours d'études en témoignent. Parmi ces statues, son « autoportrait âgé »› où, avec humour, il se représente presque nu, chauve et bedonnant mais digne, confortablement assis dans un vieux fauteuil. Il aurait certes poursuivi longtemps dans ce sens s'il n'avait vu à Marche-en-Famenne, en 1976, L'important travail de Jean-Pierre Ransonnet : « Lierneux, Lieux et Liens ». Impressionné par cette œuvre introspective et rétrospective et craignant de la plagier, il renonça à la représentation « littérale » de son environnement passé, présent et … futur, pour se consacrer à ce qu'il devait appeler une « autobiographie allégorique » (in Gérard marquet, Art contemporain et 7^{e} Art – Georges Bianchini, sculpteur. Travail de fin d'études. Année sculpture 1979-1980, n. p.).
Un premier volet fut réalisé pour la fin de ses études en juin 1978. Plus symbolique qu'allégorique car incarné, l'ensemble sculptural comportait trois parties. Point de départ et... d'arrivée de son œuvre : des choux moulés en grand nombre avaient été déposés sur les marches de l'escalier qui mène au premier étage de l'Académie de Liège. Peints en rose ou en vert, ils disaient certes sa naissance mais aussi, me

semble-t-il, sa renaissance, ses études l'ayant amené à naître à ce qu'il est. Cela dit avec tant de simplicité et de bonhomie qu'en était exclue toute pédanterie.
D`un état à l'autre, le temps a passé, l'a vu se déplacer, l'a conduit de |'enfance a l'âge adulte. Des silhouettes découpées d'un personnage de profil en mouvement rendaient compte de ce passage. Pour les exécuter, il se servit de la chronophotographie de Muybridge : « Athlète marchant vu de profil ». Il faisait ainsi du temps une dimension semblable à celles qui définissent l'espace en proposant dans l'optique de Marcel Duchamp qu'il admirait tant, mais de façon littérale, une image statique du mouvement. Ces changements de position, ces différents moments de la vie d'un être pouvant être aussi bien, pour reprendre le propos de Wells dans La Machine à explorer le temps : « les sections, d'un être à quatre dimensions, qui est fixe et inaltérable ». Cela dit sans se prendre au sérieux, « légèrement » - la frigolite utilisée pour réaliser les silhouettes l'indique-et de façon « anartistique » : la banalité de la découpe est évidente. On le voit, l'esprit même de Marcel Duchamp l'a impressionné. Il en sera ainsi toute sa vie.
Constituant la troisième partie du travail, les vêtements et chaussures usagés qui l'avaient vu étudiant ou footballeur furent présentés englués dans le polyester (costumes et livrées du « Grand Verre » ?), témoins désormais inutiles d'une époque révolue. Georges Bianchini était mûr pour sa renaissance.
Un an après sa sortie de l'Académie, il présenta un deuxième et dernier volet à. son « autobiographie allégorique » sous la forme d'un environnement sculptural intégré à l'espace de la galerie du Cirque Divers. Cette fois, c'est d'amour dont il nous entretient. Elle l'attend, il va vers elle. À jamais « fixés » en cet instant par le moulage de leurs corps et gestes. Entre eux, un chien que Bianchini voyait comme le symbole de la fidélité. Créant le cadre de leur rencontre, des colonnes moulées nous rappelaient la classe de sculpture de l'Académie. Ce happening pétrifié pourrait faire penser à Segal s'il n'y avait la dimension symbolique. De plus, il était naturellement intégré a un happening réel, les visiteurs devant porter, le temps du vernissage, le masque réalisé par l'artiste d'après son propre visage. Ainsi étions-nous, selon le vœu de l'auteur, intégrés à une sculpture sur laquelle nous pouvions projeter notre propre image. Peut-être aussi bien Georges Bianchini projetait-il lui-même ses aspects méconnus sur l'autre devenu lui par le masque porté. Une façon de se dire totalement et à jamais fidèle.
Ce qu'il met en évidence dans l'environnement sculptural exposé à la Châtaigneraie en mai 1980 est d'une tout autre nature. Il s'y pose en effet le problème du réel et de sa reproduction. Le singe assis et les palmiers qu'il regarde d'un œil interrogatif sont de l'ordre du vrai et du faux réunis puisqu'ils appartiennent au monde de l'image. Par contre, les noix de coco bien réelles et le parc de la Châtaigneraie où l'ensemble était présenté sont de l'ordre du vrai. Ce questionnement devait déboucher bientôt sur l'abandon de toute imagerie et sur la prise en compte des seuls constituants de l'art pratiqué.
Il est intéressant de faire ici un bond dans le temps et de comparer l'environnement de 1980 à celui exécuté en 1984 dans les bois qui surplombent le parc de Chaudfontaine. Les faux palmiers cèdent la place à trois « arbres » non plus imités mais recréés. Véritables sémaphores dressés sur la colline, ils mettaient en rapport la réalité de l'art dans sa permanence avec celle de la nature dans sa mouvance. Georges Bianchini n'avait-il pas prévu de les photographier aux quatre saisons ? Volés avant le printemps, ils ne le furent qu'en automne et en hiver.
Mais avant de trouver dans l'art même son vocabulaire expressif, Georges Bianchini exposa encore à l'A. S. Galerie, en février 1981, une installation hautement symbolique. Il la présentait comme suit :
« C'est un travail réalisé intuitivement (choix et emplacement des éléments).
Essai de placer sur un même pied la peinture, la musique, la sculpture, le tout sous l'emprise du temps.
Chaque élément contribue à l'élaboration d'un environnement sculptural. Il ne faut pas regarder chaque élément séparément, il faut 'entrer' dans l'environnement et se laisser imprégner de son atmosphère et puis comme disait John Lennon, Imagine » (Document inédit).
«Entrons » donc dans cette installation où prime l'intuition. Ce mot ne peut être pris à la légère puisqu'il en avait noté la définition sur un brouillon préparatoire au travail : « connaissance, claire, directe, immédiate de la vérité sans l'aide du raisonnement ». Il y a là de l'ordre de la révélation. L'environnement a pour mission de nous y conduire.
Dans |l'axe de la galerie peinte en noir, on voyait une femme en position frontale regardant une harpe au-delà d'un portique. Fortement éclairés - mis en lumière -, les protagonistes du « jeu » se retrouvaient inversés, mais dans un même plan réel, dans le miroir placé au fond de la pièce. Faite en plâtre et peinte en piano, la femme apparait rigide, fruste, rugueuse et froide : non réalisée Elle est confrontée à une harpe dont l'évidente féminité ne doit pas nous cacher le caractère androgyne. La

colonne de l'instrument pénètre, fixe au sol à sa base la table d'harmonie en forme de mandorle. Ce faisant, elle en redresse l`autre extrémité pour s'accorder à elle par le biais de la console. La harpe ne signifiait-elle pas anciennement la rencontre de la terre et du ciel, la réalisation d'une totalité ! Mais vivre ce qu'implique l'instrument pour arriver à la connaissance implique le franchissement de la Porte. On la croyait fermée, elle est ouverte. Elle rappelle la Porte du Baiser de Brancusi et est constituée de trois parallélépipèdes blancs dont les arêtes sont peintes avec les trois couleurs primaires représentatives de l'ensemble de l'univers. Fixée au centre de l'architrave, une sphère est suspendue au bout d'un fil qui divise la femme en deux parts égales. Elle rend compte du temps arrêté, de l'instant de la révélation qui découle du renversement de point de vue qu'opère naturellement le miroir placé dans l'axe du tout. Nous nous croyions séparés de notre vraie réalité. Nous nous retrouvons l'épousant clans le plan du miroir. N'est-il pas le symbole de la sagesse et de la connaissance ! L'instrument de l'llumination.

En 1984, trois ans après la présentation de cette installation, Georges Bianchini en choisit une photographie synthétique pour l'exposition Le Lieu en projet. À l'avant-plan figurait la harpe, l'instrument de la révélation. À l'arrière-plan, le miroir, lieu de conscience du « voyage ». Il l'accompagnait du texte suivant :

« Espace-environnement - blanc - noir - musicalité - temps - toucher- entendre - immobilité -traces - mouvement –présence - participer - entrer» (Catalogue Le Lieu en projet).

On le voit, il s'agissait d'un assemblage de mots, non de littérature : d'une simple nomenclature d'ingrédients, dans laquelle la participation du spectateur est inclue car essentielle. C'est que depuis 1982, Georges Bianchini a choisi de supprimer tout discours, de ne plus raconter d' «histoires » comme, par ailleurs, il a décidé de ne plus reproduire les apparences. Cette évolution était déjà latente dans son environnement de la Châtaigneraie où, nous l'avons vu, il se questionnait sur le vrai et le taux, sur le problème de la réalité et de sa reproduction. Dès 1982, il le résout par sa prise de conscience des possibilités expressives spécifiques à l'art pratiqué. En fait, il les avait déjà utilisées dans la réalisation du portique de l'A.S. Galerie. Ses montants verticaux resteront d'ailleurs les constituants de base des travaux exécutés jusqu'en 1983. Rapprochés, ils se souderont dans la pierre, la rainure qui les délimite encore n'ayant pour but que d'affirmer l'unité de ce qu'elle divise.

Georges Bianchini réalisera ainsi neuf projets de sculpture en petit granit pour le Prix de la Pierre de 1982. Sept inscriront dans l'entaille même les couleurs de l'arc-en-ciel. Le noir et le blanc, qui sont le mélange des couleurs du spectre solaire dans la matière ou dans la lumière, seront utilisés pour les deux autres.

Il se servira de ces projets pour son exposition « Regarder, Écouter, Toucher » présentée la même année à la Galerie L'A. Son souhait était alors de « réunir en un environnement des matières visuelles, auditives et tactiles » en utilisant « des moyens élémentaires ». Pour des raisons de poids, il ne sculpta qu'un des parallélépipèdes en petit granit. Il est constitué de deux blocs superposés de base carrée (35 x 35 cm) et de 80 cm de hauteur chacun. « Faite d'éclats », dira l'auteur lui-même, la taille en est volontairement « assez brute, grossière ». La rainure est orange. Les six autres couleurs seront posées dans celles des travaux réalisés en papier mâché, en bois, en polyester, en terre cuite, en plâtre et en fer. La diversité des matières utilisées impliquait des sensations visuelles et tactiles différentes.

La répartition des blocs dans les deux pièces de la Galerie L'A fut imposée par la surface d'exposition « mais néanmoins subjective ». Il voulait en effet suggérer par leur emplacement « des formes géométriquement simples sur le sol et des volumes simples dans l'espace ». Disposés selon un plan triangulaire dans la première salle et rhomboïdal dans la seconde, ils étaient mis en relation par une dalle plate de forme carrée posée dans l'ouverture reliant les deux pièces. Celle-ci était divisée en quatre parties égales par une croix creusée dans la pierre. Les deux cannelures arrondies étaient noire et blanche.

Enfin, des « éléments sonores » composés par son ami saxophoniste Pierre Vaiana devaient donner à l'ouïe une importance égale à celle conférée à la vue et au toucher. Intitulée « Sept matières » et interprétée par un « quatuor d'Improvisation », l'œuvre devait passer de façon continue.

Ce travail trouve son prolongement dans l'œuvre réalisée au symposium de Carrare durant l'été 1983. Elle est constituée de huit parallélépipèdes de base identique et de hauteurs différentes sculptés dans le marbre idéal « le blanc qui est pur, sans veines ». Les blocs sont juxtaposés après que chaque face ait été taillée. De leur rencontre approximative découle la fissure - la rainure des pièces faites à Liège - de laquelle semble naître la couleur pure, noce d'alliance de la matière et du soleil ! Apparaissent ainsi les sept couleurs du prisme solaire et le noir dans une œuvre lumineuse dont la qualité de tendresse doit beaucoup à la taille et au matériau utilisé. Plus tard, Bianchini dira « Carrare m'a rendu amoureux de

la pierre ». C'est d'amour dont il est en effet ici question.
C'est en marbre blanc que Bianchini aurait encore voulu exécuter une œuvre dont nous possédons heureusement la maquette. Nous nous étions accoutumés à ses parallélépipèdes rectangles quelque peu hiératiques. Nous nous trouvons ici en face d'un « trio en conversation » rendu vivant, dansant presque, par la superposition de trois blocs plus ou moins cubiques aux arêtes aléatoires recouvertes des couleurs primaires.
Lors de son séjour en Italie, où il était arrivé en décembre 1982 avec son épouse, Dani Tambour, pour y rester, pensait-il, définitivement, Bianchini fit quelques autres œuvres qui amorcent, à l'instar de la précédente, des voies nouvelles. Parmi elles, trois « traces » : ardoises de forme quadrangulaire finement rainurées en leur centre où la couleur primaire utilisée déborde largement la ligne gravée. Par l'importance accordée au geste en soi – sans lyrisme - Bianchini dit alors l'intérêt, nouveau chez lui, accordé à l'inscription du temps... et de la liberté dans l'œuvre.
Alors qu'il réalisait ses « traces », il souhaitait s'attaquer, m'écrivait-il début 1983, à un travail plus tridimensionnel et en pierre. Ainsi en chercha-t-il de récupération « plus ou moins appropriées à finir leurs jours sculpturalement ». Il en trouva finalement une dans laquelle il introduisit, pour la première fois à. ma connaissance, un matériau différent. Du plomb qu'il coula dans trois entailles creusées dans le bloc de petit granit taillé horizontalement. Un léger cerne de couleur rouge donnait toute son importance à la matière introduite. Mettant en rapport des gris de valeurs différentes, le mou et le dur, le lisse et le rugueux, il accordait à nouveau à la fonction sensation un rôle de premier plan.
De retour à Liège en mars 1984, Bianchini ne montra plus qu'une exposition particulière.
D'importance. Elle eut lieu au Cirque Divers en 1985. ll s'agissait d'un environnement au titre sibyllin : *« Vraies ombres faussement (re)portées*
Fausses ombres vraiment portées ?
En tous cas vraies sculptures »
Au sol, disséminées dans l'espace de la galerie, sept fausses pierres en plâtre peintes avec de la couleur acrylique gris foncé et cirées. Dressés, sept hauts cylindres aux couleurs du spectre recouvertes en partie de giclées de plâtre leur donnant l'apparence de « bordons » kitsch. Au mur, partant du sol, autant de feuilles de papier qu'il y avait de « vraies sculptures » sur lesquelles étaient « vraiment portées » ou «faussement (re)portées », de «fausses » ou de «vraies ombres » en plans noirs sur fond blanc. Allez savoir ! En fait, ne s'agissait-il pas plutôt de fausses ombres projetées dont la fonction était de faire passer les objets de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité ? Perdant leur poids, leur volume, leur couleur et leur matière spécifiques, ils passaient ainsi de l'univers gravitationnel et particularisant a un champ plus mental où tout se vit en relation.
En dehors de cette exposition personnelle, Georges Bianchini participa jusqu'à sa mort a de nombreuses manifestations collectives. Il y confirme l'importance accordée dès son séjour en Italie aux relations entre des matériaux de nature différente, entre ceux-ci et les couleurs. Mais le vocabulaire purement plastique utilisé va s'étoffant. Ainsi, la forme générale de ses sculptures n'est plus forcément géométrique : les parallélépipèdes, auxquels il restera cependant attaché, seront accompagnés « d'objets » aux formes aléatoires que préfigurait déjà, à dire vrai, l'ouvre que j'ai appelée « Trio en conversation ». De même, les couleurs du spectre déposées séparément d'abord, se verront-elles parfois mélangées ensuite.
Cet élargissement de son vocabulaire s'affirmera dans toute sa richesse lors de sa participation à une exposition de sculpteurs liégeois qui eut lieu a Tirlemont en décembre 1986, peu avant sa mort tragique.
Pierre de France ou petit granit aux formes strictes ou plus naturelles, aux surfaces polies ou taillées, étaient confrontés dans leur « chair » même à des métaux différents ou modifiés dans leur tonalité par des pigments colorés. Suspendus ou posés, ces travaux au faire franc, direct et sain montraient, au terme de sa vie, la très grande liberté acquise et l'ampleur de son talent. L'équilibre aussi, semblait-il, retrouvé après ces mois de 1986 ou le geste, vu pour lui-même auparavant, était devenu le véhicule d'une émotion.
Après ce mois de décembre 1986 où il éleva au parc de la Boverie une croix - hélas en partie détruite - dont le caractère dramatique et énigmatique n'avait échappé à personne.
L'enracinant dans le sol par un bloc en béton, le reliant au ciel par une flèche d`acier, Bianchini confirmait la croix en tant que lieu de communication entre le ciel et la terre, alors qu'en voilant son centre de toile de jute enduite de plâtre noir, il nous cachait le lieu favorable de tous les passages d'un monde à un autre. Ce lieu par où notre réalité spatio-temporelle et l'éternité communiquent. Ce qui ne l'empêchait d'ailleurs pas d'établir, par la forme curviligne donnée à ce voile, une liaison plus souple

entre l'horizontale et la verticale, l'espace et le temps.
Dès sa première « autobiographie allégorique » de 1978, Georges Bianchini voulut se situer en dehors de l'opposition beau-laid, bon goût-kitsch. Il le signale d'ailleurs à son premier biographe en 1980 (Gérard Marquet, op cit.). C'est que « faire de l'art », comme on l'entend habituellement, ne le concernait pas. Il lui paraissait en effet plus important de résorber des oppositions qui ne sont que culturelles et morales et de découvrir, par la pratique de l'art, le point de jonction de ses contradictions. Il le fit dans un premier temps par des moyens qui restaient en partie « littéraires », on l'a vu dans son exposition de l'A. S. Galerie. Mais des 1982, il perçut les possibilités infinies qu'offre le vocabulaire spécifique des arts plastiques pratiqués pour signifier les rapports existants entre les différents constituants du monde, les siens. Ce faisant, il inscrivait dans le langage de son temps une préoccupation éternelle, la seule, sans doute, qui vaille la peine d'être abordée.

- Vandeloise Guy. Lettre au Ministre-Présiedent du Gouvernement wallon, M. Robert Collignon au nom du directeur et de l'ensemble du corps professoral de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège.

Liège, le 9 avril 1998.
Monsieur le Ministre,
Qu'il nous soit permis de faire appel à votre sens politique.
Nous fêtions en 1995 le 220e anniversaire de la Fondation de notre Académie des Beaux-Arts. Nous y montrions qu'une histoire de la peinture, de la sculpture et de la gravure à Liège ne peut s'écrire en dehors d'elle. Organiser une exposition de l'art liégeois de Guillaume Evrard et de Leonard Defrance à nos jours, c'est surtout présenter les œuvres des directeurs, professeurs et anciens élèves qui s'y sont succédé depuis l775.
Or, la volonté affichée par le Ministre de l'Enseignement supérieur de la Communauté Française de Belgique signifie sa fin programmée. Comme elle signifie, l'impossibilité dans laquelle elle se trouvera de s'ouvrir à la photographie, aux arts technologiques et d'intégrer à son enseignement divers métiers d'art porteurs d'emplois.
Ainsi Monsieur Ancion manifeste-t-il son mépris souverain à l'égard de notre culture, de ce qui Fait que nous sommes. Plus largement, il signifie son peu d'intérêt pour la manifestation combien nécessaire d'une identité wallonne aux lins de mise en évidence de ce qui nous relie, de notre légitimité internationale mais aussi aux fins de redynamisation de notre économie. Vous le savez, un peuple qui perd sa culture est voué à la mort.
Plutôt que de végéter ou mourir, nous désirons voir l'Académie intégrée à un Institut supérieur des arts reconnu sur le plan européen dans lequel se retrouveraient le Conservatoire de Liège, menacé de Fusion avec ceux de Bruxelles et de Mons et l'institut d'Architecture Lambert Lombard.
Nous souhaitons d'autre part que soit envisagée progressivement la création d'ateliers de photographie, de stylisme, d'art du tissu, d'esthétique industrielle, d'architecture d'intérieur, d'art urbain, de reliure, de céramique et de poterie que compléterait l'enseignement du verre donné au Val Saint-Lambert.
En outre, un atelier de restauration devrait s'ouvrir aux lins de conservation du patrimoine. Il serait un pendant pour les arts plastiques, de l'Ecole de la Paix-Dieu pour l'architecture.
Enfin, l'ouverture au 20e siècle passe par l'enseignement des arts technologiques parmi lesquels l'art mécanomorphe, cybernétique et cinétique, l'art sur photocopie, le cinéma expérimental, l'art infographique, l'art fractal, l'art virtuel et l'art par télécopie. Cet enseignement pourrait bénéficier de l'apport des centres de recherche de l'Université de Liège.
L'imagination fait défaut à notre Ministre de tutelle. C'est pourquoi nous avons pris l'initiative de proposer une nouvelle structuration des établissements artistiques liégeois tenant compte de la pédagogie, de nos spécificités, de notre identité wallonne, du caractère prospectif de cet enseignement mais surtout de leur ancrage régional.
Vous comprendrez que ce n'est qu'en créant de tels pôles régionaux d'enseignement (un pour le Hainaut, un pour Liège) que les Wallons qui le souhaitent pourront se dire dans leur lieu et dans leur temps. Pourront être.

- Guy Vandeloise. Lettre au Ministre-Président de la Région wallonne (octobre 1998)

Monsieur le Ministre-Président,
Vous avez parlé de l'existence d'une identité wallonne, de la nécessité de sa mise en évidence. C'est la seule chose positive que j'ai entendue depuis le début des années '60, moment où je commençai à m'occuper de la promotion des arts plastiques à Liège en tant que plasticien et historien de l'art. C'est d'autant plus important que, jusqu'à ce jour, en parler vous faisait voir comme un minable fermé aux « valeurs universelles » (entendez par là, ayant cours hors de nos contrées).
A présent, le défi est lancé. Tout reste à faire puisqu'il nous faut, en premier lieu, sortir de la Communauté française ; en second lieu entreprendre un travail de longue haleine qui exigera, certes, des sommes importantes mais, surtout, de la part de ceux qui l'entreprendront, la certitude, la foi en l'existence d'un très riche, patrimoine ancien et contemporain à conserver et à faire connaître urbi et orbi.
Dans ce contexte, je me permets de vous envoyer quelques réflexions sur la situation catastrophique des arts plastiques à Liège en 1998. Je vous renvoie en même temps le plan de relance de l'Académie des Beaux-Arts de Liège que j'avais rédigé et qui vous fut remis au mois d'avril 1998.
Il va sans dire que je suis à votre disposition pour quelque raison que ce soit.
Veuillez croire, Monsieur le Ministre-Président, en mes sentiments les meilleurs.

- Guy Vandeloise. Situation des arts plastiques à Liège en 1998.

* **Nos musées à Liège et dans la province**.

Musée de l'Art wallon.

Existe-t-il un musée de l'art flamand ? de l'art français ? Son appellation même laisse entendre que les œuvres qui s'y trouvent sont régionalistes dans le mauvais sens du terme.
D'autre part, les artistes importants mais méconnus n'étant représentés aux cimaises que par 2 ou 3 œuvres fait que le visiteur, étranger ou non, ne peut se faire une idée de la qualité de leur propos
Enfin, les artistes wallons reconnus internationalement ne sont pas ou peu représentés dans les collections (René Magritte, Paul Delvaux, Pol Bury, Raoul Ubac, Henry-Jean Closon, Eugène Dodeigne, Henri Michaux).

Musée d'art moderne et d'art contemporain (Mamac)

Dans les années '60, ce musée était considéré comme étant le plus riche de Belgique en art du 20e siècle. Preuve, à l'époque de son importance mais en même temps de la pauvreté des collections d'art moderne en Belgique comparées à celles de France, d'Allemagne et de Hollande.
Que dire de ce musée liégeois à l'heure présente ? Il ne s'est guère enrichi depuis lors et à même failli perdre quelques-uns de ses chefs-d'œuvre parmi lesquels, en premier lieu, Le Famille Soler de Picasso.
Si on ne veut pas supprimer le Musée de l'Art wallon, on devrait cependant voir au Mamac des œuvres significatifs d'artistes wallons. Elles renverraient le visiteur au musée qui leur est dévolu.
Quant au bâtiment, il est, certes, agréable et bien situé mais nettement trop petit pour donner une idée juste des collections permanentes et permettre en même temps des expositions temporaires d'importance.

Musée d'art ancien (XVe.-XIXe siècles)

Il est dans les réserves depuis la démolition du Musée des beaux-Arts de la rue de l'Académie. La collection est loin d'être négligeable. Les collections d'art ancien du Musée de l'Art Wallon pourraient trouver place dans ce Musée.

Les Musées d'art décoratif, du verre, des armes et d'art religieux.

Vous connaissez les problèmes posés par le « Mégamusée » qui sera trop petit pour présenter valablement les collections importantes de ces quatre institutions. Je vous avouerai, par ailleurs, regretter que soient montrées dans un même ensemble des œuvres relevant globalement des arts décoratifs et des œuvres d'art religieux dont la fonction, que je sache, n'était pas décorative.
Si les arts décoratifs de l'ancienne Principauté de Liège sont remarquables, ils se renouvellent aux cours des 19e et 20e siècles. C'est dire que la collection que j'ai inaugurée dans les années '70-'73, en achetant des meubles de Serrurier-Bovy, devrait s'étoffer et s'ouvrir à la création contemporaine (Bernard Herbecq, Charles Vandenhove, …)

Musée de l'Architecture.

Disparu dans la tourmente de la faillite de la ville, son utilité n'est cependant pas contestable. Il se devrait de conserver des plans d'architectes, d'études et de mise en évidence du patrimoine architectural des origines à nos jours.
A quand un ouvrage sur l'architecture 1900 mais aussi sur l'architecture des années '30 ?

A quand, par exemple, un itinéraire culturel et touristique sérieux qui mettrait en évidence les stations de pompage ponctuant heureusement la route longeant la Meuse entre Liège et Flémalle, le Lycée de Waha, les bains de la Sauvenière ?

Les collections de l'Université de Liège.

Elles sont importantes. Qui peut le savoir ?

Musée des Beaux-Arts de Verviers.

Dans son livre sur La Peinture et la Sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours, paru en 1930, Jules Bosmant parlait justement de l'existence d'une Ecole verviétoise spécifique an début du siècle. Dans un très bel ouvrage paru en 1997, Georges Schmits parle à présent de l'Ecole des Intimistes verviétois, Constituée entre par Maurice Pirenne, Philippe Derchain, Georges Le Brun et Joseph Gérard et proche, dans l'esprit, du peintre liégeois Auguste Donnay, cette école bénéficierait d'une renommée internationale dans tout autre pays. Je n'hésite pas à dire que Maurice Pirenne est une des artistes essentiels de sa génération sur le plan international. Confinés dans une salle du trop petit Musée des Beaux-Arts de Verviers, ils mériteraient un Musée pour eux seuls. Le Musée s'inscrirait dans le circuit touristico-culturel local en cours à Verviers.

Musée de Seraing.

La ville de Seraing possède près de 500 œuvres dont près de 200 de Léon Philippet. Introducteur de l'impressionnisme à Liège, il était vu par James Ensor comme un des promoteurs de l'art moderne en Belgique. La création d'un Musée à Seraing s'impose. Il s'inscrirait avantageusement dans le circuit touristico-culturel en voie de réalisation autour du Val-Saint-Lambert.

**** La vie de nos musées.**

Catalogue scientifique des collections : inexistant ou presque.

Acquisitions : pratiquement nulles.

Legs : Comment donner sa collection à un Musée dont l'image de marque est déplorable ?

Conservation : 1) de manque de place ; 2) de mesures à prendre pour la bonne conservation des œuvre (hygrométrie, coupe-feu, …) ; 3) de la restauration.

De plus, de nombreuses œuvres des Musées d'Art moderne et d'art contemporain et du Musée de l'Art wallon sont disséminées (perdues ?) dans les administrations et écoles de la ville. Quel sérieux ! Quel mépris !

Expositions temporaires : j'y reviendrais ailleurs.

Pour autant que les problèmes soulevés par ces considérations soient résolus (en voie de solution) ne pourrait-on imaginer la publication d'un Journal des Musées trimestriel ? Il informerait les personnes intéressées pa la vie des musées (acquisitions, donations, restaurations, expositions). Nul doute que les Musées en bénéficieraient en fréquentation et donations.

***** Promotion de l'art en Wallonie.**

1. Aucun artiste wallon des 19^{e} et 20^{e} siècle n'a été lancé internationalement, par le secteur privé ou public de ce pays (Félicien Rops, René Magritte et Paul Delvaux)
2. Les expositions importantes réalisées à l'étranger sur telle et telle période de l'art ne comportent pratiquement jamais le nom d'un artiste wallon résidant en Belgique. Ils ne sont pas connus.
3. La Communauté Française ne consacre que peu d'argent aux arts plastiques. Les membres de la Commission consultative des Arts plastiques chargée de l'aide aux artistes et d'acquisitions d'œuvres d'art sont majoritairement bruxellois.
4. La Ville de Liège, je l'ai dit, n'a acheté pratiquement plus rien. La province n'est guère plus généreuse.
5. Les galeries d'art privées significatives sont rarissimes et les asbl manquent de subsides.
6. Il y a peu de collections privées en Wallonie. Elles sont essentiellement constituées d'œuvres étrangères.
7. La promotion de l'art wallon ancien et moderne par des expositions d'envergure à l'intérieur et à l'extérieur de nos frontières est nulle.
8. Les rétrospectives ou autres expositions temporaires sont rarissimes et souvent conditionnées par des « impératifs politiques ». De toute façon, leur promotion est nulle urbi et orbi.
9. Les jeunes artistes sortant des écoles d'art sont abandonnés à leur triste sort.
10. L'enseignement de l'art de nos régions, ancien et moderne, est inconsistant.
11. Il n'existe pas d'ouvrage sur l'art en Wallonie semblable à ceux publiés sur l'art flamand. Le dernier livre un peu significatif sur la peinture et la sculpture à Liège de la Révolution à 1930 date de … 1930.
12. Les monographies sont rares. Leur diffusion, pour l'art à Liège, ne dépasse guère les limites de la

Province.
13. La rareté des rétrospectives implique le petit nombre de catalogues scientifiques.
14. Les recherches présentes et futures sont rendues difficiles vu l'inexistence d'un Fonds de documentation relatif à l'art wallon sérieux et actif, crédible. On devrait y trouver des dossiers d'artistes, des catalogues d'expositions, des coupures de presse, des livres, des enregistrements, des films, des photographies et diapositives, gardiens de la mémoire de notre culture.

Cycle "Un certain regard…" (TABLES RONDES aux Brasseurs), 1999.
* (04/02) CONFERENCE. L'art occidental de la Préhistoire à nos jours (en rapport aux différents types d'appréhension du monde)
* (25/02) CONFERENCE. Le 20e siècle (Le 20e siècle. Quelques cas de figures représentatifs des différentes manières d'écrire notre siècle)

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

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

La représentation du corps est dépendante du sujet religieux.
Les Grecs de l'époque classique avaient magnifié le corps humain par les mathématiques pour dire la perfection divine.
Durant l'époque hellénistique et dans l'art romain, l'homme l'emporte sur Dieu.
Il en est de même à la Renaissance où l'on apprend à représenter un corps réel par l'apprentissage de l'anatomie mais la réalité observée est pas ailleurs soumise à l'idée que l'artiste se fait du monde, cette idée étant dépendante de la philosophie générale de l'époque qui est de mise en valeur de l'esprit humain.
De tout cela il ne reste plus grand-chose dans la seconde moitié du 19e siècle si ce n'est l'art des « pompiers » et parmi eux, celui de Bougereau.
Mais alors que cet académisme triomphe et que le savoir-faire l'emporte sur l'écriture personnalisée de l'artiste, l'art du 20e siècle se met déjà en place avec ce qu'il impliquera de radicalement nouveau, entre autre dans la représentation du corps.
Afin que cet exposé soit audible, nous envisagerons la problématique du corps de Manet à nos jours en fonction des différentes manières d'appréhender le monde. Autrement dit nous verrons, tout à tour, les artistes réalistes, idéistes, expressionnistes et ceux qui pratiquent ce que j'appelle l'art de communion.
Les réalistes d'abord qui se serviront du corps pour dire d'autres réalités ou le réduiront, dans les Golden Sixties, à un objet.
Manet, on l'a assez dit est au point de départ de l'art du 20e siècle. Alors que les scientifiques commencent à étudier la matière dans ses constituants les plus subtils, Manet voit la matière même de la peinture comme suffisant pour créer une œuvre de qualité. Ainsi la peinture devient-elle pour Manet le sujet même de sa peinture. Ce faisant, l'objet représenté perd de son importance. Ainsi, le corps nu de l'Olympia, par exemple, n'est plus qu'un prétexte pour mettre une couleur rose. Le corps même de la peinture, sa réalité l'emporte sur l'objet de sa représentation. Encore celui-ci reste-t-il reconnaissable, proche des apparences.
Au 20e siècle., les réalités signifiées seront multiples. Ainsi parlera-t-on de réalités vécues, de réalités sues qui impliqueront la priorité donnée au langage propre à l'art pratiqué et, ce faisant, la déstructuration du corps humain.
Dès le début du siècle, les peintres fauves disent une réalité vécue. En l'occurrence, la réalité instinctuelle. Pour ce faire, ils utiliseront les couleurs pures en forte matière projetées avec vigueur sur la toile. Ce faisant, leur travail se présente comme une destruction, dans tous les cas comme une modification sensible du monde apparent.
Un peu plus tard, en 1909, Marinetti proclame la naissance du futurisme. Il indique dans son manifeste que toute chose ne cessant de se déplacer, c'est le dynamisme universel que l'artiste doit s'efforcer de représenter ; ce point de vue impliquera notamment qu'on n'imitera plus la réalité apparente et que le mouvement sera rendu comme une sensation dynamique. C'est le cas de l'Homme qui marche de Boccioni et de nageuses de Carra.

Les Golden Sixties vont rendre son importance au corps réel mais les artistes Pop en font un objet.
Un critique du temps s'étonnera d'ailleurs que la critique artistique ait refusé jusqu'à présent d'admettre qu'un objet puisse avoir la même valeur qu'un sentiment ou qu'une sensation esthétique, à plus forte raison si cet objet porte le nom d'une marque commerciale. Et le même critique d'ajouter : « Une bonne partie de ce qui est agréable et précieux dans nos vies est justement ce qui est public et partagé avec la communauté tout entière. Si nous voulons chercher des possibilités nouvelles et ne pas désespérer de ce monde, nous devons nous tourner vers ce qu'il y a de plus banal, les clichés, les réactions types les plus communes. Ben voilà, tournons-nous vers ce qu'il y de plus banal, ne soyons plus qu'un objet consommant ou un objet usuel.
Ainsi nous trouverons-nous en relation avec Hamilton dans son célèbre collage ; « Qu'est-ce qui peut bien rendre nos foyers d'aujourd'hui si différents, si sympathiques », Allen Jones, Wesselman.
Dans l'idéisme, la réalité observée et soumise à l'idée que l'artiste se fait du monde, une idée qu'il voit bien sûre comme la seule bonne. Cette affirmation absolutiste du monde, née à la Renaissance est reprise par les Symbolistes qui sont, on les sait, les contemporains du « Pompiérisme triomphant » et de Manet.
Pour eux, dit Georges-Albert Aurier en 1891, « l'art doit être idéiste puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée »
Par ailleurs, Puvis de Chavannes considère que « l'art complète ce que la nature esquisse grossièrement ». Puisque la réalité, la vie sont grossières, on ne s'étonnera pas que Puvis nous propose, dans toute son œuvre, un monde idéal, une espèce d'âge d'or où triomphe la femme pure comme projection de son anima.
Paul Gauguin s'insurge également contre le naturalisme et le matérialisme au nom de l'esprit et de sa conception religieuse du monde, une conception marquée par l'importance que, pour la première fois, un peuple occidental accorde au monde primitif. C'est que « l'art primitif procède de l'esprit et emploie la nature. L'art soi-disant raffiné procède de la sensualité et sert la nature. La nature est la servante du premier et la maîtresse du second. Elle avilit l'esprit en se laissant enclore par lui. C'est ainsi que nous sommes tombés l' […] erreur du naturalisme. Son testament spirituel 'D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?, montre assez sa dépendance à Puvis dans l'organisation de sa peinture, mais chez Gauguin, une force sourde, sauvage nous fait sortir du monde éthéré de Puvis pour nous confronter au mystère même de la vie et de la mort..
Pour moi, Auguste Mambour est un héritier de Gauguin ; lui aussi considère que le sauvetage de l'Occident matérialiste passe […] par la redécouverte de l'homme primitif en nous. Ainsi son œuvre nous montre-t-elle une humanité première, à la fois virile et tendre, proche encore de l'animalité et qui exprime des bonheurs essentiels. : manger, allaiter, ne rien faire. Son séjour au Congo, en 1925, lui permettra de voir des hommes et des femmes chez qui les instincts et le sentiment n'ont pas subi les contraintes que nous connaissons. Il y trouvera des êtres vivants à l'état naturel, sans complexe et sans hypocrisie qui s'identifient merveilleusement au type idéal qu'il pressent.
L'idéisme peut être de contestation du monde occidental tel que nous le connaissons, il peut aussi continuer de magnifier la seule raison. C'est le cas de Georges Seurat qui poursuit l'idéal de la Renaissance et singulièrement de Piero della Francesca en faisant de l'homme un demi-dieu, un être intemporel. Faut-il le dire, la vie dans sa fluidité que les impressionnistes avaient peinte ne trouvera pas son compte dans le néo-impressionnisme.
Au-delà de la Renaissance, Aristide Maillol s'alimente à l'art grec pour dire l'équilibre et l'harmonie. Le prétexte pour dire ces notions : la Femme avec un grand F. En effet, « Le particulier ne m'intéresse pas, ce qui m'inspire c'est l'idée générale ». Ainsi Maillol assemblera-t-il des fragments provenant de plusieurs figures pour mettre en évidence sa conception de l'harmonie basée sur l'équilibre de masses qui tendent à la géométrie sans perdre pour autant leur côté organique.
Fernand Léger, quant à lui, dit sa foi dans la modernité. Elle l'entraîne à postuler un art intégrer à la civilisation technicienne. Elle l'entraînera à dire l'importance exclusive du machinisme au point de transformer éléments de la nature, hommes et femmes en volumes emboités, peint en couleurs vives. Voyant de façon positive et incontournable la réduction du monde en un univers d'objets, on ne s'étonnera pas qu'il soit comme un précurseur du Pop. Au moins, lui, est-il un idéaliste naïf.
Plastiquement parlant, Richard Lindner est proche de F. Léger que, par ailleurs, il admirait. Peintre allemand exilé aux Etats-Unis, il rendra compte, durant les Golden Sixties, de l'idée qu'il se fait du monde contemporain, un monde fait de personnages mécanisés, robotisés et agressifs.
L'expressionnisme naît, comme l'idéisme, à la Renaissance. Il est alors le fruit de l'inquiétude voire de l'angoisse nées de la sortie du sein de l'église.

Le 20e siècle étant ce qu'il est, on ne s'étonnera pas que l'expressionnisme y triomphe. Ainsi seront dits : la difficulté d'être, l'absurdité de la vie, la solitude inéluctable de l'homme, la vie en tant que […], l'horreur que peut être l'homme pour l'homme et ce à l'occasion des conflits mondiaux ou encore le rapport parfois haineux de la femme castratrice ou encore à soi-même. En toutes circonstances le corps sera dit martyrisé.
Quelques exemples :
A la fin du 19e siècle, Edward Munch rend compte au mieux de l'angoisse, de la solitude des êtres murés par leurs peurs et inhibitions. C'est qu'ils ont été massacrés dans leur conception par leur éducation. Contemporain des premiers psychanalystes qu'il connaîtra de près dès 1908, Munch n'hésitera pas à remettre en question tous les modes de représentation traditionnels du corps pour rendre compte de son vécu. Le cri en témoigne. Si le corps a perdu son ossature, c'est que l'être a perdu sa structure, sa pensée. Si le corps a perdu sa musculature, c'est que l'action n'est plus possible. Ainsi le corps se liquéfie tandis que du fonds de l'être jaillit le cri de la bête en nous qui ne veut pas mourir. Munch expose à berlin en 1892 et s'installe pour un temps dans cette ville. De là, il influencera profondément l'art allemand et notamment les mouvement Die Brücke.
C'est que Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emiel Nolde et quelques autres auront à dire, en ce temps qui précède la première guerre mondiale, leur rapport difficile au monde. Ainsi, diront-ils, leur mal-être en utilisant des couleurs maigres et désaccordées. Ce mal-être, on l'a dit à propos de Munch, découlait de leur éducation mais aussi de l'égoïsme forcené et de la cupidité de la société bourgeoise qui prépare la guerre de 14-18.
La difficulté qu'il y a à vivre se retrouve chez Domenico Gnoli qui se suicide en 1970 à l'âge de 37 ans. Peintre significatif de la Nouvelle Figuration, le monde le remplit de crainte et de dégoût tout en le fascinant. Il en peint avec fidélité et froideur des détails qu'il agrandit. Il nous plonge ainsi dans un univers plombé d'où toute vie est exclue, où tout un chacun est seul irrémédiablement.
Quant à Alberto Giacometti (1901-1966), il se servira du corps pour dire son échec à le représenter. Il fera son œuvre de son échec à la faire. Visitant une exposition de ses travaux en 1956, il déclare que tout cela n'était que des « études et des approximations », des « ratages » et qu'il n'arriverait jamais à réaliser ce qu'il voulait faire depuis des années. « Ce que je m'efforce de faire, disait-il, c'est de tenter d'appréhender la réalité, de reproduire exactement … ce que j'ai devant moi, et je vois que c'est impossible ». Et, jusqu'à la fin de sa vie, il déclara : « Toute ma démarche consiste dans cette volonté de saisir, de posséder quelque chose qui me fuit constamment ». De fait, l'œuvre sculpté, peint, dessiné de Giacometti se présente à tous égards comme relevant de la tragédie. Ses personnages sont décorporalisés, rongés, fixés au sol par des pieds massifs et par un socle trop lourd. Ainsi se vivent-ils martyrisés, étirés entre deux forces inconscientes qui les détruisent. L'une les englue dans la matière. L'autre les tire d'autant plus vers le haut que la première l'aspire vers le bas.. Les deux fixent le corps, en le décomposant, dans une tragique et fragile verticalité. Et au-dessus de ce corps, le terminant, une tête ou plutôt un regard figé. Ce regard dit un effort pour retrouver la vraie réalité et , ce faisant, son corps même inscrit dans un espace et un temps réels. Mais cet effort sera vain. En effet, Giacometti verra toujours le modèle « comme s'il disparaissait …, resurgissait …, disparaissait …, resurgissait », se retrouvant « bel et bien toujours entre l'être et le non-être ». En fait, sa tension permanente née du conflit entre les archétypes l'empêchera toujours de voir la « réalité ». Tendu vers le signifié, il perd le signifiant qui le contient, il perd son corps dramatiquement.
Il est difficile de vivre en temps de paix La guerre, quant à elle, met en relief les bassesses de l'homme mais aussi sa férocité. Témoin Les Otages de Fautrier, l'une des œuvres les plus fortes du 20e siècle, les plus tragiques aussi. Les faits : Fautrier assiste à une exécution d'otages contre le mur d'une institution psychiatrique. Le résultat : Les Otages de Fautrier sont des visages, des corps dont il ne reste presque rien, les traits étant annulés par la souffrance et le supplice. Ils sortent directement d'une pâte épaisse, mélangée à du mastic et du plâtre, le tout étendu au couteau. Parlant des Otages de Fautrier, André Malraux parlera « d'une hiéroglyphie de la douleur » (signe difficile pathétiques ile à comprendre), ajoutera que selon lui, il s'agir là d'une 'première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel ». Que déduire de la guerre, des guerres qui se succèdent ?
L'absurdité de la vie. Une vie de l'homme particulièrement pessimiste, lucide ?
Toujours est-il que pour Bacon, nous ne sommes finalement « que de la viande, … des caresses en puissance ». Dès lors, il peindra un monde d'horreur et de damnation, d'angoisse et de violence sans lequel il n'y a plus la plus petite lueur d'espoir. De toutes façons, nous sommes tous prisonniers : le boucher de son étal de […], le pape de son trône, tout un chacun d'un walter-closed. Et là où nous

sommes, nous nous décomposons, nous révulsons, poussons des hurlements de peur. Ainsi nous retrouvons-nous déstructurés (sans ossature pour nous soutenir). Nous ne sommes plus que des masses de chair, molles, défigurées, attendant de disparaître.
Si la femme a bien des raisons de se plaindre de l'homme, il semblerait que l'homme ait, lui aussi, à se plaindre de la femme. Du moins, lorsqu'elle revêt les attributs de la Déesse-Mère castratrice. Toujours est-il que plusieurs artistes importants du 20e siècle crurent bon de projeter leur agressivité à son égard ou aimèrent les ridiculiser.
Picasso, d'abord, que je place ici dans l'expressionnisme par commodité. Je ne puis, bien sûr, aborder tous les aspects de son œuvre. Qu'il me suffise ici, dans un premier temps, de monter deux œuvres significatives de sa période surréaliste. Il y dit que la femme en tant que mante religieuse ou … régressive. Mais ce qui m'intéresse surtout, ce sont ses travaux des dernières décennies Ils sont en rapport avec son célèbre propos : « Enfant, je dessinais comme Raphaël, il m'a fallu toute une vie pour dessiner comme un enfant ». De fait, sa liberté est désormais totale mais elle n'est que picturale. Elle est d'un homme qui, désormais, joue avec tout. Avec les œuvres des maîtres, certes, mais aussi avec l'image de la femme qu'il déstructure et reconstruit en la déformant à sa guise. Ainsi, plutôt qu'expressionniste, Picasso se dit-il, psychologiquement régressif puisqu'il en revient à l'âge d'avant la différenciation, à un âge où on ne se vit ne responsable, ni aimant.
Plus tard, Willem de Koning règlera ses comptes avec la femme en en projetant durant des décennies, une vision monstrueuse. Elle envahit tout l'espace de sa toile, comme de toute évidence, elle a dû envahir tout l'espace de sa vie.
La vision qu'en a Dubuffet n'est pas plus drôle. Sa série Corps de Dames le révèle informe, pulvérulente, capable de contaminer le monde tel un cancer indestructible.
L'art peut être sadique, il peut être aussi sadomasochiste. C'est le cas de celui de nombreux participants du Body-Art qui, dans le milieu des années '60, utilisèrent leur propre corps comme matériel artistique. Annoncée par Marcel Duchamp, Yves Klein, Manzoni et quelques autres, cette forme d'art naît en Autriche en 1965 avec entre autres Hermann Nitsch, Günther Brus au Arnulf Rainer. Il s'agit ici de travailler sur son corps ou avec son corps. Ce qui est une manière d'en revenir aux origines de l'humanité, à ce moment où le corps est l'outil le plus naturel et premier de l'homme. Ainsi la gestuelle corporelle reprendra sens mais aussi sa parure, mais aussi la mutilation du corps (Gina Pane) ou encore l'usage du cadavre tel Hermann Nitsch qui, au cours de son action, éventre des animaux, leur prélève des organes qu'il transfère sur le corps humain. Ou Rainer qui intervient sur la photo au moyen de signes qui soulignent la psychopathologie de son expression.
Art de communion.
Venons-en, enfin, à l' « image du corps » telle que nous le donnent à voir les artistes que j'appelle de la communion. Cet art trouve sa naissance, selon moi, dans l'impressionnisme, ses pères étant Monet et Cézanne dès les années '80. Que s'est-il passé ? par leur attentive attention pour rendre compte des instants de nature, les impressionnistes ont redécouvert l'œil vierge. Pour eux, la sensation prime la pensée qui devrait en découler : « Je sens donc je suis » apparaît suffisant.
Mais à force de regarder attentivement la réalité extérieure et d'en rendre compte instant après instant, à force de n'être plus qu'un regard débarrassé de toute idée préconçue (idéisme) et de toute dépendance émotive (expressionnisme) ; ils vont redécouvrir naturellement leur corps dans son poids et, ce faisant, cet et de bien-être qui implique la détente. C'est ainsi que leur sensation de base va pouvoir s'enrichir de ce qu'ils éprouvent en la vivant. Et ce qu'ils éprouvent, c'est qu'à certains moments ils ne font plus qu'un avec ce qu'ils regardent. Il s'agit là de moments de communion où sujet et objet sont reconciliés. Autrement dit, moi et le monde ne faisons plus qu'un. Si je vis cette réconciliation, c'est parce que ma fonction sensation et ma fonction sentiment se sont retrouvés d'équité. Aussi, ai-je retrouvé ma totalité de base et avant sa désintégration avec les années. La retrouvant mon intuition peut fonctionner et me faire vivre participant et solidaire de l'univers. Je peux voir et non seulement regarder.
Précisons avec Cézanne, auteur des Baigneuses et des Baigneurs. Cézanne écrit : « L'art est une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre ». Dans un premier temps, il y a donc l'importance accordée à cette aperception personnelle. Aperception : acte d'apercevoir. Apercevoir qui veut dire « voir » en un acte de vision généralement bref, qu'il y ait eu attention ou non. Il y a là de l'apparition, de la découverte. C'est là qu'effectivement, cette « aperception » qui, selon lui, a son siège dans la sensation lui fait vivre un moment de communion avec le monde, le plus haut, on le notera dans le plus bas. Ca qui, entre parenthèse, remet en question la position judéo-chrétienne. Après le temps de l'aperception vient le

temps de la réalisation où l'intelligence va intervenir pour l'organiser en œuvre. En effet, si Cézanne trouve le point de départ de son travail dans la rencontre de la sensation et du sentiment, du regarder et du voir, il est, aussi, « une méditation en action lorsqu'il peint ». Méditation qui se fait par les données de sa sensation et de son sentiment réunis. De toute façon, pour Cézanne, tout s'entrecroise. Il dit : « Je sens par ce que je sais, je sais par ce que je sens ». Le résultat : Chez Cézanne, comme par ailleurs chez Monet, mais d'une toute autre façon, des œuvres qui mettent en évidence une relation sujet – objet que, plus tard la physique quantique verra comme incontournable. Elle nous apprend qu'il n'existe rien qui corresponde rigoureusement à l'objectivité ; nous faisons partie de la nature, il ne nous est donc pas possible de nous en extraire. Voyons dans ce cadre, l'évolution de son travail sur le nu. Ce thème apparaît dès 1958 dans ses écrits. Il a alors 19 ans. Au-delà du nu, c'est le thème du désir, de la tentation et du mal … qui se dit dès sa période romantique qu'il appellera plus tard « couillarde ». En exemple, La Tentation de Saint-Antoine de 1869. Le nu réapparaît dans sa période impressionniste, notamment, dans Une Moderne Olympia. Il s'agit, certes, d'un hommage à Manet, mais il y continue de manifester ses obsessions. Sa part noire lui révélant l'objet de son désir. Mais d'œuvres en œuvres, le désir, les fantasmes s'épurent. Ainsi passe-t-on de La Tentation de Saint-Antoine aux Grandes Baigneuses de 1906, de l'obsession du corps au corps participant à la construction de l'ensemble. Ainsi, si la répétition du nu prolonge le désir, elle lui permet aussi de la maîtrise, de le penser et de lui donner une forme de plus en plus élaborée. Les particularités physiques et psychologiques disparaissent. Il n'est plus objet de fantasmes. Dès lors, ses nus ne sont plus que volumes, courbes, couleurs, relations d'harmonie entre eux mais aussi avec le monde. En effet, dans ses grandes Baigneuses l'espace central est vide, les nus se disposent autour et participent pas leur position à sa construction 'la construction du monde). Tout vibre à l'unisson. Le regard se perd dans l' « ouvert », revient sur les nus puis est repris par le frémissement de l'espace. On ne sait plus si le fond crée les figures ou si les figurent engendrent l'espace dans lequel elles baignent. C'est bien de la découverte du rapport de l'homme dans sa totalité au monde dont il s'agit. Mais perler de l'homme dans sa totalité, c'est aussi parler du mythe archaïque de l'androgyne auquel Cézanne revient dans ses dernières œuvres. Cézanne y affuble les femmes de corps masculins comme, par ailleurs, il donnera un corps féminin à ses hommes dans sa série des Baigneurs. Ainsi, au-delà des sexes dans leurs différences, il dit la nudité seule. La mise à nu nécessaire à la réunion des polarités opposées, à la mise en évidence de l'unité.

Henri Matisse (1869-1954). Clerc de notaire, Henri Matisse tombe malade alors qu'il a 20 ans. Sa convalescence est lente et c'est à sa découverte des couleurs qu'il doit, selon lui, sa guérison. Désormais, il se sait peintre et souhaite se soigne par la peinture, faire un art thérapeutique. L'art deviendra un moyen et non une fin. Il se devra d'être utile. Mais long sera le chemin. Il lui faut attendre l'âge de 35 ans pour créer, avec quelques autres, le fauvisme. Pour la première fois dans l'art occidental sera signifiée la part intellectuelle. Pour la première fois, la couleur sera significative par elle-même, deviendra un langage. Mais le fauvisme n'étant le révélateur que d'une part de notre réalité ne pouvant lui suffire puisque, je l'ai dit, son intention était de réaliser un art thérapeutique. Il y arrivera en prenant comme point de départ son « confondement » avec l'objet. Il dit à ce propos : « C'est en rentrant dans l'objet qu'on rentre dans sa propre peau. J'avais à faire sa perruche avec du papier de couleur. Eh bien ! Je suis devenu perruche. Et je me suis retrouvé dans l'œuvre ». Ce qui découle de l'importance accordée à ce rapport objet – sujet est une vérité générale. La seule importance selon Matisse. A savoir, « Le sentiment quasiment religieux que j'ai de la vie ». Ainsi sera-t-il conduit à rendre compte par son œuvre d'une véritable philosophie des rapports car, je cite, : « Le rapport c'est la parenté entre les choses, c'est le langage commun ; le rapport c'est l'amour, oui, l'amour ». Le résultat au niveau pictural : un art où est supprimé tout ce particularise, tout ce qui est de l'ordre de la communication au profit d'un art de participation basé sur la couleur utilisée dans sa plus forte luminosité.et où les rapports de quantité font leur qualité. Ainsi propose-t-il un art décoratif avec un grand D comme celui utilisé dans les sociétés religieuses où expression et décoration était une seule et même chose dira Matisse et ce, en opposition à l'art décoratif avec un petit d tel qu'on le connait.

Constantin Brancusi (1876-1957). La vie de Brancusi, il le dira lui-même, tient du miracle. De berger dans les Carpathes à la fin du 19^{e} siècle, il devient, en effet, l'un des maîtres de l'art de la première moitié du 20^{e} siècle et l'un des plus évidents représentant de l'art de communion. A sa naissance dans une région du monde qui est restée au néolithique, il doit de se vivre naturellement, corporellement relié à l'univers qui l'entoure. Y ayant réalisé en neige des formes inventées qui suscitèrent la joie des enfants et l'admiration des paysans, il sait que « donner la joie sera le véritable but de son art ». Plus tard, il dira qu'au-delà des passions il y a « l'équité » absolue et, par ailleurs, « la Beauté est l'équité

absolue ». Beauté avec un grand B, entendez par là une œuvre qui se situe au-delà du beau et du laid, du bien et du mal, du masculin et du féminin. Ainsi réalisée, la sculpture « doit avoir le don de guérir celui qui la regarde » ajoutait-il. Elle est thérapeutique. Si on essaye de caractérisé l'œuvre de Brancusi on dira que sa plénitude dit la permanence, sa forme aérodynamique dit le mouvement et, en même temps, la transcendance. Par ailleurs la qualité de son polissage fait que la lumière participe de la matière. Dans le cas des bronzes, l'environnement de l'œuvre la modifie sans cesse sans jamais lui faire perdre de sa qualité d'être. C'est que, quels que soient nos faits de vie, constamment différents, tristes ou gais, graves ou légers nous sommes toujours L'Oiseau en Vol, le Phoque, Le Commencement du monde. Avec La Table du Silence, nous sommes mis en présence de notre réalisation potentielle et avec La Porte du Baiser, de l'unité retrouvée, un accès à l'univers.

Initiation à l'art du XXème siècle » (CYCLE DE CONFÉRENCES), Académie de Liège
29/11/1999, « De l'impressionnisme au nabisme ou de la découverte des moyens spécifiques de l'art »
20/12/1999, « Du fauvisme au cubisme »
17/01/2000, « De l'abstraction au dadaïsme »
21/02/2000, « Le surréalisme et les développements de l'abstraction »
20/03/2000, « De l'abstraction gestuelle au paysagisme abstrait »
03/04/2000, « Du pop art à l'art conceptuel »

Guy Vandeloise, Henri Brasseur, 13 juin 2000 in Wégimont Culture, n° 157, sept. 2000, p. 10.

Précurseur du Pop Art, Henri Brasseur l'est certes parce qu'à l'instar de quelques autres artistes de par le monde, il éprouva le besoin de dire la liberté retrouvée après la deuxième guerre mondiale. Il le fut aussi pour des raisons personnelles. Lui qui prenait des somnifères pour pouvoir dormir et des excitants pour pouvoir travailler, il projeta sur la toile son désir, jamais atteint je le crains, de vivre heureux, légèrement.
Plus tard, alors qu'un peintre se doit de rester peintre dans la logique académique, il eut l'audace, bien avant beaucoup d'autres, de se consacrer exclusivement à la photographie. Je me souviendrai toujours de la poésie bouleversante qui se dégageait sa série de diapositives sur le thème de la poupée.

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

La vision.
Cézanne dit : « L'art est une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation ».
Aperception : « Acte d'apercevoir, prise de conscience réfléchie de l'objet de la perception » (Dictionnaire Robert)
Apercevoir : « Voir, en un acte de vision généralement bref (quelque chose apparaît), qu'il y ait attention ou non (Dictionnaire Robert)
et voir dans ce contexte, c'est avoir une révélation par l'expérience, par la sensation : c'est vivre un moment de communication avec le monde … c'est aimer.
Mot proposé : l'avant-garde.

Guy Vandeloise in Juliette Rousseff, « Elle marche, elle cherche le sombre noyau lumineux », 29 juin 2000-sept.2001 Les Brasseurs, octobre-novembre 2001, catalogue, pp 6-7.

Je lis « CITY » d'Alessandro Baricco.
J'y trouve un passage que Juliette a souligné et ou Baricco fait parler un professeur de mécanique quantique. J'en extrais : « Il semble... que certaines épiphanies d 'objets échappés à l'équivalente insignifiance du réel sont de minuscules blessures à travers lesquelles il nous est donné de deviner - et peut-être d'atteindre - la plénitude de certains mondes. De certains mondes. A travers l'inanité d 'un talon aiguille perdu dans la rue filtre de la lumière de femme, la lumière de la femme, d'un monde …

au point qu'on peut se demander, pour finir, si ce n'est pas là / peut-être est-ce là la porte vers l'authenticité des mondes ».
Et plus loin, dans ce livre étonnant : « il n'y a dans aucune femme toute la femme qu'il y a dans un talon aiguille perdu dans la rue : et si cela est vrai l'authenticité serait alors une métropole souterraine perceptible grâce à la lueur de meurtrières minuscules qui l'annoncent, objets-luminescences découpés dans la surface blindée du réel, flambées qui sont annonciation et accélération, signal et porte, qui sont des anges ».
Ce qui me ramène à cette phrase ou je disais que chez Juliette Rousseff et à l'inverse de Platon, le mondes des Idées émane des objets (21.2.2000)
Le corps naît de la matière de terre et de nuit qui l'entoure.
En lui, la toile tissée lie intimement chaîne et trame, transcendance et immanence tandis que le blanc réserve que le corps révèle nous fait voir la lumière originelle, la force universelle d'où il procède et ... vers laquelle il semble retourner.
C'est qu'il nous faut retrouver en nous-même ce qui nous a enfanté, ce qui nous relie à l'ensemble du monde.(29juin 2000).
… mais quel voyage ! puisqu'il nous faut nous enfoncer dans notre nuit pour y retrouver Ia lumière.(8 septembre 2001).
Encore avais-je pu écrire : « mon corps devenu de lumière pénètre dans ma mur» (1e février 2000)
Ne faut-il pas avoir vécu, ne serait-ce qu'un bref instant, la lumière pour décider du voyage ! Irrévocablement. (Guy Vandeloise, Septembre 2001)

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

Sylvie Canonne aurait pu dire : alors que la vie me blesse journellement, me contraint, m'empêche de respirer, de marcher, de me redresser, de vivre, je puis très bien, en ces moments privilégiés où je me sens autorisée à peindre, à être, retrouver en moi une zone proprement spirituelle, où forme, couleur et matière s'épousent dans l'harmonie.
Mais quelle fragilité néanmoins dans ces "Rouges" et "Icônes" et plus encore dans ces "Filets" qui précèdent les "Liens" : la mise à nu.
Au cours d'une recherche sur le thème de l'autoportrait, elle entreprend, sans le savoir au départ, un périple vers les abysses de son, identité. Après quelques représentations traditionnelles de son propre visage, elle glisse petit à petit vers d'autres profondeurs. Elle n'est pas seulement "elle maintenant", fermée sur elle-même elle est aussi sa relation à l'autre, au monde età ce qu'elle fut depuis sa naissance. Alors, sans souci d'esthétisme ou... d'inesthétisme, elle entreprend de représenter son paysage intérieur. "Je suis dans l'oser" dira-t-elle. Douloureux mais libératoire. Des fleuves, des îles apparaissent, traversant sa forêt. Des fleuves intérieurs qui de- viendront par la suite des fluides passant vers l'Autre. L'Autre extérieur ? L'Autre en elle-même ? Les deux sans doute. Et commence ce combat amoureux avec cet Autre, trop grand, trop lointain, trop silencieux. Le paysage devient double : en elle apparaît la forme foetale de sa propre force future d'où part une pulsion vitale vers l'extérieur, vers l'espace qui lui fait face. Le fleuve tente de circuler en boucle, mais il y a les frontières entre l'Un et l'Autre, qui s'ouvrent, se referment, se rouvrent.
Mais parfois, enfin, un bref instant certes, apaisée, nageant dans l'espace, son corps où ovaires et coeur se relient, se termine en mains. "J'ai enfin des mains" dira Sylvie. Des mains pour délier les liens qui l'empêchent de vivre : d'être et de faire.
A présent, elle regarde une tulipe qui se fane. Elle y retrouve sa difficulté à agir, elle y voit comme "un bras intérieur qui essaye de se lever et qui est lourd et retombe toujours". Et pourtant, il y a le pistil bien rigide, ovaires et utérus dressés ou phallus renversé. La pulsion de vie est là, "la vie dans la mort", dans la fleur qui se fane.
La série se poursuit comme une succession d'états. Parfois la lassitude l'emporte, parfois la force active, florale. Parfois encore, la vie naît de sa fin, naturellement, à moins que ce ne soit l'inverse.
C'est en ces moments privilégiés d'équité retrouvée, tous antagonismes disparus, que Sylvie Cannonne voit en ce bégonia qu'elle a devant elle, cet arc d'amour et de tendresse, qui est de réconciliation.

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

Les problèmes de vie et du monde sont si graves
qu'il vaut mieux ne plus les prendre au sérieux,
qu'il vaut mieux noter, amusé, « un animal »
… en dessous d'un animal peint.
Tendrement peint.

- Vandeloise Guy, juillet 2002. Paul Franck in Wégimont Culture n° 177, septembre 2002, p. 4

Crucifié vivant - dès 1943, il représenta le Christ aux tortures avec ses traits - Paul Franck fut sa vie durant en guerre avec lui-même et avec le monde extérieur. Aussi participera-t-il logiquement des mouvements contemporains susceptibles de le dire dans sa souffrance, sa recherche de lui-même et dans son horreur du monde contemporain... du monde ?
Ä travers son œuvre, on retrouve les angoisses et les aspirations de l'humanité tout entière. Sa quête, sa plongée nous concerne tous.

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

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

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

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

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

Rencontres avec Guy Vandeloise à l'occasion de « Y a pas d'lézards » : Venez poser vos questions à Soumagne (09/10), Chênée (14/10), Engis (14/10), Saint-Georges (22/10), Marchin (23/10) (centres culturels), 2003.

D'une part je suis peintre, sculpteur et dessinateur, d'autre part je suis historien d'art.
Mais avant tout je suis un homme qui s'est servi de sa pratique de l'art pour mieux comprendre les créations des autres pour aller plus loin dans sa pratique.
Par ailleurs mon travail résulte de mon dialogue avec l'objet point de départ et avec l' « écriture » propre à la peinture, à la sculpture et au dessin.
De la même façon, je souhaite que notre rencontre soit de l'ordre de l'échange qui seul permet de nous faire progresser les uns et les autres. Il en a toujours été ainsi avec mes étudiants à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

- Qu'est-ce que l'art ?
De son apparition, quelque 40.000 ans avant notre ère, jusqu'à la fin de l'époque gothique (c. 1400) pour l'Occident , l' « art » remplit une fonction d'enseignement religieux. Il relève des la science des symboles.
Comment peut-il encore nous toucher ?
En effet, à partir de la Renaissance mais surtout dès la fin du XVIIIe siècle, l'artiste acquiert la liberté d'exprimer son point de vue sur la vie, sur le monde.

De quels éléments personnels et sociaux dépend ce point de vue ?
Quelles peuvent être les entraves à la liberté de l'artiste d'en rendre compte ?

A quoi sert l'art ? A-t-on besoin d'art ?
Pour un artiste « authentique », autant poser la question : A quoi sert de vivre ?
Pour tout un chacun : A quoi sert d'être ému ? A quoi sert de penser ? A quoi sert d'entrer dans les profondeurs infinies de l'être ? A quoi sert de vivre, par l'art, relié à l'ensemble du monde ?

L'art doit-il être beau ?
Selon la tradition platonicienne est « beau » ce qui est « bon » et « bien ».
Pour la plupart est beau ce qui est harmonieux, ce qui plait aux yeux, autrement dit une œuvre dans laquelle de justes rapports existent entre les différents constituants.
Mais le 20e siècle rompt avec cet idéal classique.
Pour quelles raisons ?
Notre connaissance actuelle du monde et de l'être ne nous amène-t-elle pas à cette rupture ?
Dès lors, la volonté d'être vrai n'est-elle pas plus importante ?
Mais qu'est-ce que le vrai ?
N'empêche, pour Brancusi : « La beauté est l'équité absolue ». Qu'en penser ?

Qu'est-ce que l'art contemporain ?
Tout ce qui est du même temps est contemporain (Le Robert). Le pire et le meilleur. Ce qui est reconnu à l'époque même comme important et ce qui est vu comme sans intérêt.
Mais qu'est-ce qui sera vu plus tard comme contemporain (significatif) de telle ou telle époque ?
Le point de vue sera-t-il le même ?
Mais encore, une œuvre importante n'est-elle significative que du temps qui l'a vu naître ?

Qui fait l'art d'aujourd'hui ?
Depuis les années '60 et à présent plus que jamais, la marché décide de l'art d'aujourd'hui.
Les grandes institutions culturelles publiques sont-elles indépendantes de ce marché ?
Et les revues d'art ?
Quelle est l'attitude des « amateurs d'art » face au marché ? Font-ils confiance à leur propre jugement ?
Que penser du propos de Marcel Duchamp qui considérait que tous les plus hauts chefs-d'œuvre de l'humanité avaient disparu par incompréhension ?

Quelles disciplines font partie des arts plastiques ?
L'expression « arts plastiques » date de 1836. En font partie tous les arts qui visent à l'élaboration de formes visibles (le Robert). Autrement dit : la sculpture, l'architecture, la peinture, le dessin, la gravure …
Mais, à partir de 1960, les autres disciplines artistiques ont été progressivement intégrées aux « Art plastiques », un mouvement amorcés par dada.
Par ailleurs, la finalité de la sculpture, de la peinture, etc. est-elle encore fatalement l'élaboration de formes visibles ? Pensons aux arts « éphémères » ou à ceux qui accordent plus d'importance à l'idée qu'à l'objet.
Qu'implique cette évolution qui insiste sur l'instant ou (et) sur le concept ?

Quel est le rôle de l'école dans la sensibilisation à l'art ?
C'est à l'école que j'apprends à lire, à écrire, à calculer.
Pourquoi pas à m'ouvrir à la peinture, à la sculpture … ?
Par le biais de l'histoire de l'art ?
Par celui de l'étude du langage de l'art ?
Mais quels professeurs pourraient enseigner ce langage-là ?
Quoi qu'il en soit, le cours doit être « frontal », ou devrait-il autant que faire se peut, partir de l'appréhension qu'a chaque étudiant de la chose à enseigner ?

Faut-il des notions particulières pour comprendre l'art ?
Il y a tout d'abord l'importance à accorder à un état d'âme : je dois être disponible sans à priori.
Mais encore, ne me faut-il pas avoir appris à lire pour comprendre le point de vue d'un écrivain ?
Et pour les « arts plastiques » ?
Et au-delà de la compréhension et bien plus essentiel : est-ce possible d'aimer sans connaître.

S. L. in La Libre / Gazette de Liège, 20/10/2003.3 questions à Guy Vandeloise.

- C'est une question que l'on vous pose fréquemment : faut-il des nations particulières pour comprendre l'art contemporain ?
- La première qualité à avoir est la disponibilité. Si je pars avec un préjugé (qui procède souvent de mon éducation), je ne peux entrer dans une forme d'art, quelle qu'elle soit. Cela étant, si le premier rapport à l'art : doit être de |'ordre du sentiment (qu'est-ce que j'éprouve face à l'œuvre?), dans un second temps, je ne peux m'arrêter à cela : le fait que l'œuvre ne corresponde pas à un sentiment positif ne signifie pas qu'elle est médiocre. Il faut tenter d'analyser l'œuvre. Ace moment, l'étude du langage de l'art est nécessaire. Après tout, pour lire le journal, il faut avoir appris la langue. On croit trop souvent que les arts plastiques relèvent du goût, alors qu'ils ont leur langage spécifique. ll faudrait donc enseigner ce langage dès les primaires.
- Que répondez-vous aux gens qui disent en voyant une œuvre d'art contemporain: c'est si simple, j'aurais pu faire la même chose...
- A ceux qui disent que leurs enfants en feraient bien autant, je réponds que leurs enfants ne l'ont pas fait. Bien sûr, il ne faut pas se leurrer: toute une pratique contemporaine est de l'ordre de l'argent et non de l'art. Dans une société de consommation, bien des artistes ou dits artistes sont abonnés aux "bonnes" revues et tentent d'imiter ce qui se vend. Forcément, cela pose problème par rapport au public. Seulement, celui-ci met parfois tout dans le même panier. C'est là que s'impose la nécessité de connaître assez du langage de l'art et d'un certain nombre d'œuvres pour se faire son propre avis, ne pas être leurré.
- Comment intéresser un public plus large à l'art contemporain ?
C'est un problème. Les galeries marchandes ne se préoccupent pas de cela. Les asbl, elles, font un travail essentiel mais qui est inévitablement en rapport avec les préférences des organisateurs: des choix légitimes, mais qui ne permettent pas une ouverture sur l'ensemble de la création. Et les musées sont, la plupart du temps, tributaires du marché de l'art. Comment modifier les choses? Comme le fait la Province avec Léz'arts: en amenant, dans des lieux non payants ou les arts plastiques ne sont pas souvent présents, un nouveau public. Et via des structures comme les Ateliers d'art contemporain : en donnant des possibilités à des enfants dans le domaine de Fart dès le plus jeune âge. Au-delà, le problème se situe au niveau scolaire, comme je l'ai dit. La rupture est évidente à partir du secondaire. Là, les parents ont tendance à se dire : maintenant, mon enfant doit se plier aux exigences de la société de consommation, l'art est de l'ordre du divertissement, quelque chose d'inutile, voire de dangereux.

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

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

* (18/03) C'est aux alentours de 40.000 ans avant notre ère que, pour la première fois, des hommes et des femmes ?) réalisèrent ce que nous voyons à présent comme des œuvres d'art. Celles-ci étaient obligatoirement religieuses en Europe occidentale, jusqu'à la fin de l'époque gothique puisque s'inscrivant dans des sociétés qui n'envisageaient les différents aspects de l'existence qu'à ce seul niveau.
* (25/03) A la Renaissance, on assiste à la disparition de la société religieuse, empirique, synthétique et collective et à son remplacement par une autre vision, scientifique, analytique et matérialiste. Dès ce moment, l'art est la mise en évidence de personnalités qui s'engagent dans des voies différentes. Certains soumettent le monde à l'idée qu'ils s'en font. Ils participent de l'idéisme.

* (29/04) L'expressionnisme et les réalismes seront envisagés. Certains, plus angoissés, projettent leurs émotions et font l'expressionnisme alors que d'autres, plus objectifs, créent le réalisme. Il vaudrait mieux dire les réalismes car les réalités abordées seront différentes et se multiplieront à l'infini à partir de Manet et de l'impressionnisme.
* (19/04) Enfin nous nous attacherons à l'étude de l'art de la quatrième voie, l'art de la communion, que créent Cézanne et Monet dans leur maturité. En relation avec les données de la psychologie et de la science contemporaine, cet art accorde la priorité à la notion de rapport. Le rapport entre l'artiste et l'un des constituants du monde dont il y a lieu de retrouver l'équivalent plastique. La lecture de ce qui se révèle de l'artiste le conduit à une connaissance de plus en plus fine de son identité et, ce faisant, du monde.

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

Sylvie Canonne : Tu as écrit, il y a trente ans, un petit ouvrage très fouillé sur l'œuvre de Maurice Pirenne. Nous nous trouvons aujourd'hui face à l'exercice difficile d'évoquer un absent, sans le trahir.
Guy Vandeloise : Oui, d'autant que si je me suis attaché à l'œuvre, j'ai peu connu l'homme. André Blavier, qui voulait que j'écrive à propos de Pirenne, me l'a présenté. Mais je ne lui ai pas parié ou guère. Par contre, j'ai été profondément marqué par ses peintures et pastels.
Sylvie : C'est un homme de grande solitude. Très tôt il prend ses distances envers le milieu de l'art. Il s'est formé seul...
Guy : C'est un solitaire du début à la fin. Un homme qui déteste les règles, qui a toujours cherché à s'affranchir des carcans. D'une certaine manière, c'est un autodidacte : ii n'a jamais suivi de cours d'académie. Il a voulu, à une époque, entrer dans l'atelier de Gustave Moreau - qui était alors un très bon atelier-, mais ça ne s'est pas fait. Finalement, il s'est formé seul, en copiant les peintres qu'il aimait, au Louvre notamment. En tant que peintre, il s'est très vite isolé du monde artistique, prétextant un différend lors d'une exposition à Bruxelles. Et en 1946, sa carrière de professeur d'histoire de l'art à l'Académie et de conservateur du Musée de Verviers terminée, il s'est définitivement replié dans la chambre ou il peignait.
Sylvie : C'est une attitude qui tient à sa nature profonde.
Guy : Oui, il dit d'ailleurs dans sa Poubelle : «Les autres servent à nous distraire de la solitude et à nous en rendre le goût.» Ce qui dit bien sa distance à l'autre.
Sylvie : Ou peut-être l'illusion, la difficulté qu'il y a à entrer en contact avec l'autre dans ce qu'il a de plus profond. ll revient souvent sur la nécessité de mettre de côté sa personnalité pour rejoindre son être profond.
Guy : A plusieurs reprises il évoque notre personnalité comme une part de nous à tenir en garde, parce qu'elle nous met «hors de nos pompes». Soit que nous soyons manipulés par une idée, soit débordés par nos émotions, donc incapables de contacter |'«être» en nous. Il est impératif pour lui de se mettre hors état d'âme, idée, impatience.
Sylvie : C'est par la peinture, sondant le réel de son regard obstiné, qu'il retrouve en lui le fil à plomb de la sérénité. Il dit s'attacher à regarder, à voir pour dompter ses passions.
Guy : On le sait : regarder longuement un objet dans ses moindres détails permet d'accéder à un état de paix, d'équilibre. Peindre a été pour lui le moyen de renouer le plus souvent possible avec cet état. ll entrait ainsi en contact avec l'infini du monde. A la question : « Croyez-vous en Dieu ?», Matisse, que par ailleurs Pirenne méprisait, répondait : «Oui, quand je suis dans mon atelier». Autrement dit, quand je me trouve dans la possibilité d'«être» en moi et donc dans l'«être» du monde, de vivre l'infini de l'«être », l'infini du monde et leur relation.
Sylvie : L'infini fascine Maurice Pirenne.
Guy : L'infini l'obsède. J'ai trouvé dans sa Poubelle une phrase impressionnante qui n'a jamais été publiée : « Prendre une toile. La peindre blanc uni - sans tache, sans ligne, sans point - rien que la signature du peintre. Ne serait-ce pas là le comble de l'art de peindre '?» Quand il parle de la couleur blanche, c'est évidemment la lumière qu'il évoque, et de là la pureté, |'infini. «Sans tache, sans ligne...» : donc non perturbé par l'espace-temps tel que nous l'expérimentons. Il disait aussi : «L'œuvre d'art est plus ou moins morale, selon qu'elle approche plus ou moins de la perfection».
Sylvie : Que veut-il dire ?

Guy : Une œuvre morale est, je crois, pour lui, une œuvre hors personnalité dans le sens ou on le signifiait tout à l'heure, une œuvre qui se donne pour seul but de dire l'essence du monde.
Sylvie : L'essence du monde qu'il tente d'approcher à travers l'observation d'un détail, d'un objet simple. Par l'intensité de son regard, qui l'amène à voir. De tout son être.
Guy : A voir à force de regarder. C'est qu'à force de scruter, de détailler le réel, il parvient à dépasser cette analyse, à découvrir dans l'objet l'infini qu'il recèle. Rendre compte de cet infini l'amènera à donner toute son importance au langage même de la peinture. Et dans les quinze, vingt dernières années de sa vie à s'en servir pour dire la lumière même du monde qui s'inscrit dans les particules qui le composent : la lumière particulaire. En fait, depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du XIX° siècle, les artistes s'étaient attachés à rendre compte de la réalité sensible pour elle-même. Au moment où on découvre l'univers de l'infiniment petit, l'univers quantique, on constate que des peintres comme Cézanne ou Monet cherchent à rendre compte de cet au-delà des apparences. Ils partent pour ce faire de l'observation minutieuse du réel et y trouvent un état d'équilibre qui leur permet d'intégrer leur part, comment dire ?...
Sylvie : Spirituelle.
Guy : Voilà. Ils ont accédé à cette lumière. On remarque que pour en rendre compte ces peintres ont tendance à abandonner les valeurs colorées au profit des couleurs pures, qui sont de matérialisation de la lumière. Et c'est donc par |'utilisation de la couleur pure que Maurice Pirenne dit la lumière particulaire qu'il perçoit au cœur même de la réalité sensible dite par des valeurs colorées qui sont de l'ordre de l'éclairage. Ainsi donne-t-il à voir l'«être» dans le monde.
Sylvie : C'est à partir de 1946 - Il a donc septante-quatre ans - qu'il quitte son emploi et s'ouvre à sa grande solitude. Il va alors toucher cette lumière dans ses petites natures mortes où de simples objets du quotidien irradient sa présence.
Guy : La nature morte est un « genre», dit Pirenne, qui implique «un renoncement à tout ce qui dans l'art de peindre n'est pas purement de la peinture». A ce moment-là, le langage de la peinture lui parait essentiel, puisqu'i| lui permet de dépasser le problème de l'imitation du réel pour dire son « voir», pour dire cette fameuse lumière à laquelle nous faisions allusion. Voyant ses pastels - c'est essentiellement dans ses pastels que ce processus se manifeste - il est clair que la réalité y est dépassée, transcendée par le langage de la peinture, l'utilisation des couleurs dans leur plus forte luminosité, qui n'existent pas dans le réel apparent. De ce fait, son art devient de participation : tous les constituants du tableau étant déstructurés par le biais de lignes, de taches de couleurs pures dialoguent, vivent leur affinité, disent qu'en fin de compte ils sont d'identité.
Sylvie : Tout semble unifié, comme rayonnant de tendresse, d 'amour.
Guy : D'amour, effectivement, mais qui n'a rien à voir avec ce qu'on entend souvent par ce terme. C'est du vrai amour.
Sylvie : Large, universel, basique.
Guy : Pirenne parle alors de l'ordre, de l'harmonie, du calme qui habitent le monde.
Sylvie : Au-delà du chaos, du désordre apparent.
Guy : Une phrase de lui dit ça clairement : «Quand on ne regarde qu'un détail d'un chef-d'œuvre ou du monde : gâchis, tristesse ». Il ajoute : «Si l'homme savait voir le monde dans son ensemble, il serait frappé par l'ordre et l'harmonie qui y règnent»
Sylvie : A ce point-là, la peinture ne devient-elle pas une sorte de «manifestation» ?
Guy : C'est une manifestation. Tu le sais : je situe cette proposition-là dans ce que j'appelle l'art de la quatrième voie, l'art de communion, une manière d'envisager les choses qui se démarque totalement des trois autres voies : celle de l'idéisme, qui est en rapport avec la toute-puissance de la pensée, à |'archétype paternel dominant ; celle de l'expressionnisme, qui est de l'ordre du débordement des sentiments, de l'ordre de l'archétype maternel ; celle du réalisme qui a l'intérêt de nous faire retrouver notre corps, nos sensations mais qui se limite aux données matérielles du réel, qu'elles soient de l'ordre du sensible tel que nous le voyons ou de l'ordre de l'abstraction, comme le fait Hartung rendant compte de |'espace-temps par une ligne. L'art de communion, à partir de Cézanne, est un art qui tend à établir ce dont nous venons de parler, un rapport entre deux réalités, pour nous ramener à la sérénité. Contrairement aux autres, c'est un art qui, à mon sens, s'essaie à être thérapeutique.
Sylvie : Thérapeutique aussi sa Poubelle pour Maurice Pirenne ?
Guy : Oui, mais à un autre niveau. Dans cette poubelle, il jette toutes les scories qui l'encombrent et dont il a à se débarrasse pour faire son travail vers l'être. Il dit : « Des pensées incongrues viennent très souvent m'importuner.» Il les griffonne sur des bouts de papier et les jette. Alors il est soulagé.
Sylvie : Il a des jugements, des rejets souvent catégoriques, sans appel envers certains artistes,

certaines formes d'art.
Guy : Il est très dur pour plusieurs artistes dont certains, comme Matisse, participent de la voie qui est la sienne. Il l'est aussi envers un art qui pour lui relève de l'hystérie, des contorsions de l'être : l'expressionnisme. En fait, il se sent surtout proche de ceux qu'il appelle «les grands faiseurs d'images peintes du passé»... «de Giotto à Courbet». Mais ses maîtres préférés sont logiquement Van Eyck, Vermeer et Chardin « si émouvants, si purs» pour n'avoir cherché qu'à faire un « ouvrage parfait». Des artisans.
Sylvie : Retranché dans son isoloir, se dévêtant inlassablement, lentement de tous ses manteaux inutiles, les jetant à la poubelle, et réunifiant dans sa peinture toutes ses parts d'humanité...
Guy : Il a vécu sa solitude dans la plus grande sérénité.

Guy Vandeloise, 31 mars 2005. De l'intériorité. Texte écrit pour l'exposition Maurice Pirenne au Centre culturel de Marchin du 17 avril au 8 mai 2005.

L'être du monde, sa vraie réalité ne peut s'appréhender que dans sa relation à l'être en soi. La Porcia de Shakespeare parle quelque part de cette «musique que tout homme à en soi ». - Malheur, dit-elle, a qui ne l'entend pas ! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle... (les Voix intérieures) est « l'écho..., nous dit Victor Hugo, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous... »
Bien avant, dans l'Islam du XI^{e} siècle, lbn Hazm écrivait : «La beauté est comme quelque chose de dissimulé au fond de l'âme de ce qui est contemplé et qui est découverte par l'âme de celui qui contemple».
Ainsi, à travers siècles et lieux, une même importance est-elle accordée par quelques-uns à ce fonds commun qui ne peut se retrouver qu'en deçà- ou au-delà, c'est la même chose - de notre personnalité divisée. Maurice Pirenne ne disait-il pas : «Loue un coffre-fort et mets-y ta personnalité... ».
Mais alors, cet infini de l'être, teinté par nos particularités, notre identité, comment le retrouver ? Par notre attentive attention aux différents constituants du monde penseront nombre d'artistes parmi lesquels Monet, Cézanne et Pirenne. Car alors, débarrassé de toute idée préconçue et de toute dépendance émotive, il nous est possible de vivre cet état de bien-être qu'implique la détente, de nous retrouver de ce fait solidaire de notre corps et ce faisant du corps même du monde.
D'éprouver alors, parce que totalement détendu et donc disponible, qu'à certains moments on ne fait plus qu'un avec ce qu'on regarde. «L'artiste est quelqu'un qui aime regarder, disait Pirenne. A force de regarder, il voit. Il s'efforce alors de reproduire ce qu'il voit ». Ce qu'il voit n'étant pas une invention du peintre, ajoutera heureusement Pirenne. De fait, il s'agit là d'un moment de communion où sujet et objet se trouvent réconciliés. D'un moment ou l'artiste se vit participant et solidaire de l'ensemble de l'univers par le rapport qu'il peut alors avoir avec la force originelle dont il procède, comme toutes et tous, par les particules qui le composent.
L'œuvre découlant de ce moment de vision ne peut être que d'équité. «Et l'équité retrouvée, c'est la beauté » disait Brancusi. Celle-ci n'ayant plus rien a voir avec les critères de beauté «pensés », abâtardis, issus de l'Antiquité grecque, puisqu'impliquant la redécouverte en nous et donc dans le monde de ce plan médian qui est d'intégration de tout ce que nous vivons comme d'opposition : le bien le mal, le beau, le laid … tels que conçus traditionnellement. Alors et alors seulement |'œuvre est morale et donc thérapeutique.

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

Guy Vandeloise. L'art contemporain, septembre 2007 in Divercités n° 17. Province de Liège, octobre 2007

Paul Ardenne constate que « l'art contemporain» apparu au cours des années 60 en lieu et place de «l'art moderne» procède du sentiment que tout a été fait, qu'il n'est plus «possible de peindre de manière originale sans recommencer les maîtres classiques ou modernes». Ainsi, dit-il, « de l'âge prospectif, on glisse vers l'âge rétrospectif » encombrés que nous sommes par un passé riche de leçons

et d'expériences. En conséquence, l'artiste n'aurait plus qu'à se vouer «dorénavant à une répétition infinie», et ce, quels que soient les moyens utilisés pour faire œuvre. Qu'il opte pour la peinture ou la sculpture « traditionnelle » le conceptualisme, la performance, l'installation, les arts technologiques ou décide de jouer sur plusieurs claviers à la fois.
Certes le temps des grandes aventures inauguré par Manet est alors termine – le «Temps des initiateurs» comme je le nomme dans le livre sur Les voies de l'Art que j'achève en ce moment. Il l'est d'ailleurs depuis le début des années 20, à la mort de Dada. Lorsque les moyens de l'art aptes à rendre compte des nouvelles réalités scientifiques et humaines perçues dès la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle ont été définis ; ils modifient sensiblement la pratique artistique en cours depuis la Renaissance. Une première Renaissance qui, prélude au « Temps des initiateurs » avait également donne à l'art de nouvelles orientations à un moment ou le Moyen-Age, sa conception collectiviste unilatéralement religieuse de la vie, perdait Italie, puis ailleurs - et «académismes » n'empêchèrent pas, on le sait à présent, que du XVI^{e} siècle à Manet apparaissent de très grands maitres. Ils n'innovent pas fondamentalement au niveau de la «forme» - les temps ne l'exigent plus - mais ils la renouvellent par un contenu personnel.
De même manière, dire à présent, comme au XVI^{e} siècle, que tout a été fait, qu'il y a lieu de répéter les modèles culturels – dont le nombre est à présent infini ~ donne à entendre que seule la forme est envisagée, non le fond qui la change, non ce qui de l'artiste tend à se dire. Mais ne le peut, se dire, Marcel Duchamp le savait, qu'en dehors du marché de l'art, de «l'institution artistique» devenue progressivement depuis les années 60 aussi contraignante, aussi castratrice que ne l'étaient les églises au Moyen Age.
Encore faut-il que les artistes comprennent d'autre part qu'on ne donne pas sens à une œuvre par le moyen choisi - serait-il «new» voire « new new » - mais par la manière de l'utiliser ; qu'ils comprennent ce faisant que les multiples moyens d'expression qui leur sont à présent donnes s'ajoutent les uns aux autres plutôt que de s'éliminer, chacun ayant sa palette propre, ses possibilités spécifiques, irremplaçables. La photographie plasticienne ne tue pas la peinture pas plus que la photographie numérique n'efface l'argentique, le cinéma en couleur celui en noir et blanc..
Et pour conclure, de me souvenir de ce que Marcel Duchamp, héritier des symbolistes, déclarait à Hofstra en l960,en un temps où |'art devenait ce qu'il est globalement devenu :un « produit » soumis aux modes et aux diktats des « ayant » : « Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission parareligieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane »

-Guy Vandeloise. Centre international d'art et de culture. Demande d'avis de l'échevin de la culture le 12/11/2008.
* Lettre envoyée à Roger Dehaybe et à l'échevin de la culture M. Hupkens

Le Centre international d'Art et de Culture prévu par le GRE, avec l'assentiment des Bourgmestre et Echevins a pour ambition de faire venir à Liège les « Tour Operator » par la « location» ou la création d'événements » ,chers au tourisme culturel.
Découleront de son ouverture le déménagement du MAMAC au Musée de l'Art Wallon, haut lieu de l'architecture muséale ! et celui du Cabinet des estampes et des dessins dans un endroit … à trouver.
S 'en déduirait que les collections ,vues par Jan Hoet et Jean-Jacques Aillagon comme importantes, seraient moins exposées que jamais alors qu'elles demandent plus d'espace pour être présentées dans toute leur richesse.
Quant aux lieux d'expositions temporaires actuels qui permettent, outre la présentation des biennales de gravure, de photographie et de design et du Prix de la peinture Georges Collignon, l'organisation de grandes expositions thématiques ou individuelles, ils disparaîtraient. Seraient remplacés, nous dit-on, par d'autres, comme celui du Grand Curtius, dont la fonction, me semble-t-il, est d'animer les collections qui le composent plutôt que de s'ouvrir à d'autres disciplines.
Ainsi verrait-on qu'au lieu de mettre en évidence, de dynamiser les arts plastiques à Liège, les millions d'euros européens auraient pour résultat d' «encaver » toute vie. Mais de nous dire que les visiteurs des grands « événements » présentés au Centre «profiteraient » de leur passage à Liège pour visiter les galeries et le « nouveau » musée des Beaux-Arts. L'exemple de Bilbao prouve le contraire et montre, en outre, que les subsides sont consacrés au seul Guggenheim. Sans aucune retombée pour la culture dite » locale ».

Tout cela, est-il dit, pour le bien du secteur Horeca et de l'économie liégeoise. A quel prix ! Car enfin, si l'économie liégeoise m'importe, elle pourrait, me semble-t-il, bénéficier d'une autre approche du problème, une approche dont tireraient profit les personnes pour qui la culture est ce qui permet encore au monde, malgré tout, d'être vivable, d'être d'espoir.
Je propose que la problématique de ce Centre d'exposition, certes nécessaire, soit insérée dans celle des Musées consacrées aux Arts plastiques.
1 .L'art wallon n'existant pas plus que l'art belge et étant, par sa dénomination même, connoté négativement, devrait réintégrer les collections du MAMAC.
2. Le collection d'art ancien de ce Musée de l'Art wallon et celle de l'ancien Musée des beaux-Arts entreposé depuis des années dans les réserves devraient constituer un Musée à part entière, allant, chronologiquement, jusqu'à Corot et Courbet compris. Jusqu'au moment où l'art dit « moderne » apparaît après Manet et les Impressionnistes.
Ce Musée d'art ancien devrait être doté d'une surface importante permettant l'organisation d'expositions internationales partant des collections du dit Musée.
Exemples :
a) Lambert Lombard, non plus vu seul, mais resitué dans le contexte franco-flamand.
b) Les Liégeois du XVII^{e} siècle mis en rapport avec l'art français de la même époque.
c) Gérard de Lairesse dans le contexte de l'art hollandais de son temps.
Nul doute que ce Musée.et les expositions qui y seraient organisées, ne puissent rencontrer un grand succès. Ne nous y trompons pas, l'art ancien intéresse plus que l'art contemporain. De plus, dans notre époque post-moderne les valeurs dites « anciennes », récusées pendant longtemps, ont repris sens, sont redevenues de l'ordre de l'enseignement. N'oublions pas que, dans ce cadre, le Musée des Beaux-Arts a été créé, dans un premier temps, pour enseigner les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts qui jouxtait le Musée.
3. Quant aux collections d'art moderne et d'art contemporain du Musée de l'Art Wallon et du MAMAC, elles donneraient à voir, parce que réunies, un panorama complet des grandes écoles qui se sont succédé de 1870 à 1970 environ. Par après, on ne peut que le regretter, les acquisitions ont été rares.
En exemples de l'apport du Musée de l'Art Wallon au MAMAC :
a) Philippet et De Witte pour l'impressionnisme.
b) A. Donnay et Rassenfosse pour le nabisme.
c) R. Heintz, Lemaître et A. Dupagne pour le fauvisme
d) Magritte, entre autres, pour le surréalisme
e) Jo Delahaut, José Picon, etc. . .pour l'art abstrait.
Tous artistes, à l'exception de Magritte, bien sûr, inconnus en dehors de nos frontières et ceci uniquement par incurie des critiques. Par manque de galeristes d'envergure s'y intéressant. Par manque de foi.
Une foi qui pourrait renaître de la confrontation de ces artistes dits locaux (rappelons que Van Gogh est resté local sa vie durant) avec les artistes reconnus du MAMAC. Enfin seraient-ils vus dans un contexte international, pourraient-ils être reconnus comme importants s'ils sont représentés par un nombre d'œuvres suffisant. Ce qui ne serait pas le cas dans le Musée des Beaux-Arts promis. J'estime en effet que pour bien présenter les œuvres de qualité des deux musées, à l'heure actuelle, il faut compter une surface de 6 à 7000 mètres carrés.
Les œuvres bien exposées et faisant l'objet d'un catalogue exhaustif, le bâtiment bénéficiant dans sa refonte d'installations de protection et de conservation modernes, le Musée deviendrait crédible auprès de donateurs. Ce qui, bien sûr, ne doit pas empêcher les pouvoirs publics d'acquérir des œuvres. On peut rêver !
4. C' est à ce « nouveau MAMAC » que devrait être ajouté un lieu d'expositions temporaires suffisamment important pour qu'y soient organisées des manifestations de grande envergure sans que les collections du Musée soient retirées des cimaises. Ces manifestations devraient être créées « in situ » Ce qui ne veut pas dire qu'appel ne puisse être fait à des personnalités internationalement reconnues. Tant s'en faut !
Type d'expositions :
a) Comme le pense Jan Hoet :
1 des expositions de type historique en partant des collections du Musée.
2. des expositions dotées d'un catalogue sérieux, susceptibles de faire émerger une personnalité. Ces expositions devraient intéresser certaines galeries par expositions conjointes. Elles devraient par

ailleurs être proposées à des Musées étrangers. Ce serait le moyen de faire connaître, de diffuser, de transformer le « bon local » en international.
b) d'autres expositions pourraient mettre en évidence l'action qu'ont eue certaines personnalités liégeoises d'envergure internationale. Pour ne citer que trois d'entre elles, décédées : Fernand Graindorge, initiateur de l'APIAW et véritable prospecteur de son temps, Ernest Van Zuylen à qui Cobra doit beaucoup, André Blavier et l'univers de la pataphysique, de dada et du surréalisme.
c) A ces manifestations devraient, bien sûr, s'ajouter des expositions de découverte des différentes pratiques contemporaines. Sans exclusive.
5. Enfin, on pourrait j oindre à cet ensemble muséal et d'expositions-et là je fais directement référence à ce qui se fait à Beaubourg- des espaces de présentation de B.D, de photographie, de stylisme, de design, de plans et maquettes d'architecture. Mais aussi des lieux de poésie et de lecture. Je pense, ici, avec une profonde tristesse, à Jacques Izoard, très grand poète, altruiste par ailleurs, soucieux de la poésie des autres, la diffusant.
6. Complétant le tout : une bibliothèque, une librairie consacrée exclusivement à l'art : il n'en existe pas à Liège ; une cafétéria digne de ce nom.
De quoi faire de ce centre un lieu vivant en permanence
Ces Musées d'art ancien d'une part, d'art moderne et contemporain d'autre part, vivifiés par des expositions temporaires festives pour l'esprit s'ajoutant au Musée de la Vie Wallonne et au Grand Curtius rénovés, au Musée d'Ansembourg, à celui de la Cathédrale, à l"Archéoforum, aux Musées que constituent les différentes églises de la ville, au spectacle rendu permanent de la tour cybernétique de Nicolas Schöffer, au centre de vidéographie prévu au Palais des Congrès, au Cabinet des estampes et dessins, au MAD et au Musée de la sculpture en plein air, constitueraient, me semble-t-il, une carte de visite suffisante pour que la Ville de Liège soit vue comme lieu de culture à visiter. n lieu de culture que rendraient plus évident encore l'ouverture de Musées consacrés à Georges Simenon et à Serrurier-Bovy, deux personnalités liégeoises connues internationalement.

Guy Vandeloise. Présentation de Graziella Vruna à l'Espace Jeunes artistes au MAMAC, juin 2009.

Frédéric Hainaut parla de ses dessins-tricot avec brio, Graziella Vruna préfère que je la présente. Mais avant de dire quelques mots sur son travail, je souhaite exprimer l'intérêt que je porte à cet Espace Jeunes Artistes, dans le sens où, quel que soit leur âge, les artistes présentés ne sont pas ou guère connus, rappelons-le.
Cet espace leur permet tout d'abord de se voir en dehors de leurs ateliers, de se lire autrement peut-être, de voir leur travail comme s'il avait été fait par un autre.
Il leur permet aussi de se faire connaître et, par-là, d'avoir, je l'espère, d'autres clés de lecture de leur propos.
Il nous permet enfin, à nous les visiteurs l'occasion de découvrir d'autres voies, d'autres facettes de la création d'aujourd'hui. Autres facettes d'autant plus intéressantes qu'elles se sont avérées et s'avéreront encore au cours des mois qui suivent, à chaque coup différentes, porteuses d'autre points de vue, d'autres visions de l'être et du monde. Car enfin, ce que j'aime dans les dossiers reçus, c'est que leurs auteurs sont plus proches d'eux-mêmes que de quelque obligation (imposition) d'école. Ils sont aussi, m'apparaît-il, bien de leur temps, condition indispensable pour pouvoir être … hors du temps.
Venons-en au travail de Graziella Vruna.
Monumentale, impressionnante, très expressive, il y a peu au Centre Culturel de Chênée, son œuvre se fait ici plus intime, le lieu l'impose. Elle n'en reste pas moins liée à sa vie, à ses drames, ses peurs et ses désirs.
Elle a, ici, comme point de départ le voyage en avion et se présente sous forme de photographies brodées.
Graziella Vruna écrit : « Lignes, série de points, répétitions, vides, pleins, traits discontinus, intervalles plus ou moins longs et réguliers, apparition et disparition du fil fragile. Dialogue improbable entre deux matériaux : tantôt l'image absorbe le fil, tantôt le fil et son relief dissimulent la photo. »
Ces photographies ont été prises du hublot de l'avion. D'une part le ciel, d'autre part la terre et la mer mais encore les nuages aux formes aléatoires qui induisent dans l'esprit de Graziella Vruna, des trajets

autres que celui imposé par l'avion, son conducteur.
Des trajets qu'elle brode, qui lui donnent le sentiment de retrouver son indépendance, voire de contrôler à nouveau la vie, de se libérer de la main, filée, du destin.

Isabelle Neuray. Rencontre avec Guy Vandeloise in Divercités n° 22. Liège, juillet 2009.

Dans le cadre de l'evénement culturel « Passages », Guy Vandeloise a réalisé une peinture murale de 13 m de long sur le porche d'une des plus hautes tours de notre Cité, la Tour Kennedy. Celle-ci est également l'entrée monumentale des bibliothèques et médiathèque Chiroux.

- Artiste plasticien est-ce bien l'expression qui cible au mieux votre travail ?

- Je n'aime pas les mots, les expressions qui m'enferment dans une « catégorie ». Mais voilà, il se fait que je pratique différentes techniques artistiques. Cela dit, « on ne choisit pas d'être artiste, disait Matisse, c'est une fatalité ». Une fatalité dont la raison est de me conduire à qui je suis et, ce faisant, à vivre plus justement le monde et mes contemporains. J'envisage en effet l'art comme une psycho-somato-philosophie mise en forme, couleurs, matières, sonorités et volumes. Sa fonction est thérapeutique.

- Pouvez-vous nous expliquer en quelques mots votre formation ?

- J'ai suivi les cours de peinture et sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Je suis, par ailleurs, docteur en histoire de l'art. Mes formations sont complémentaires, l'une enrichit l'autre et inversement. Ainsi ai-je une connaissance du langage des arts plastiques qu'on n'apprend hélas pas à l'université et ai-je une structure qui ne se déduit pas habituellement des écoles artistiques.

- En tant qu'artiste, vous situez- vous dans un courant ?

- Non, mais je ne suis pas l'historien de mon propre travail. J'essaye simplement d'être moi, comme je l'ai dit, et ce en dépit des modes. De toute façon, si l'on arrive à être soi, on participe à la fois de son temps, de celui qui précède et de celui qui suit.

- Cela vous permet-il d'échapper au désir de reconnaissance ?

- Ce que l'être souhaite le plus au monde, c'est d'être aimé. Si l'artiste est reconnu, il a le sentiment, bien souvent erroné, de l'être. En outre, il est libéré des soucis financiers et peut espérer voir son œuvre présentée, sa «survie » assurée.
Le problème est que se faire connaître implique l'entrée dans le circuit marchand, des contraintes, une pression constante, la difficulté, voire l'impossibilité de se mettre à l'écoute de ce qui de nous voudrait se dire. Ce n'est évidemment pas le problème de la société néo-libérale pour laquelle l'artiste n'est jamais qu'un produit à pressurer afin qu'il réalise des biens de consommation rentables pour le vendeur et... pour l'acheteur si la cote de l'artiste ne cesse de grimper.
Ça me dégoûte mais il ne faut pas se leurrer. Hors des autoroutes de l'art il n'y a que trois solutions : se flinguer, se « reconvertir », autrement dit avorter, ou, mieux, trouver un moyen de survie qui nous laisse libre de nous parcourir.

- Quels sont vos moyens d'expression de prédilection ?

- La peinture, la sculpture, le dessin, l'écriture plasticienne que j'ai abordée dès 1968, le livre d'artiste et la philosophie de l'art. J'aimerais aussi réaliser des vidéos et des bandes sonores. Mais je manque de temps, j'ai toujours manqué de temps pour maîtriser et pratiquer ces techniques. J'ai trop d'idées en tête, de désirs et ce depuis mes vingt ans ! Pour exemple, je viens de retrouver 600 projets de peintures et de sculptures à réaliser imaginés entre 1957 et 1960 !

- Pouvez- vous nous donner les étapes phare de votre histoire d'artiste ? Avez-vous réalisé des œuvres pour lesquelles vous êtes particulièrement fier ?

- J'ai fait de bonnes et mauvaises choses à toutes les époques. Simplement aujourd'hui, j'ai le sentiment d'être plus proche de moi-même.
Je commence vraiment à peindre dès le début des années 60. Mon travail est alors de l'ordre de l'inconsciente inconscience et relève essentiellement ce la projection de mes sentiments. Toutefois, se dit déjà dans plusieurs toiles le besoin de mettre en relation des donnés du monde très différents les uns des autres.
Dès 1966, je m'engage dans un travail plus construit, plus distancié par rapport à mes sentiments, plus conceptuel. Je prends en effet conscience d'autres choses présentes en moi qui me mettent en relation avec ce que j'appelle l'Etre du monde. J'essaye de mettre alors en évidence les rapports existant entre toutes choses. Mais tout cela est encore purement mental, sans corporalité. Or le mental doit découler du corporel. Mais on le sait, entre le savoir et le vécu il y a montagnes et précipices.
C'est en 1985 que la pièce de cinq francs tombe. Je réalise alors une série de toiles intitulées Ecriture

de peau. Elle est au point de départ du travail dans lequel je suis toujours engagé. Un travail qui a pour but de donner à voir par l'écriture propre à l'art celle inscrite dans l'« objet » perçue « inconsciemment »› comme mienne. Peintures, dessins et sculptures se présentent alors, je me cite *comme un parcours qui va de l'indifférencié d'où nous procédons aux « traces » que nous laissons en passant par différentes étapes où j 'aborde le problème de la conception, de la division de l'être, de la dualité que l 'amour peut supprimer (...), de la perception du monde en tant qu'écriture, de la nécessité des grands voyages terriens et célestes et des vérités premières que nous conscientisons par instant*. (Errances, éditions Yellow Now, 2001)

- Avez- vous été marqué par un artiste en particulier ou par un courant ?

- Non, j'aime des tas d'artistes de tous lieux et de tous temps. Toutefois, à partir de 1985, je me suis progressivement attaché à l'étude psycho-philosophique autant que plastique des artistes qu'à mes cours d'esthétique donnés à l'Académie de Liège, j'ai appelé de « communion » : Cézanne, Matisse, Brancusi, Pirenne, Morandi, les Delaunay entre autres. Tous peintres et sculpteurs dont je me sens proche. Ils font partie de ce que je vois à présent comme étant le réalisme symbolique, appellation que je préfère à la précédente, trop connotée. Ces artistes ne font qu'un avec le monde.

Autrement dit, ils retrouvent la voie inconsciemment suivie par les paléolithiques. Ainsi, Cézanne se met-il en quête, ardue, des moyens plastiques susceptibles de dire précisément le moment de communion vécu un instant avec les différents constituants d'un paysage, d'une nature morte ou d'un personnage. Le monde extérieur est alors en lui, c'est ce que j'appelle le vrai amour. Ma position, à moi, est celle-là. Mais je ne dénigre certainement pas les maîtres des autres voies. Autrement dit, ce que j'appelle « l'idéisme » qui est de mise en formes, couleurs ou volumes d'une idée pré-acquise ou que l'artiste s'est forgée, l'expressionnisme qui est de projection des émotions et le réalisme qui est de transcription de la réalité telle qu'on peut la connaître au moment vécu.

De toute façon, on fait son œuvre en partant de ce qu'on est ou croit être. Ce qui nous entraîne fatalement dans une des quatre voies précitées. Pas plus que d'être artiste on ne choisit sa voie. Ça nous tombe dessus... et on fait avec, le mieux possible.

- Compte tenu des courants artistiques contemporains qui semblent davantage dominés par la vidéo, la photo, les installations, la peinture a-t-elle pour vous encore un sens et lequel ?

- Pour moi, une technique s'ajoute à une autre et ne supprime pas la précédente. Chaque média a ses possibilités propres. Par exemple, j'ai des idées de création vidéo car je souhaite jouer avec le temps, le temps comme succession d'instants, tous aussi importants les uns que les autres et c'est impossible avec la peinture. Je veux exprimer un temps physique corporalisé.

Quant à mes peintures actuelles, elles sont hors temps puisque je ressens la nécessité de créer des objets métaphysiques. La toile c'est le vide plein du monde dans lequel sont représentés mes moments de communion avec ces objets : l'être de l'objet en rapport à l'être en moi et à l'être dans le monde. Donc, pour réaliser une peinture, je pars toujours de ma rencontre avec un des donnés de l'univers. C'est le moment d'amour où deux ne fait plus qu'un.

Ensuite, j'essaye de transposer dans mes toiles ce moment de communion en utilisant le langage propre à la peinture.

- Avez-vous déjà réalisé des commandes ?

Oui, un relief sur la façade du centre culturel de Marchin qui est en fait une ancienne école. C'est une phrase : « d'amour : d'ombre et de lumière ». J'ai vraiment eu l'impression, lors de ce travail, que ma phrase était juste c'est-à-dire en accordance parfaite avec le corps du lieu, avec la pierre de cette ancienne école où lettres et mots furent enseignés. Par ailleurs, c'est la première fois que je pouvais aussi dire l'importance que j'accorde aux écritures depuis 1968. Elles sont poésie ou témoignage de ma philosophie de vie.

- Cette commande, faite dans le cadre de « Passages », représente-elle pour vous une aventure particulière et originale ?

- J'aime l'art social. J'emploie cette expression dans le sens d'un art directement accessible et visible par tous... Et c'est vrai que je suis content que tout le monde puisse connaître mon point de vue. La phrase que j'ai choisie, /'un c'est /'autre s'est déduite du thème « Passages ». Un thème qui m'intéresse d'autant plus qu'il peut très bien être illustré par l'ensemble de mon travail, par cette quête de transposition à l'art du « moment de communion » dont je vous ai parlé précédemment. La phrase proposée permet plusieurs niveaux de lecture, et chacun peut l'interpréter.

Mais je dirais qu'on ne peut accepter l'autre, l'aimer, qu'à partir du moment où on l'accepte en nous. Autrement dit notre part obscure que nous avons tendance à projeter sur l'autrui. La craignant ou ne la supportant pas, nous rejetons celui qui nous la donne à voir. En découle, le racisme, le machisme, les

intégrismes... Toutes ces joyeusetés qui sont à la base de l'enfer humain. Mais encore, je puis dire que, fondamentalement, *l'un*, vous, moi, c'est *l'autre*, l'être en nous. Ce qui nous fait participer de tout et de rien.

- La couleur de cette peinture murale a sans doute aussi une signification précise ?

- Les couleurs parlent tout comme les mots. Au départ, j'avais pensé utiliser deux couleurs justement complémentaires susceptibles de recréer le gris moyen d'harmonie par leur rencontre. Et puis, les couleurs et leurs réactions sur le béton du support en ont décidé autrement. Si bien qu'au lieu de recréer ce gris moyen, les couleurs « s'embrassent » dans la matière même du support gris ocré, le laissant transparaître en son centre tout en le faisant vibrer. Ainsi, le passage s'opère-t-il latéralement, dans les données de la vie, et, en profondeur, avec l'être même de la matière du support, Vous le voyez, mes couleurs ont un sens identique à celui des mots utilisés.

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

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

Guy Vandeloise ; L'Académie, pourquoi ?, avril 2010 in Catalogue des travaux d'élèves 2009-2010. Liège, éd. de l'Académie, 15 juin 2010.

Durant trente années, j'ai enseigné l'histoire de l'art et l'esthétique à «l'Acasoir» à des personnes de tous âges. Elles pouvaient enfin réaliser leur rêve : dessiner, peindre, raconter des histoires en mots et en formes, modeler, sculpter, photographier, graver, illustrer, tisser, informer.

Il y avait là, dans la classe à gradins, des chirurgiens, des tailleurs de pierre, des ingénieurs, des ouvriers de toutes sortes, des médecins, des psychologues, des employés, des professeurs, des êtres venus de tous les horizons que le désir de créer, de donner forme à leur vie avait réunis, rendus rapidement complices. Des personnes venues à l'Académie avec des projets bien précis, une idée de l'art procédant du milieu familial, de leur éducation, de leur entourage et de leur culture.

Et puis commençait l'aventure : l'apprentissage des techniques, la prise de conscience des réalités propres au métier abordé et, en même temps, l'apprendre à regarder pour mieux voir. Dans la foulée, la confrontation aux professeurs mais aussi aux condisciples. A l'autre qui est diffèrent.

Mais encore s'entamait l'ouverture graduelle à l'immense répertoire plastique, à l'infini possible et qui a sens. Et ce, depuis le paléolithique, un temps ou l'homme, indifférencié, n'a pas conscience de sa dualité et de celle du monde, jusqu'en 2010, moment où il peut s'exprimer en tant qu'être distinct, ayant nom et prénom, en passant par une série d'étapes qui le voient s'affranchir peu à peu des multiples conditionnements sociétaux, religieux, philosophiques et culturels. Etapes successives qui sont de rapport à notre évolution personnelle puisque nous vivons l'histoire de l'humanité en accéléré de la conception à la maturité. De la dépendance à la liberté.

A l'essai de liberté.

Progressivement, les aventures personnalisées nées de l'apprentissage pratique et théorique induisaient chez les étudiants des métiers diversifiés. En découlaient des idéologies différentes, violemment opposées parfois, des manières d'être et de penser si variées que l'évidence prenait corps. L'art pratique, quel qu'il soit, est écriture. De divertissement, de jeu esthétique ou d'énoncé préconçu, il devient pour nous-même moyen de connaissance. Notre façon de voir, notre comportement peuvent en être modifiés. Quelle chance de pouvoir enfin déchiffrer ce qui de nous se dit dans ce qui se fait, de pouvoir nous découvrir plus profondément que jamais ! De voir que l'art, envisagé honnêtement, est de mise en formes, couleurs, traits, volumes et sons de ce que nous sommes dans le moment vécu. C'est que « L'Art, dit Berenson, ne nous enseigne pas seulement à voir, mais à être, il nous fait tel que nous sommes». Pour qu'il en soit ainsi, la connaissance de son alphabet, de son vocabulaire et de sa syntaxe s'impose. Leur juste utilisation conduit à des résultats différents selon l'époque et, dans les lieux et temps où c'est possible, selon l'individu. Un exemple en trois étapes parmi tant d'autres : seules les couleurs saturées sont employées dans l'art roman. Mises en relation avec le Principe, créateur du monde, considéré sous son aspect lumineux, elles ont valeur de « Iien » avec le divin.

Elles sont aussi, à un niveau moins élevé d'enseignement, significatives de tel aspect symbolique de la religion. Cernés par un trait continu, les plans colorés abstractisés sont de recréation plutôt que d'imitation du monde, de seule mise en évidence du message divin, de ce qui est vu, à l'époque, comme le Réel.
L'époque gothique, par contre, n'oppose plus réalité «ordinaire» et réalité transcendante. Elles ne font qu'un, les objets visibles étant, selon saint Thomas d'Aquin, « des métaphores matérielles pour des entités spirituelles». Des entités qu'il faudra symboliser.
La peinture à l'huile y trouve à naître au début du XV^{e} siècle parce qu'elle permet de concilier lumière et matière, corps et esprit. En effet, son temps de séchage, infiniment plus long que celui, immédiat, de la couleur a l'eau utilisée précédemment, autorise le modelé mais aussi le rendu de la perspective aérienne par la mise en « valeurs » des couleurs précédemment saturées. Ainsi, le contraste de la couleur en soi, des couleurs pures, cher aux artistes romans, cède la place au contraste clair-obscur, la Lumière à l'éclairage. Cela s'impose dans un monde ou êtres et objets, désormais individualisés, voient leur propre couleur modifiée par la lumière ambiante.
Toutefois, la préparation blanche du support, patiemment élaborée, fait que ces êtres et objets peints en glacis ou couches fines sont enlumines par l'esprit qui est en toutes choses. La religion y trouve son compte.
Transparente à l'époque gothique, la peinture à l'huile devient plus épaisse, plus corporelle chez les artistes vénitiens du XVI^{e} siècle. De plus, le panneau de bois rigide de leurs prédécesseurs est remplacé par la toile sur châssis, plus souple, plus féminine. Pour quoi dire ? La beauté des corps que baigne une sensualité crépusculaire. Dorénavant les sentiments apparaissent, s'expriment. Au point que, dans les vingt-cinq dernières années de sa longue vie, Titien s'autorise à dire la tragédie de l'homme vieillissant et solitaire, la sienne, violente la forme des corps, découvre le pouvoir expressif de la touche de couleur, de la peinture. Découvre paradoxalement, par le drame, la liberté ! Dès ce moment la peinture est ouverte à tous les possibles, à des manières d'être, de regarder, de penser et d'exprimer différentes. Elles s'affirmeront dans leur infinie diversité au cours des siècles passes et... à venir. Etant entendu que tout être en quête de soi est susceptible, **quel que soit l'art pratiqué**, d'élargir le champ de représentation du monde et, par là-même, le sien propre. Ainsi par l'art, la vie peut-elle changer. Ce qui me fut et m'est toujours confirmé par nombre d'étudiants de tous âges passés par l'Académie. Changements qui les ont conduits à une compréhension plus profonde, plus aigüe, et en même temps plus souple du monde. Dans ce sens, Louis Dupont, mon professeur de sculpture soir au début des années 60, enseignait que la connaissance des «lois » qui régissent notre art permet de comprendre celles qui régissent toutes choses. Notre manière d'être, notre comportement en sont changes. Notre rapport à l'autre.

- Guy Vandeloise. Préface du catalogue Yves Barla. Liège, Salle Saint-Georges, 2010 (07/05-27/06).

Son ami Alain Pierre écrit : « Sans cesse tu te remettais en question. Pour toi, exposer voulait dire s'exposer et tu exigeais de toi et de ton art de ne faire qu'un ». De lui, de son art, de son enseignement également, lui dont « le parcours d'enseignant nia eu de cesse de s'interroger sur le « que transmettre », et « comment le transmettre » pour in fine s'interroger sur le « pour quoi faire », écrit Jean-Luc Martin, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Namur, où Yves Barla enseigna une vingtaine d'années. Se révéla, comme à l'Académie d'été de Libramont « un pédagogue hors pair », nous dit sa collègue, Dominique Baudon, «réunissant les qualités que beaucoup d'élèves souhaiteraient rencontrer durant leur apprentissage ; rigueur (technique, iconographique), empathie, souplesse, adaptabilité, créativité, mais aussi la fantaisie, l'humour nécessaires pour alléger les difficultés devant lesquelles les élèves se trouvent parfois face « à la page blanche ».
Un enseignement d'autant plus riche qu'Yves Barla s'était initié à tout : à la peinture, au dessin, à la sculpture, la lithographie, la photographie, la reliure, l'illustration, la bande dessinée, l'infographie, la musique, arts qu'il pratiqua, mais aussi à la littérature et la philosophie. Avec le plus grand sérieux. Il y avait « toujours des milliers de questions », nous rapporte Maria Pace, une amie graveur. « Il fallait la retourner, la question, dans tous les sens, ajoute-t-elle, la question de la gravure ». Mais aussi bien celle des autres arts, leur finalité hors des esthétismes, des modes et du marché, leur pratique, les moyens qu'ils proposent en fonction des expressions souhaitées. C'est qu'étant passionné de tout, Yves Barla n'hésitait pas à changer « d'écriture » et de technique pour rendre compte au mieux de son ressenti devant un corps, un visage, une graine, une abeille, un objet, un intérieur d'usine, que sais-je...

Les œuvres réalisées durant les cinq dernières années de sa vie en témoignent particulièrement. Mettent également en relief son goût de l'expérimentation, son souhait de fabriquer les outils de son art (ses papiers, ses pastels) et de présentation de son travail : ses cadres, les boîtiers, les reliures de ses livres, le tout participant de l'expression de l'œuvre.
Fils d'un père érudit, artisan sérieux qui aurait souhaité être peintre, mais devint décorateur au Grand Bazar par nécessité, tout en abordant l'art des icônes, Yves Barla commença son parcours à l'Académie des Beaux-Arts de Liège où je le connus attentif, retenu, intériorisé, intègre, consciencieux. Réalisant en 1979 des dessins où le personnage est là en tant que signe d'ombre et de lumière participant de l'environnement dans lequel il se situe. Un travail qui préfigure son intérêt pour l'abstraction abordée dès la fin de ses études en 1982 en partant de dessins de la basilique Saint-Martin de Liège. Une église aux formes premières, justement proportionnées, présente mais silencieuse.
Ses « études » se poursuivent en 1983 hors Académie au contact, un court moment, de l'œuvre rigoureuse et intériorisée de Magnelli, notamment. Et puis, jusqu'en 1997, année où il expose au Château du Sartay à Embourg, le lyrisme de Motherwell et de Debré, entre autres, l'interroge, la liberté de la touche, la traduction par elle des émotions ou de l'inconscient. Le questionne aussi l'inconnu de l'être, si j'en juge par le choix d'un texte de Jean Genet extrait de L'Atelier d'Alberto Giacometti, imprimé sur le carton d'invitation d'une exposition de ses œuvres lyriques qui eut lieu en 199I à la Galerie Now à Liège ; «Tout homme aura peut-être éprouvé cette sorte de chagrin, sinon la terreur, de voir comme le monde et son histoire semblent pris dans un inéluctable mouvement, qui s'amplifie toujours plus, et qui ne paraît devoir modifier, pour des fins toujours plus grossières, que les manifestations visibles du monde.
Ce monde visible est ce qu'il est, et notre action sur lui ne pourra faire qu'il soit absolument autre. On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir aussi furieusement sur l'apparence visible, se serait employé â s'en défaire, non seulement à refuser toute action sur elle, mais à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-même, à partir de quoi eût été possible une aventure humaine toute différente. Plus précisément morale sans doute. Mais, après tout, c'est peut-être â cette inhumaine condition, â cet inéluctable agencement, que nous devons la nostalgie d'une civilisation qui tâcherait de s'aventurer ailleurs que dans le mensurable ». Un texte qui laisse entendre que l'ange, qui concernera Yves Barla jusqu'à la fin de ses jours est celui qui, selon Rilke, symbolise « la créature dans laquelle apparaît déjà réalisée la transformation du visible en invisible que nous accomplissons ».
Après 1997, Yves Barla n'exposera plus jusqu'en 2004, la veille de son décès. Les raisons de son retrait : les doutes qui l'assaillent sur la pertinence de son travail. Une remise en question constructive qui le conduira à faire de son art et de sa vie une seule et même chose. En découlent des travaux plastiquement différents en fonction des sujets abordés mais où prime le geste. Il le voit d'ailleurs comme essentiel dans un texte que sa compagne, Michèle Englert, date de 2001. Il le souhaite thérapeutique, susceptible de lui permettre d'exprimer plus librement ses sentiments, de le libérer « d'un grand poids qui bloque tout processus d'extériorisation et m'engouffre dans une solitude malsaine ».
Il envisage alors une exposition, « faire le pas vers le nouveau, l'inconnu » et écrit: «je tiens tout particulièrement à ce que la première exposition dans laquelle je m'engagerai soit cela, « le geste », ce n'est que comme ça que je pourrai vaincre mes peurs, mes angoisses.
Un acte libérateur, c'est bien ça, je veux que cette exposition exprime cette réappropriation de moi-même. Actuellement, je projette des images dans ma tête, celle, tout d'abord, de la main à moitié rongée, apparition ou disparition, quelque chose qui se compose ou se décompose, cette main qui est peut-être dans l'incapacité à saisir, rendre, toucher, caresser. Et c'est pour cela que je voudrais voir figurer cette main sur le carton d'invitation, que je voudrais l'imprimer sur un tissu léger pour le fixer à l'extérieur pour peut-être saisir le vent, le soleil, la pluie. J'aimerais toujours avec cette même image l'imprimer sur papier que j'irais coller aux alentours de l'espace de l'exposition pour peut-être saisir les arbres, les murs, les pierres, les champs ; j'en lâcherais dans les ruisseaux, rivières ou fleuves, pour peut-être saisir l'eau qui coule, et ces images voyageraient au gré des flots et seraient comme des bateaux en partance pour des horizons lointains. Je voudrais voir cette main imprimée au creux de ma propre main, comme si je devais l'accompagner dans cette (ré)initiation de la vie, comme lorsque l'on donne la main à un enfant, geste de protection, d'affection et de réconfort. Je dois m'accompagner moi-même, me donner la main pour aller au bout des chemins de mes désirs et de mes sentiments.
Cette exposition contiendra un ensemble de dessins de mains, gestes dont celui des deux mains dos â dos et semblant plonger dans une grande ellipse noire, un plongeon dans l'inconnu où l'on perd toute

pesanteur. Il y aura ces grandes feuilles suspendues pour qu'elles puissent exprimer l'insaisissable, sur lesquelles figureraient ces images blanches un peu énigmatiques et desquelles couleront des traînées de couleurs, comme des pleurs qui ne purent s'arrêter. Les autres feuilles divisées en deux parties ; l'une est couverte de brou de noix et huilée et, en dessous, une figure, un bras, pour exprimer mon désir au corps, à la peau, le rapport charnel ».
Cette exposition sur le « geste », il la souhaitait didactique pour lui-même et pour les autres. Il la voyait « au centre culturel de Marchin parce que le lieu est une ancienne école et qu'elle porte un sens évident de réapprentissage de la vie, et qu'il se situe â la campagne qui détermine le rapport à la genèse, la nature ».
Ainsi prend-il conscience que se retrouver lui impose de vaincre ses peurs, ses angoisses, de prendre en compte ce qui le ronge et que figure cette main « qui est peut-être dans l'incapacité à saisir, prendre, toucher, caresser» mais qu'il espère quand même voir «peut-être saisir le vent, le soleil, la pluie ». Il lui faut la prendre dans le creux de sa main pour la « réinitier » à la vie, « pour aller au bout des chemins de mes désirs et de mes sentiments ». Pour vivre ! Mais ce qui l'attend, ce sera le « plongeon dans l'inconnu où l'on perd toute pesanteur » qu'il comptait d'ailleurs représenter, un plongeon dont son corps, la main rongée, semblent avoir eu la prémonition deux ans avant d'apprendre que le cancer dont il est atteint ne lui laisserait que trois mois à vivre. C'était en octobre 2003. Il meurt quatorze mois plus tard, le 8 décembre 2004.
Non sans avoir réalisé durant les dernières années de sa courte vie une œuvre dont le geste, qui est la pensée du corps, écrit François Roustang, est au point de départ et d'arrivée. Un geste juste pour révéler la vie, la tendresse parfois mais encore, dans les derniers mois de son existence, la débâcle du corps dans des œuvres d'autant plus expressives, éprouvantes, qu'elles ne sont pas de projection, expressionnistes, mais de constat, réalistes.
Certaines de ses peintures furent exposées à Boitsfort en 2004, peu avant sa mort. Elles font partie d'une installation longuement élaborée qu'Yves Barla appela « Identité- Instant fragile ». Une cérémonie funèbre en quelque sorte, son chemin vers la mort. D'ailleurs, de ce qu'il fut il ne reste déjà presque plus rien : ses pieds moulés prêts à se briser et les morceaux de son corps en porcelaine fine sur lesquels sont repris, fragmentés, illisibles, des vers de « Volver » (Revenir) du poète brésilien Alfredo Le Pera:
« J'ai peur de retrouver
Mon passé qui revient
Se mesurer â ma vie,
Car le voyageur qui s'enfuit
Tôt ou tard j'arrête en chemin
Et si l'oubli qui détruit tout
A tué mes rêves d 'autrefois
Il y a cachée en moi une humble lueur,
La seule fortune qui reste à mon cœur ».
Et enfin, déposés sur un autel, les moulages des moignons de ses mains que la paraffine décorporalise. La perte d'une identité que, cependant, mettent en évidence les empreintes de ses doigts répétées sur une peinture et sur les gravures recouvrant le socle de l'autel ou découpées en forme de mains déposées sur leur moulage. Mais réalisées sur papier Japon ! Prêtes à s'envoler au moindre souffle. Une des installations les plus fortes que je connaisse.

- Yves Barla, Présentation de l'exposition, vernissage le 6 mai 2010.

- Dans un monde où les personnes s'occupant de promotionner l'art considèrent souvent que l'artiste doit savoir faire des concessions, doit savoir adopter une stratégie pour réussir,
- Dans un monde où l'honnêteté de l'artiste est souvent vue comme relevant du romantisme et où seule compte la réussite financière s'entend,
il est consolant d'assister à l'exposition, à la rétrospective d'un homme qui, sa vie durant, sans être romantique a tenté d'être qui il était.
Exigeant de lui, de son art et de son enseignement de ne faire qu'un.
Passionné de tout, il s'initiera aux différentes formes d'art avec le plus grand sérieux. Cherchant en elles le plus petit moyen de rendre au mieux son ressenti devant un corps, un visage, une graine, une abeille, un intérieur d'usine que sais-je ? En témoignent particulièrement les œuvres réalisées durant

les cinq dernières années de sa vie. Des œuvres qui mettent également en relief son goût de l'expérimentation, son souci de fabriquer les outils de son art (ses papiers, ses pastels) et de présentation de son travailles cadres, les boitiers, les reliures de ses livres), le tout participant de l'expression de l'œuvre.
Comme tout un chacun, il n'eut de cesse, dans un premier temps, que de s'alimenter aux peintures, sculptures, gravures et dessins qui le touchaient. De trouver à gauche et à droite ce qui, de l'autre, le concernait, allait lui permettre de devenir lui-même.
Le temps s'écoule jusqu'en 1977, date de sa dernière exposition, avant la présentation de son installation « Identité-Instant fragile » à Boitsfort en 2004, peu avant sa mort.
Une œuvre forte qui rend compte de ses derniers moments, met un terme à un travail axé sur la recherche de son identité.
Entre ces deux dates, il réalisa des œuvres nombreuses, allant dans tous les sens, dans tous les centres de l'être. Des œuvres dont le geste qui est la pensée du corps, écrit François Roustang, est au point de départ et d'arrivée. Un geste juste pour révéler la vie, la tendresse parfois mais encore, dans les derniers mois de sa vie, pour faire le constat de sa maladie en y opposant son identité par empreintes de ses doigts infiniment répétés.
Une œuvre importante qui mérite une étude approfondie qui mérite d'être représentée au mieux dans les collections publiques
C'est le vœu que je formule. Avec vous, je ne peux en douter.

Les voies de l'art (CINQ CONFÉRENCES) :
. « L'ère religieuse », 19 avril 2010
. « L'idéisme », 26 avril 2010
. « L'expressionnisme », 3 mai 2010
. « Le réalisme », 10 mai 2010
. « Le réalisme symbolique », le 17 mai 2010, Liège, Académie

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

Une sélénite se trouvait sur un appui de fenêtre. Tout au long de la journée, elle était modifiée dans ses couleurs et dans sa forme intérieure par les changements de lumière.
J'en déduisis six variations, six objets métaphysiques, procédant des divers moments de communion vécus avec elle(s).

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

Né à Philadelphie en 1890. Adolescent révolté, il découvre, dès la fin de ses études secondaires, les écrivains américains Walt Whitman (Feuilles d'herbe) et Henry Thoreau (Walden ou la vie dans les bois), un étang auprès duquel l'écrivain se retira près de deux ans.
Deux écrivains qui le marqueront sa vie durant par leur individualisme, leur goût de l'indépendance et l'importance qu'ils accordent à la contradiction interne.
Des valeurs auxquelles il restera fidèle écrivant dans son Autobiographie : « Je me prenais pour Thoreau me libérant de tous les liens et devoirs envers la société ».Pour quel raison ? Henry Thoreau répond pour lui : « parce que je voulais vivre d'une manière délibérée, en faisant face uniquement aux faits essentiels de l'existence et en essayant de voir si je pouvais en apprendre quelque chose au lieu de m'apercevoir au moment de mourir que je n'aurais point vécu ».
Cet apprentissage venant de Whitman comme de Thoreau le rendra d'ailleurs attentif au philosophe transcendentaliste américain Emerson, l'amènera à s'intéresser au panthéisme, à la croyance à l'existence de Dieu en chacun des constituants du monde, à la recherche d'une révélation intérieure et immédiate et, ce faisant, à la nécessité pour la vivre d'être « ici et maintenant ». D'être dans l'instant. Ce qui justifie sa passion pour l'impressionnisme.

Dans cet état d'esprit, Man Ray décide de devenir peintre, découvre l'art contemporain chez le photographe Alfred Stieglitz en 1911, puis à l'Armory Show de 1913, une exposition essentielle aux Etats-Unis puisqu'elle fit découvrir aux Américains, souvent scandalisés, l'art en France d'Ingres et Delacroix à Marcel Duchamp qui y présente son fameux « Nu descendant l'escalier », en passant par les cubistes, Matisse et Brancusi et bien d'autres. Une exposition qui l'ouvrira certes à l'art contemporain mais le confirmera par ailleurs dans sa conviction que tout ce qui est nouveau prend sa source dans les générations qui nous ont précédé. Si bien que, comme il le dira plus tard : « Il n'y a pas plus de progrès en art qua dans la façon de faire l'amour. Il y a simplement des manières de s'y prendre ». Avant lui, Manet et Cézanne ne pensaient pas autrement même s'ils s'expriment différemment.
Un an après l'ouverture de l'exposition de l'Armory Show, la première guerre mondiale amène de nombreux artistes étrangers à New-York. Parmi eux, Marcel Duchamp dont Man Ray fera la connaissance en 1915 et qui restera l'ami de toute une vie. Proches tous deux du dadaïsme qui apparait à Zurich en 1916, ils publieront la revue « New York Dada » en 1921. Un seul numéro paraîtra, Man ray quittant les Etats-Unis lorsqu'il aura constaté que Dada ne peut vivre à New York (révolte impossible)
Il s'installe alors à Paris en 1921 non sans avoir déjà pratiqué la peinture, la photographie à laquelle il avait été initié par Stieglitz et assemblé ses premiers « objets d'affection » comme il les appellera, avec des matériaux de la vie quotidienne. Parmi eux, « L'énigme d'Isidore Ducasse (1920)» qui préfigure le surréalisme dont il connaîtra les principaux promoteurs grâce à Marcel Duchamp (Breton, Aragon, Eluard, Soupault entre autre) et duquel il restera proche sa vie durant.
Même bien sûr lorsqu'il devra quitter Paris occupé par les Allemands en 1940. Il s'installe alors à Hollywood où il rencontrera Juliette Browner qui restera sa compagne jusqu'à la fin de ses jours et qui fait partie de l'exposition présente.
Revenu à Paris en 1951, Man Ray décidera de « continuer sans se faire remarquer » dans une époque où tout a changé. Nous sommes, en effet, entrés dans l'ère de la consommation et le marché de l'art en fait partie.
Mort en 1976, inhumé au cimetière de Montparnasse, on peut lire sur sa tombe son épitaphe (rédigée par lui) : «Détaché mais pas indifférent» … la sagesse acquise, le lâcher prise cher à Walt Whilman et Henry Thoreau, toute une philosophie induite par sa vie, par son travail. J'y arrive.
Non sans avoir ajouté que l'inauguration d'une exposition de Man ray est particulièrement bienvenue pour la rentrée académique d'une école qui se doit qu'amener chaque étudiant à lui-même et, déjà, à sa liberté.
Révolté dès son plus jeune âge, soucieux de se libérer des contraintes de la civilisation, menant une vie comme un anarchiste aux Etats-Unis, il ne pouvait que se sentit proche de l'esprit Dada, de ce mouvement qui naît, en 1916, de la remise en cause des conceptions idéologiques et esthétiques d'une bourgeoisie vue comme responsable de la guerre, de l'homme « sale » du capitalisme. Et les dadaïstes de dire lors de la première Foire internationale Dada qui eut lieu à Berlin en 1920 : « A bas l'art ! A bas la spiritualité bourgeoise ! » ou encore « Dada est la décomposition voulue des conceptions bourgeoises ». C'est en effet, écrit Michel Giraud dans « Traces du Sacré » « à une nécessité absolue d'en finir avec tous les jugements, avec toutes les sectes, avec tous les partis, avec tous les mouvements, avec toutes les familles, avec toutes les communautés ; c'est la nécessité de la naissance de l'individu comme singularité ouverte à tous les vents et en résonance avec ceux qui poursuivent cette expérience ; ce sont les prémices d'un réseau spirituel complexe qui essaime au gré des circonstances sans aucune organisation et dont les actes (les dites œuvres ou traces) affirment qu'il est possible de se libérer de toutes les clôtures existentielles (sexe, classe, langue, religion, etc.) »
Pour y arrivez, « Déverrouilliez-vous enfin la tête » écriront-ils, « Libérez-vous pour les exigences du temps ».Par-là, ils demandaient à l'artiste de se voir avant tout comme un être humain, , de redevenir actif dans la vie, de se mettre à l'écoute de l'esprit de révolte et de liberté de l'époque afin de trouver les formes neuves capables d'en rendre compte, de réaliser, dira Arp en 1948, « un art élémentaire qui devait, pensions-nous sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer ». Mais « Cet art devient rapidement un sujet de réprobation générale, constate Arp. Rien d'étonnants à ce que les 'bandits' n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie, l'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes ». (C'est aussi la fonction de l'éducation, l'enseignement, la culture). « Leur approche de la vie et de l'art l'interpelle lui qui constate dans l'âge de lumière qu'a chaque époque, le souci prédominant de la société est d'assurer la perpétuation d'une race ou d'une classe et la destruction de

ses ennemis. C'est dire que pour la société, il semble être hors de propos de créer des œuvres basées sur l'émotion et le désir individuel. Au mieux condescend-elle, on ne pourrai en revenir à ces préoccupations 'idylliques' que si les problèmes plus fondamentaux de l'existence étaient résolus ».Mais « nous savons que l'incapacité à évoluer est aussi grande que son incapacité à tirer profit des précédentes erreurs de l »histoire ». d'une race ou d'une classe à évoluer.
En fait, pense Man ray 'tout progrès résulte d'un profond désir individuel d'améliorer le présent … Dans cet état d'exaltation, l'action matérielle s'impose d'elle-même et prend une forme révolutionnaire ». Alors « les notions de race et de classe comme les styles, deviennent hors de propos, tandis que les sentiments de chaque individu deviennent universels car quel lien est plus fort entre les êtres que la découverte d'un désir commun ? Et qu'y-a-t-il de plus stimulant que la confiance qui naît de l'expression logique de ce désir ? » Et d'ajouter : »Depuis le premier geste de l'enfant désignant du doigt un objet et le nommant simplement un monde infini de significations jusqu'à l'esprit évolué qui crée une image dont l'étrangeté et la réalité émeuvent notre subconscient jusque dans ses tréfonds, l'éveil du désir est le premier pas vers la participation de l'expérience ». Encore faut-il le savoir, pense Man Ray « un effort né du désir doit avoir une énergie automatique ou subconsciente qui aide à da réalisation ».Heureusement, ajoute-t-il « les réserves de cette énergie en nous sont illimitées ; nous puisons en elle sans éprouver un sentiment de honte ou de propriété ». Car il faut oser ne compter que sur soi-même, « Soyez vous-mêmes, écrit Man Ray, suivez vos propres impulsions et c'est votre personnalité qui va sortir et qu'on ne pourra confondre avec aucune autre ». Là encore on se trouve dans un propos analogue à celui de Thoreau et de Whitman : « Dirige ton regard à l'intérieur et tu trouveras des millions de régions encore inexplorées. Découvre-les et devient expert en cosmographie personnelle » (Thoreau » ; « Je suis vaste, je contiens des multitudes » (Whitman)
Être non seulement pour vivre mais également pour permettre un idéal de vie plus généreux ».e soi-même est donc primordial. Encore l'artiste doit-il participer de la société. Pour cela, ajoute Man Ray, il doit « acquérir un conscience sociale individuelle », avoir des conviction et savoir prendre parti (ce qui ne veux pas dire être dans un parti). L'art devient alors pense Man Ray « l'un des premiers médiums par lesquels s'exprime la révolte quand la lutte devient trop dure». ». Dans ce sens, on ne s'étonnera pas de son intérêt pour Sade qui voyait ces œuvres comme « un cri obscène s'élevant contre l'injustice et la corruption de son temps. Sade qui, par ailleurs, fin du XVIII^{e} siècle avait proposé le création des Etats-Unis d'Europe pour éviter la guerre. Mais on le sait écrit Man Ray, pensant à Sade « … du Christ à Gandhi tous ceux qui ont œuvré en faveur de la paix ont été assassinés ».
Quoiqu'il en soit insiste Man ray, l'artiste « doit être un phare, non une ornière faite sur la route par les roues du traditionalisme ». Les grands artistes ont été plus que des prophètes, ajoute-t-il. « ils imposé à leur époque à leur époque une conduite, un style et un but ». Et de dire ailleurs « L'artiste est le seul vrai sage. Il vient à vous, esprit et mains ouverts ».
Mais, bien sûr, le désir d'être soi et par là même ouvert à l'autre, « le désir de l'artiste de ne pas tomber dans les routines et conventions qui font obstacle aux idées nouvelles » pose problème à la société. Et l'artiste authentique d'en faire les frais. Heureusement dit Man Ray, « il trouve dans son œuvre, une évasion hors des problèmes de son existence quotidienne, l'oubli de ses échecs dans ses rapports avec son entourage ».
L'artiste est, en effet, un « être privilégié » pense Man Ray. « Il est capable de se libérer de toutes les contraintes sociales, son but étant d'atteindre la liberté et le plaisir ». Liberté et plaisir à voir comme l'aboutissement de la révolte dada, comme gages de sagesse.
La liberté dans le choix du sujet et dans la manière de travailler. Une liberté apparue, pour ceux qui veulent la prendre, au XIX^{e} siècle, quand l'artiste est enfin « libre de choisir ses propres sources d'inspiration, libéré qu'il est de l'église et de l'état » dit Man Ray.
Encore ne faut-il pas se laisser piéger par le marché de l'art, pense man Ray ; ce qui fait qu'il gagnera sa vie en faisant des photographies de mode, d'œuvres de ses amis ainsi que leur portrait. J'y reviendrait.
A propos du marché de l'art, Man Ray rapporte dans son Autobiographie que Marcel Duchamp refusa de faire un tableau pas an, dans la foulée de son *Nu descendant un escalier* pour la somme de 10.000dollars que lui proposait un marchand américain. La raison de ce refus : »il avait fait ce qu'il avait voulu faire et n'avait pas envie de se répéter ».
Si l'artiste doit être libre de choisir son sujet et sa manière de travailler, il doit l'être aussi de changer ses moyens en fonction de ses besoins. Dès lors, les dadaïstes et, après eux, certains surréalistes n'établiront pas plus de cloisonnements entre les différentes activités de l'art que ne le faisaient les Renaissants. Si bien que Man Ray se révélera photographe, cinéaste, peintre, dessinateur, créateur

d'objets, écrivain, conférencier, enseignant et philosophe.
D'autre part, il s'autorisera à changer de style, « ce que n'aime pas la critique » dira-t-il, avide, de son temps comme du nôtre, de mettre l'artiste dans un tiroir. N'est-ce pas la clé du succès ? de la facilité dans tous les cas.
Enfin, il se donnera le droit de se contredire, deux motifs ayant toujours orienté ses efforts, répétons-le ; la poursuite de la liberté et la poursuite du plaisir.
Grâce à cette liberté qu'il s'accorde à tous niveaux, il donne sens à son travail. « Tout ce que j'ai fait signifie quelque chose, disait-il mais le monde déteste les idées, ce sont les artifices qu'il aime », comme il recherche la virtuosité plastique et souhaite voir l'artiste se répéter.
Or, ce qui importe à Man Ray est l'invention. Celle-ci procédant non pas d'une recherche mais de l'imagination. « J'ai pris l'habitude d'imaginer et je suis arrivé à confectionner cette habitude en utilisant mes rêves, ces choses du subconscient ». Ce qui inclut l'importance accordée à « l'insolite et l'inconnu » ajoute-t-il. « L'inspiration étant la force qui engendre tout acte créateur, je n'ai pas de problèmes, je n'ai que des solutions » ; des solutions qui, dans leur mise en forme, disent sa recherche de la plus grande économie de moyens. « Le moindre effort possible pour le plus grand résultat possible, c'est ma règle ». Un résultat qui ait sens, qui ait une profondeur. « Je m'intéresse aux choses qui ont de la permanence, … qu'on peut regarder une deuxième fois sans se demander à quelle époque elles appartiennent ». Un propos qui l'amène à dire : « Je n'ai jamais peint un tableau récent ».
Man Ray eut bien des difficultés à faire reconnaître son travail, vit même plusieurs de ses œuvres détruites par la public. Heureusement, « un créateur n'a besoin que d'un seul admirateur pour être justifié », écrit-il philosophe. Un spectateur qu'à l'instar de Matisse et de Marcel Duchamp, Man Ray souhaite voir jouer un rôle actif dans l'acte créateur. Man Ray considérait, en effet, comme un dialogue de personne à personne, le rapport entre son œuvre et le public, entre lui-même et l'autre, les autres. L'observateur devenant à son tour « participant et acteur du jeu et de la communication. De la communion, dirais-je volontiers, puisque dit Man Ray « l'œuvre se prolonge dans celui qui la regarde et qui la recrée selon sa propre sensibilité ».
« Je n'étais pas tant intéressé par la peinture elle-même que par le développement des idées » dira Man Ray. Un propos qui se situe dans la mouvance dadaïste et reprise par André breton qui invitait, par ailleurs, les artistes à se libérer « d'une conception trop étroite de l'imitation ». L'écriture plastique devant, selon lui, se réfère « à un modèle purement intérieur ».
Prioritairement mentale, l'œuvre de Man Ray sera donc moins celle d'un peintre que d'un photométreur dira-t-il ; autrement dit, d'un homme utilisant un photomètre pour mesurer les intensités lumineuses. D'ailleurs, « … j'ai plus de plaisir à mesurer une couleur que j'en ai à la regarder. Le photomètre à la main, je travaille joyeusement et finement ». Le résultat, « c'est la pensée scientifique qui domine dans « Revolving Doors (Porte-Tambour », « Beau Tempos ou Les Equations shakespeariennes, et non une idée plastique qui jalonnent sa vie et qui sont préfigurées la « La danseuse de corde s'accompagne de ses ombres » de 1916. Inspirée par une danseuse de corde vue dans un vaudeville, l'œuvre reproduit sur toile , en les décomposant, les différentes attitudes de la danseuse. Ce qui sera vu comme « … une bonne métaphore pour le jeune artiste, dit Neil Baldwin, qui lui aussi prend des risques à chaque pas en s'éloignant de plus en plus des poteaux … rassurants que sont les conventions jusqu'au milieu du fil, là où ne le protège que son esprit, sans filet pour le retenir si jamais il perf l'équilibre en continuant à avancer et à créer ».
Quant à ses Porte-Tambour réalisées en 1916 et 1917, ce seront d'abord des collages sur carton présentés sur des tourniquets puis des peintures à l'huile. Réalisées au pistolet, elles rendaient Man Ray heureux de pouvoir peindre une « toile sans jamais en toucher la surface ». « C'était excitant, ajoute-t-il, un acte purement cérébral en quelque sorte ». Vu la façon dont elles sont réalisées, ces peintures seront confondues avec des photographies et, plus tard, ses photographies avec de la peinture, il en sera amusé et dira : « Dans le plus pur esprit dada, j »avais complété le cycle de la confusion ».
le « Beau temps » (2,5 x 2 m.) réalisé en 1939, peu avant la seconde guerre mondiale est, selon Man Ray lui-même, son œuvre surréaliste la plus importante. C'est une peinture stylistiquement complexe puisque, écrit-il, j'utilisai pour les réaliser « toutes les techniques, de l'impressionnisme au cubisme et au surréalisme ». Le personnage est un arlequin doté d'une lanterne à la place de la tête qui s'apprête à passer d'un lieu clair à un autre plus sombre. Pendant ce temps, des bêtes s'affrontent sur le toit d'un immeuble tandis qu'en dessous d'elles des amoureux s'étreignent, oubliant les luttes qui les entourent ; les murs écroulés, les arbres semblables à des fourches, des paysages impraticables et les

creux assombris disent clairement l'angoisse de Man Ray d'une Europe en proie à la montée du nazisme qu'à son grand regret il devra quitter l'année suivante.
Enfin, toujours citées par Man Ray lui-même, parmi ses œuvres picturales importantes des « Equations shakespeariennes » réalisées aux Etats-Unis en 1948. Leur point de départ : des objets mathématiques de l'Institut Poincaré à Paris. Des objets faits par des mathématiciens conformément aux équations algébriques en bois, en papier ou en fil de fer. Un véritable microcosme pour Man ray, un monde fascinant auquel il donnera le titre d'une comédie et d'une tragédie shakespearienne : Les Joyeuses commissaires de Windsor et Macbeth.
Si Man Ray accordait beaucoup d'importance à ses peintures la critique leur préfère souvent ses photographies et ses objets.
Des objets qu'il transforme en autre chose en leur apportant une modification imprévisible : on pense à Pain peint (en bleu indigo) ; ou bien, il associe un objet de manière tout aussi inattendue à quelque chose d'autre. Un bon exemple : « Cadeau » (1911) né de la rencontre incongrue d'un fer à repasser et de clous de tapissier dont Man Ray nous fait cadeau.
Ainsi met-il en pratique, avant même de l'avoir connue la méthode des surréalistes consistant à faire se rencontrer deux ou plusieurs images ou objets étrangers les uns aux autres pour provoquer un questionnement.
Contrairement donc à Marcel Duchamp duquel il tient à se distancier, à qui un objet suffit pour faire son œuvre (on connait ses ready-made), Man Ray a besoin d'un minimum de deux objets pour réaliser la sienne. « Deux choses, écrit Man Ray, qui, en elles-mêmes, n'ont pas de rapport et que je mets ensemble pour créer, par contraste, une sorte de poésie plastique ». Et dira Man Ray à Bourgeade qui l'interview, ça vient d'un coup », ce qui fait dire à Arturo Schwarz de ces objets qu' « ils naissent d'un rêve éveillée ; ils sont le fait d'un poète devenu visionnaire comme Rimbaud le souhaitait ».Le résultat : « une réalité nouvelle ». « Chacun de ses objets résonne, en effet, de ce que Kandinsky nous pressait d'écouter en 1912 : le son intérieur de toute chose » dit Schwarz. Et ils résonnent avec naturel, ce qui fait dire à Breton : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel ». Et Breton, enthousiaste, d'ajouter : « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». Etant entendu que, dit Aragon « le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit '…), le merveilleux est l'image clinique de la liberté humaine ».
L'image de la liberté telle que l'envisage Man Ray qui écrit : « J'essaye simplement d'être aussi que possible, dans ma manière de travailler, dans le choix de mes sujets. Personne ne peut me guider ou me guider sa loi. Ils peuvent me critiquer après coup, mais c'est trop tard, le travail est fait, j'ai goûté à la liberté ». Dans ce contexte, « Joie, jouer, jouir » étaient les mots qui permettaient à Duchamp de définir son ami Man Ray. « Joie, jouer, jouir » parce que chez Man Ray « l'idée qui lui advient est immédiatement transformé en objet » écrit Pierre Bourgeade qui ajoute « J'avais l'impression de voir en lui la poésie non seulement en train de s'écrire mais de se faire ». C'est dire que « l'idée »dont l'œuvre découle ne procède pas de la raison mais d'un moment de communion vécu avec deux ou plusieurs objets, d'une rencontre amoureuse dans l'instant. Ce qui explique, sans doute, que Man Ray les ait appelés ses « objets d'affection ». On le constate, son art d'idées découle du vécu, en est l'émanation, alors que chez M. Duchamp il découle d'un savoir.
Man Ray réalise des « objets d'affection » dès 1917, l'un des plus connus, conçu avant son installation à Paris en 1921, « L'énigme d'Isidore Ducasse (1920) » qui nous rappelle que sa première femme, l'écrivaine belge Adon Lacroix, lui avait fait découvrir Lautréamont dès 1914. Autrement dit Les Chants de Maldoror et l'image dont s'inspire l'œuvre de Man Ray : « Belle … comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Une œuvre essentielle où la réalité cachée nous renvoie au-delà de l'énigme d'Isidore Ducasse chère aux surréalistes, à l'énigme du monde, de ce qu'est le réel.
Parmi ses autres « objets » célèbres., on note
- « Abstraction (1920-64) », un objet composé de 26 porte-manteaux accrochés les uns aux autres de manière à former une progression arithmétique, plus pratiquement un vol d'oiseaux au titre paradoxal.
- « Objet à détruire (1926-63) », un œil qui bat comme un cœur fixé par un trombone au sommet d'une tige de métronome. En l'occurrence, l'œil de Lee Miller dont il se séparait.
- « Varlop (1935 », une boule de billard collée sur une varlope. « J'avais une grosse varlope pour lisser une planche et la poignée de cette varlope manquait. J'ai pris une boule et je l'ai attachée sur la varlope. Ça a fait un objet et j'ai gardé le nom de l'objet sans « e » comme si c'était le nom de

quelqu'un ».
- « Ce qui manque à nous tous (1935), pipe d'argile et bulle de verre.
- « L'enfance » à retrouver, je suppose. « Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts » disait Brancusi.
- Et enfin, sous forme d'humour, « Voici la thèse ». Le point de départ : un questionnaire envoyé par une américaine faisant une thèse sur le surréalisme. Cent questions du genre : « Que se passa-t-il le 13 septembre 1925 ? et Man Ray de dire : «J'ai pris tout ce papier dans un moment de colère, j'ai froissé le tout, j'en ai fait une boule, je l'ai mis dans bocal vide, j'ai vidé dans le bocal un cendrier qui me gênait aussi, j'ai scellé le tout, et j'ai écrit dessus : « Voici la thèse ». « Alors maintenant c'est u de mes objets ».
Je l'ai dit, Man Ray souhaitant rester libre utilisera l'appareil photo pour gagner sa vie dès son arrivée à Paris. Outre les photographies d'œuvres peintes ou sculptées de ses contemporains ; il fera des photographies de mode pour le couturier Poiret. Certes alimentaires, Man ray ne tiens pas moins dans ses photographies de mode ses expérimentations techniques, ses recherches de laboratoire. Si bien qu'il donne au vêtement un caractère abstrait et au mannequin une forme de présence inhabituelle.
Et puis, il y a ses portraits, Man Ray devenant bientôt le portraitiste du tout Paris intellectuel et artistique grâce à Jean Cocteau. Des portraits qu'il nous faut voir comme des œuvres à part entière, Man Ray ayant le mérite exceptionnel, dit Marcel Duchamp, « de traiter l'appareil de photo comme un pinceau, un simple instrument de l'esprit ». De fait, ces œuvres où il voulait que ce qui est de l'ordre de la pose ait « toutes les qualités d'un instantané » rendent compte de « l'essence même » de l'individu (Neil Baldwin), lui confèrent une présence exceptionnelle.
- Portraits de littérateurs et d'artistes : Jean Cocteau sculptant sa tête en fil de fer ; Tristan Tzara, Rrose Sélavy.
- Portrait de femmes et nus : Le portrait de Niki, où il corporalise son rapport à sa compagne sa sensualité, sa tendresse aussi et la part d'ombre et de mystère qu'elle recèle, si proche soit-elle. ; Nush au miroir, Portrait de Juliet entre éclairage et obscurité, entre ce que l'on ou pas de l'autre.
Toutes œuvres éminemment poétiques qui nous mettent en présence de l'indicible. Quand on a dit ça on a tout dit et rien dit. Mais j'aime assez qu'on soit dans l'ordre de l'indéfinissable. Il caractérise au mieux le réel transcendé, qui doit être vécu plutôt que pensé, l'âme de l'être.
Pour ses portraits, comme pour ses nus d'ailleurs, Man Ray eut parfois recours au procédé de la solarisation qu'il redécouvre vers 1930. Il s'agit de « l'effet Sabatier », un effet d'inversion des tons, d'un tirage sous l'action d'une forte lumière pendant le développement.
Le résultat : une œuvre où les contrastes s'estompent ou s'accentuent, ce qui induit une apparence étrange, une incertitude d'identification des zones d'ombre et de lumière, une surréalité qui ne pouvait qu'intéressé Man Ray.(« André breton », « Portrait de femme », « Primat de la matière sur la pensée »)
Man ray est également célèbre pour ses rayographes dont les douze premiers furent rassemblés en 1922 dans un portfolio, « Les Champs délicieux », préfacé par Tzara et immédiatement mis en rapport avec l'écriture automatique alors en plein essor.
Comment s'obtiennent-ils ? « En posant des objets sur un papier photographique exposé à la lumière » nous dit Man Ray. « Sous mes yeux, ajoute-t-il, une image prenait forme. Ce n'était pas tout à fait une simple silhouette des objets : ceux-ci étaient déformés et réfractés par les verres qui avaient été + ou – en contact avec le papier, et la partie directement exposée à la lumière ressortait, comme en relief, sur le fond noir. Je me souviens d'avoir posé, quand j'étais gosse, des fougères dans un petit châssis, en les exposant à la lumière du soleil, j'obtenais un négatif blanc de ces fougères. Mes rayographes partaient du même principe mais il s'y ajoutait un effet tridimensionnel et toute la gamme des valeurs.
Quels objets choisira-t-il pour faire ses rayographes ? Tout ce qui lui tombait sous la main : le clé de sa chambre d'hôtel, un mouchoir, des crayons, un blaireau, un bout de ficelle, le « banal »(ce qui est sottement vu comme tel) rendu dit Man Ray « étonnamment mystérieux et neuf », métamorphosé, rendu immatériel, transformé en un jeu d'ombres et de lumières. Si bien que c'est de « l'aura imaginaire d'un objet » dont parlera Arturo Schwarz en voyant ces rayographies. Quand à Man Ray, il écrit : « Telles les cendres demeurées intactes d'un objet consumé par les flammes, ces images dont les restes oxydés, fixés par la lumière et les éléments chimiques, témoins d'une épreuve, d'une aventure, non d'une expérience. Et d'ailleurs, il écrit : « Elles sont le résultat de la curiosité, de l'inspiration, et ces mots n'ont pas la prétention d'expliquer quoique soit ».La rayographie changeait la nature de l'objet et sa destination.
Il en va de même du photomontage. Une superposition de clichés sur une même plaque qui permettra aux surréalistes d'évoquer le rêve, une apparition, une rencontre inattendue impossible dans la réalité.

Ce procédé permettra à Man Ray de réaliser le Portrait de Tzara à la Hache et celui de La Marquise Casati même si, dans ce cas, « involontairement » qu'il « prit deux clichés en surimpression de sorte que la marquise avait l'air d'avoir deux paires d'yeux »
Autre moyen des montages inhabituels d'objets photographiés qui montre que la photographie peut être chargé de ces pouvoirs que Breton reconnaissait au collage littéraire à l'écriture automatique : Sans Titre, un montage qui nous renvoie à la Renaissance ; Hamlet qui nous renvoie aux Equation shakespeariennes peintes ; Photo noire et blanche rendue exceptionnelle par le positionnement de deux têtes.
Autre moyen encore de remettre en question la réalité apparente : un plan approché qui engendre un « objet spécial », bouche, langue, pied cou, parfois distordus par un point de vue inaccoutumé
Enfin un dernier moyen de subvertir le langage logique de l'image : réaliser des photos très objectives dont les titres renvoient à d'autres sujets : un plan rapproché de G. V. de Duchamp laissé à l'abandon dans son atelier donnant naissance à Elevage de poussière.
Quelle philosophie générale tirer de tout ce travail ? Tout d'abord pense Man Ray qu' « il faut se servir de ce que la nature nous offre mais non pas l'imiter, ni la réinventer car, affirme-t-il, on ne réinvente pas la nature » Cela dit, ajoute-t-il, « pour faire une photo authentique, il faut et suffit que l'homme, le sujet et l'appareil se rencontrent, se trouvent au même endroit, en un même moment. Simples passants ! Mais, quand il faut intégrer dans cette photo un peu d'amour, de poésie, de mystère et d'insolite, et la hausser au plan de l'œuvre, il faut alors que les trois se retrouvent, à un rendez-vous qu'ils se sont donnés ».
Ce propos qui vaut également pour ses « objets d'affection », établit, on le voit un rapport triangulaire … équilatéral, cela va sans dire, et donc de respect, d'amour et de communion entre lui-même, le sujet et les moyens de l'art. Ce rapport qui fait que l'artiste ne fait plus qu'un avec l'objet, origine du mouvement de communion et le moyen de l'art, un rapport qui était bien connu de Cézanne, Matisse et Brancusi. Tous, artistes dont Man Ray se sentit proche toute sa vie durant parce qu'à l'instar de Whitman et Thoreau, leur souhait fut d'élargir l'homme aux dimensions de l'univers, de lui faire parvenir l'être en l'univers et en lui-même, de l'amener à une révélation intérieure immédiate… Un élargissement de l'homme dont témoigne, on ne peut mieux, le Violon d'Ingres de Man Ray, le dos de Kiki de Montparnasse transformé en violon à moins que ce ne fut l'inverse. … En fait, l'un et l'autre à la fois.

Guy Vandeloise. Présentation de Sophie Legros à l'Espace Jeunes artistes (MAW / Salle Saint-Georges), nov. 2010.

Dans son livre Siddharta, autrement dit Bouddha, Herman Hesse écrit : «Siddharta écoutait. Ses facultés étaient tendues vers ces bruits et plus rien n'existait pour lui que ce qu'il percevait ; il absorbait toutes ces rumeurs, s'en emplissait, sentant bien qu'à cette heure il allait atteindre au dernier perfectionnement dans l'art d'écouter. Bien souvent déjà, il avait entendu toutes ces choses, bien souvent les voix du fleuve avaient frappé ses oreilles mais aujourd'hui ces sons lui emblaient nouveaux. Il commençait à ne plus bien les distinguer ; celles qui avaient une note joyeuse se confondaient avec celles qui se lamentaient, les voix mâles avec les voix enfantines, elles ne formaient plus qu'un seul concert : la plainte du mélancolique et le rire du sceptique, les cris de la colère et le gémissement de l'agonie, tout cela ne faisait plus qu'un, tout s'entremêlait, s'unissait, se pénétrait de mille façons. Et toutes les voix, toutes les aspirations, toutes les convoitises, toutes les souffrances, tous les plaisirs, tout le bien, tout le mal, tout cela ensemble, c'était le monde. C'était le fleuve des destinées accomplies, c'était la musique de la vie. Et lorsque Siddartha prêtant l'oreille au son de ces mille et mille voix qui s'élevaient en même temps du fleuve, ne s'attacha plus seulement à celles qui clamaient la souffrance ou l'ironie, ou n'ouvrit plus son âme à l'une d'elles de préférence aux autres, en y faisant intervenir son Moi, mais les écouta toutes également, dans leur ensemble, dans leur Unité, alors il s'aperçut que tout l'immense concert de ces milliers de voix ne se composait que d'une seule parole : 'om » (le nom de la perfection des bouddhistes).
Cette recherche continue de l'Unité dans la diversité, cette volonté de ne pas éliminer une part d'elle au profit d'une autre – toutes étant de même importance - est ce qui gère l'œuvre de Sophie Legros. Mais « Comment présenter différents mondes tout en restent cohérent, compréhensible et réaliste ? » se demandait-elle déjà en 2005. L'exposition, ici, présentée répond à la question dans la mesure où l'écriture de ses œuvres, l'esprit qui y prévaut, est bien celui d'une seule et même personne.

Mais encore se posait-elle une autre question, à savoir : « Comment être soi dans toute sa diversité et être pris au sérieux par soi-même puis par les autres ? »
Comme une réponse à cette question, Borgès écrit dans « Qu'est-ce que le Bouddhisme ? » « qu'il faut savoir que nous avons tous l'univers en nous ». Ainsi donc, ajoute Borgès « la manifester n'est certes pas un vice. Si ça nous pose problème c'est par rapport aux codes culturels qu'il nous faut abolir. Absolument ». Et Borgès de conclure, à l'instar de Herman Hesse : « L'Unité est dans la diversité, acceptée ».

Guy Vandeloise, président du comité de sélection, mai 2010 in Catalogue Espace Jeunes artistes, Ville de Liège, 2011, p. 4.

L'Espace jeunes Artistes a été conçu pour présenter l'œuvre de créateurs qui, quel que soit leur âge, ne sont que peu ou pas connus. Il leur permet de se voir en dehors de leurs ateliers, de se lire autrement, de se découvrir peut-être.
Il leur permet encore de se faire connaître et d'avoir d'autres clés de lecture de leur propre travail grâce aux réactions qu'il suscite. Positives ou négatives, elles ne peuvent être qu'utiles. Par ailleurs, cet « espace » offre aux visiteurs l'occasion de découvrir d'autres facettes de la création d'aujourd'hui. Autres facettes d'autant plus intéressantes qu'elles se sont avérées et s'avéreront encore à chaque coup différentes, porteuses d'autre points de vue, d'autres visions de l'être et du monde. Car enfin, ce que j'aime dans les dossiers reçus, c'est que leurs auteurs sont plus proches d'eux-mêmes que d'une inféodation à une école ou au marché de l'art. Encore s'inscrivent-ils dans leur temps, ce qui leur assure la possibilité d'être … hors-temps.

Les voies de l'art de la préhistoire à Dada) :
. « L'ère religieuse », 27 février 2012
. « L'idéisme », 5 mars 2012
. « L'expressionnisme », 12 mars 2012
. « Le réalisme », 19 mars 2012
. « Le réalisme symbolique », 26 mars 2012
. « Marcel Duchamp », 21 avril 2012, Académie de Liège.
Publication d'un opuscule au titre éponyme résumant ces conférences par Flux News (collection : Paroles d'homme, paroles d'artistes ; cf. ci-dessous)
(avec production d'un DVD reprenant l'ensemble des conférences et qui sera mis en vente en 2014 : https://www.youtube.com/watch?v=TYKVeIH9A40 (extrait).

Guy Vandeloise, Novembre 2012. Les voies de l'art, de la préhistoire à Marcel Duchamp. Edition Flux, coll. Paroles d'homme, paroles d'artiste.

Ma réflexion sur le sens de l'art occidental de la préhistoire à nos jours est née de mes années d'enseignement de l'histoire de l'art, de ma pratique de la peinture et de la sculpture et de ma vie dans tous ces aléas depuis ma conception. C'est dire que le travail que je propose est subjectif sur racine d'objectivité. Par ailleurs, il n°' pas... achevable puisqu'il bénéficie, au cours des secondes, des minutes et des heures qui se suivent, des découvertes que je puis faire en dessinant, en peignant, en sculptant, en regardant, en écoutant, en lisant... en vivant.
N'empêche, j`y ai mis le point final. Il m'importe, en effet, de refuser de voir l'art réduit à un objet esthétique, de faire valoir ou de consommation, comme c'est le cas actuellement- Il m`importe, de surcroît, d'envisager l'histoire de l'art autrement que selon la conception traditionnelle:
Par époques: Préhistoire, Moyen Age, Renaissance….
Lieux géographiques : Grèce, Rome...
Courants ayant pris peu à peu une connotation négative : classique (ennuyeux), baroque (extravagant)
Ou encore par écoles aux appellations méprisantes (gothique, fauvisme, cubisme …).
Quoi qu'il en soit, de manière telle que le rapport entretenu par l'art avec la vie est insuffisamment indiqué. Il en est cependant le fruit et a pour fonction de la manifester sous tous ses aspects. En effet, significative de l'esprit du temps et du lieu qui l'ont vue naître et qui la conditionnent, l'œuvre d'art

est d'autre part, depuis la Préhistoire, une mise en lumière du parcours de l'homme, de sa conception a la maturité accomplie : de l'inconscience ou de la dépendance collective exclusive à une «église »› à la prise de conscience de son identité.
L'œuvre d'art qui en rend compte se révèle alors en tant que psycho-somato philosophie mise en formes et couleurs, en traits, volumes, matières et sons. Elle manifeste les diverses facettes d'un être qui nous ressemble singulièrement tantôt « idéiste » géré par un concept -, tantôt expressionniste - envahi par ses émotions -, tantôt réaliste - dans le seul constat -, tantôt réaliste symbolique - en quête de lui-même et de son rapport au monde -, toutes nuances confondues de ces différentes tendances (1). Ainsi l'art se présente-t-il comme somme de l'être depuis son apparition au paléolithique.
De cette époque à la fin de l'époque gothique - durant près de36.400 ans - nous sommes dans **l'ère religieuse** : l`homme est en croyance. Imposée ou vécue comme une évidence, elle conditionne toute création tant au niveau du thème que des moyens plastiques utilisés et n`autorise pas les individus à s'exprimer pour ce qu'ils sont.
Au paléolithique, le monde est UN par méconnaissance de sa dualité, non par accomplissement. Autant dire qu'à cette époque l'homme n'est pas encore ne puisqu'il participe d'une vie que Mircéa Eliade qualifie de « cosmico-maternelle ». Ce n`est en effet qu`au néolithique (6500-4000 ans avant notre ère pour l'Europe occidentale) que l'humanité, devenue active, prend conscience de la dualité, met en évidence le pôle masculin. C'est dire qu'on assiste alors à un bouleversement unique dans le vécu et la conscience que les humains ont désormais d'eux et du monde.
Restera alors aux hommes à se libérer dc notre « Mère l'Eglise », toutes croyances confondues mais aussi du pouvoir en place, pour accéder à l'expression de leur propre philosophie, a la possibilité de se dire pour ce qu`ils sont... où croient être. Cette libération, entreprise à la Renaissance, alimentée à une Grèce antique qui connaîtra en accéléré tout le cheminement de l'homme, marquera des points à la fin du XVIII^{e} siècle, avec David et Goya. Quelques 36.800 ans après les premières manifestations de l'homme.
Encore faudra-t-il attendre quelques décennies de plus, la «Nouvelle Renaissance », comme je la nomme, que je situe entre Manet et Dada (plus ou moins 1860-1920), pour que cette libération soit vraiment effective (2). C'est dire l'importance accordée ici à ce demi-siècle d'art. D'autant plus qu'alors le « réalisme symbolique » s`y révèle thérapeutique, de l'aveu même de ceux qui, pour moi, le représentent : Cézanne, Monet, Matisse et Brancusi, entre autres.

L' idéisme.

L'artiste « idéiste »› est géré par l'idée qu'il se fait du monde. Il est dans une croyance conditionnée par le temps et le lieu qui l'ont vu naître, par son éducation et par les milieux qu'il fréquente. Quand bien même il serait athée, il ne se démarque pas des artistes de l'ère religieuse puisqu'il fait de sa conviction une vérité absolue. Pour la traduire, il plie les données de l`univers et ceux de son art à sa convenance.
A la Renaissance, l'"« idéisme » est révolutionnaire puisque associé à la redécouverte jubilatoire de l'altérité de l'être, de sa capacité d'analyse et d'ordonnancement du monde. Il est alors d'harmonie pensée, représentatif de la relation d'équité que ses porte-parole perçoivent entre le Tout et ses parties individualisées (Piero della Francesca, Raphael... et, au XVII^{e} siècle, Nicolas Poussin).
Bien différents des premiers, d'autres artistes idéistes adhéreront à une pensée religieuse (Le Caravage) ou feront du militantisme après les sculpteurs d'Alexandre le Grand ou des empereurs romains. Ils sont les laudateurs des monarchies dictatoriales de l'époque et de l'Eglise triomphante de la Contre-Réforme (Rubens, Pierre de Cortone, Le Bernin), à moins qu'ils ne participent, à la fin du XVIII^{e} siècle, de la Révolution française (David).
A la Nouvelle Renaissance, certains artistes croient dur comme fer au progrès humain et à l'édification d'un- monde d'harmonie grâce à la science et à la seule raison (Seurat) ou encore à la mécanisation du monde (Leger). Par contre, dégoûtés par la société matérialiste de leur temps, les symbolistes prônent le retour aux mythes anciens, aux religions ancestrales occidentales et orientales et aux sociétés premières (Puvis de Chavannes, Gauguin …) alors que, devenu prédicateur par son art, Mondrian fuit le monde « naturel » » pour réintégrer l'ordre divin par la théosophie.
On le voit, l' «idéisrne » recouvre des points de vue différents, voire franchement opposés, sauf en ceci qu'ils se présentent tous comme seuls vrais.

L'expressionnisrne.

A l'opposé de l'artiste « idéiste ›› géré par une croyance qu'il souhaite manifester « Objectivement », l'expressionniste se vit subjectivement. C'est dire qu'il projette sans désemparer les émotions qui le submergent. Et cela en espérant se libérer dans l'instant-des forces qui l'agissent ou (et) l'assaillent de

l'extérieur. Des forces qui le conduisent a des états différents ou bien elles l'angoissent, ou bien elles le mettent en rage et le conduisent à agresser le monde.
Ce faisant, l'artiste -expressionniste ne regarde pas plus-la réalité sensible que l'«idéiste » : il s'en approprie ce qui lui permet de dire au mieux ses états d`âme.
Apparue en Grèce hellénistique et dans la Rome antique, la voie expressionniste se retrouve à l'époque gothique, mais à des fins symboliques et moralisatrices (Bosch, Grünewald).
De la Renaissance au romantisme, quelques artistes seulement au soir de leur vie, prennent la liberté de s`exprimer dans leur détresse. C'est le cas de Donatello, Michel-Ange, Titien et Dürer, idéistes au départ de leur vie, ou encore de Watteau et de Goya, venus du réalisme. C'est ainsi que désabusés, indifférents, désormais à l'admiration, à l'« amour » de l'autre, ils se sont défait des obligations d'époque et des critères esthétiques pour ne plus peindre que pour-eux. Bousculant les conventions, ils ont ainsi, paradoxalement pour un expressionniste, ouvert la porte de l`art à sa liberté.
J'entends par là qu'avec eux la touche est devenue déterminante, a remis en question le dessin au trait continu, plus mental, perçu comme incontournable à la Renaissance.
Avec les pré-romantiques et les romantiques l'expressionnisme se manifeste au grand jour. De fait l'artiste s'octroie alors la liberté de peindre ou de sculpter ce que bon lui semble, comme il l'entend. Et donc, de projeter un mal être qui lui est certes personnel mais qu`expliquent également les réalités contemporaines.. Ainsi, l'homme universel, rationnel et divinisé porteur de la vérité, cher aux « idéistes » néo-classiques, s`effondre pour laisser la place à l'homme particulier, à savoir l'homme solitaire, subjectif, émotif, féminin. Un homme donnant la priorité à son ressenti des êtres et des choses, à son intuition et aux donnés de l'inconscient. Mais encore à son désir de liberté, pour lui et-pour les autres, après des millénaires de contrainte (Friedrich, Turner, Delacroix).
A la fin du XIX^{e} siècle, Van Gogh, Munch et Ensor, entre autres, se libèrent plus encore du métier imitatif pour inscrire sur la toile leur mal-être dans l'instant même de sa projection.
Leurs héritiers du mouvement Die Brücke poursuivent dans ce sens ; font naître la voie expressionniste, dit-on habituellement, en exprimant aussi bien le dégoût qu'ils éprouvent pour leurs contemporains que leur difficulté à vivre dans le monde. Encore proposent-ils une alternative ; elle découle de leur besoin de spiritualité et de leur nostalgie d'une relation plus étroite entre l'homme et l'univers. Une alternative inimaginable pour Chirico qui voit la réalité, dans sa totalité, relever du non-sens et l'œuvre naitre de profondeurs qui, à l'aune de l'absurdité de l'univers, ne peuvent être que de révélation de la tragédie de l'homme face à l'énigme d'un monde dans lequel l'angoisse, la solitude et l'attente inutile sont le lot quotidien.
Un propos qui échappe totalement à Picasso dont l'œuvre autobiographique, certes géniale, relèvera, sa vie durant, de son seul instinct avide, possessif et destructeur.

Le réalisme.

Contrairement à l'« idéiste » et à l'expressionniste, l'artiste réaliste tend à rendre compte objectivement, sans a priori et sans état d'âme, de ce qu'il regarde et ressent.
Apparu en Grèce au IV^{e} siècle avant notre ère et à Rome, il disparait momentanément à la chute de l'Empire. Il réapparaît au XIII^{e} siècle, mais pour révéler Dieu sur terre par le biais de sa création.
Dès la Renaissance et bien avant Courbet, vu habituellement comme le créateur du réalisme, Masaccio, Frans Hals, Rembrandt et Velasquez, entre autres, mettent en peinture leur perception de la réalité en nous faisant partager leur profonde humanité. Quant à Courbet, marqué par le socialisme naissant et soucieux de rejeter les conventions et la pudibonderie bourgeoise, son réalisme a plus à voir avec le « vrai » tel qu'il l'entend, qu'avec le réel. Il est plus subjectif puisque lui importe de « traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation » dit-il. N'empêche, au-delà de ses revendications sociales et morales, Courbet revalorise le corps, la matière –oh ! combien gouteuse- avant que la touche, propre à Manet et aux impressionnistes, ne déstructure êtres et objets... pour révéler d`autres réalités.
La Nouvelle Renaissance est là. Une période que je prolonge jusqu'à Dada et qui voit le réalisme devenir la voie prioritaire, comme l'« idéisme » l'était de la Première Renaissance. Il est le fait d'artistes qui tiennent à représenter ce qu'ils regardent, ressentent, vivent ou apprennent à connaître et à reconnaître en eux lorsque les sciences humaines, physiques et autres analysent de plus en plus finement les composants de l'être et de l'univers, s'ouvrent à la réalité particulaire, à la matière constitutive du monde mais aussi bien de l'art que l'on pratique.
Ainsi verrons-nous revalorisés l'instant, serait-il « quelconque », les données immédiats que l'œil et le corps enregistrent, la réalité basique, essentielle, prioritaire (Manet, les impressionnistes, les nabis, les fauves). Mais encore, par le biais des cubiste, les réalités mises en évidence par les scientifiques : la

structure discontinue de la matière comme de l'énergie ainsi que la quatrième dimension. Dans ce cadre, la sculpture « s'éclate », s'ouvre à la dynamique de la vie, devient construction, joue avec l'espace que ses constituants structurent, s`enrichit de l'utilisation de matériaux inhabituels, s'ouvre à son environnement par les «vides » incorporés, dialogue avec les objets réels et « s'enlumine » par la couleur réintroduite. Envisage enfin, hors cubisme, avec Tatline, la matérialisation de l'énergie par le mouvement incorporé à l'œuvre.

Le réalisme symbolique.

Le Réalisme symbolique c'est, littéralement, le voir dans le regarder : la perception dans la réalité, dans le corps même du monde, de son essence.

Pour employer la terminologie de Bergson, c'est une métaphysique. C'est « posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement (comme fait la science), se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, en avoir l'intuition au lieu dans faire l'analyse ».

Contrairement aux trois autres voies, le réalisme symbolique apparaît avec l'art lui-même. A un moment où, tel l'enfant qui vient de naître, l'homme se vit naturellement religieux, dans le sens d'être relié, mais dans l'inconscience de l'être.

Le réalisme symbolique est aussi, et c'est ce qui m'importe, le point d'aboutissement d'une démarche. Elle consiste à reconquérir, loin du jeu dialectique habituel qui nous écartèle.

Cet état unitaire qui permettait à l'homme du paléolithique de percevoir le sacré en toutes choses comme en lui-même. De se vivre relié et de le savoir.

Dans un premier temps, il est le fait des artistes grecs, romans et gothiques qui donnent une plénitude corporelle à la croyance partagée avec leurs contemporains.

Il se retrouve, de la Renaissance à la fin du XIX^{e} siècle, chez les artistes qui perçoivent l'au-delà de la réalité sensible qu'ils reproduisent et qui en déduisent une sagesse (Leonard de Vinci, Bruegel, Vermeer), serait-ce à travers une église (Georges de la Tour, Zurbaran, Saenredarn)

Dès la fin du XIX^{e} siècle, Cézanne et Monet, en premier lieu, ressentent par-delà des apparences en peignant des « moments » de nature. Pour en rendre compte, ils sont amenés à découvrir le langage propre à leur art dès la fin des années 1870. Ce faisant, ils passent d'un art imitatif à un art de création qui en fait les initiateurs de l'art du XX^{e} siècle, toutes tendances confondues.

Ce langage, ils l'utilisent de telle manière que soit établi, autant que faire se peut, un rapport d'équité triangulaire entre eux, le modèle et l'écriture de la peinture. Un triangle équilatéral, cela va sans dire, qui montre qu'ils »ne font qu'un avec l'objet à l'origine du moment de communion et l'objet peinture.

Ainsi, le réalisme symbolique, qui est l'art Realiste par excellence, puisqu'il inclut à part égale les contraires, tend à incarner ce qui est intrinsèquement en nous dans son essence, tend à dire l'être retrouvé en concordance à l'être du monde par le biais de l'art. Et don, l'appartenance de toutes choses à la Force universelle et, par voie de conséquence en cette fin du XIX^{e} siècle, l'ouverture du monde à sa réalité particulaire spiritualisée.

Mais voilà, l'être retrouvé ne l'est pratiquement jamais que dans l'instant de la communion vécu avec l'objet. En effet, sa transcription dans le corps de la peinture ne fait que rarement l'impasse de l'état psychosomatique de l'artiste au moment du travail. Ainsi ce qui advient en peignant, est-il aussi bien de l'ordre de l'inconscient quelque peu perturbé que de de ce qui attache et de ce qui relie.

C'est dire que l'entretien, la conversation avec les constituants de l'art pour rendre compte du moment de communion vécu entraîne naturellement l'artiste à mettre en évidence son écriture personnelle, son identité, Bien sûr ce qu''il en a intégré lorsqu'il réalise l'œuvre mais aussi ce qui s'en révèle de nouveau dans son dialogue aventureux avec la peinture, sa part cachée à mettre en lumière progressivement.

On le voit, la quête de l'inconscient, de ce qui le relie, peut ainsi le conduire à conscientiser ce qui, apparu de l'inconscient « dérangé », l'attache encore ; l'amener, hors archétypes divises, à se rendre plus libre et, ce faisant, en meilleure concordance avec lui-même, au diapason de l'univers.

D'aventure, de parcours de soi, cette voie suivie par Cézanne et Monet, certes, mais encore par Rodin, Matisse, Brancusi, Duchamp, Man Ray, Kandinsky et Chagall, dans un premier temps, les Delaunay, Morandi et Pirenne est thérapeutique, de l'aveu même de ses participants. Elle est de l'ordre du «Deviens qui tu es » de Goethe, l'être perçu dans un corps enfin retrouvé et l'espace-temps de la vie resitue dans l'espace aspatial de l'éternité.

Ainsi, quoiqu'il y paraisse dans une époque aussi dangereuse que la nôtre, l'être a-t-i1,plus que jamais peut-être, la possibilité d'envisager la pratique de l'art, ou sa juste lecture, comme moyen, parmi d'autres bien sûr, pour accéder à un surcroît de conscience, Comme voie de reconnaissance progressive de son identité. Le « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux », écrit au

fronton du temple de Delphes, y trouve son compte.

Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp refusera, sa vie durant, de prendre attitude, de se positionner. Ce qui lui fera dire à Arturo Schwarz « Ma position est l'absence de position ». Dans ce sens, Marcel Duchamp ne pouvait se voir en tant qu'artiste ou... non artiste, mais bien en tant qu'anartiste. De même se disait-il a-clerical ajoutant, rapporte Chalupecky, « que s'il n'était ni athée, ni croyant, il était aussi en dehors de l'opposition de ces deux sens... », ce qui, s'empressait-il de dire, « n'impliquait aucune indifférence de sa part ». Ces propos, qui situent Marcel Duchamp sans le situer, découlent naturellement de son intérêt dès la première heure, pour le symbolisme. Le mot symbole signifiant, au départ un « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux »

Mais nous ? Ne sommes-nous pas 'coupés en deux ? Tout n'est-il pas coupé en deux ? Et donc, n'avons-nous pas à retrouver, au-delà ou en deçà du masculin et du féminin séparés, l'androgyne qui les réunit ? C'est ce que Marcel Duchamp cherchera à faire, tout au long de sa vie. Cette recherche l'entrainant à accorder la plus grande importance à l'érotisme qu'il envisagera même, à la fin de sa vie, en tant qu'école. En effet, écrit-il, parler d'érotisme en tant qu'école « c'est vraiment le moyen d'essayer de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées -et qui ne sont pas forcément de l'érotisme- à cause de la religion catholique, à cause des règles sociales. » Et d'ajouter « Pouvoir se permettre de les révéler et de les mettre volontairement à la disposition de tout le monde ; je trouve que c'est important parce que c'est la base de tout et qu'on n'en parle jamais ».

Cette philosophie de la vie entraînera Marcel Duchamp à voir en Matisse « le plus grand de tous » puisque, devant ses œuvres, on se trouve, dit-il « dans une situation comparable à celle d'un amoureux ou d'un croyant qui congédie automatiquement son exigeant ego et se soumet éperdument, à une délectable et mystérieuse contrainte ».

Cette relation établie par Marcel Duchamp entre un amoureux et un croyant se retrouve dans un propos qu'il tint lois d'une table ronde qui eut lieu en 1949 à San Francisco. Ne dit-il pas « Nous supposons également que l'art ne peut pas être compris au travers de l'intellect, mais qu'il est ressenti au travers d'une émotion présentant quelque analogie avec la foi religieuse ou l'attraction sexuelle - un écho esthétique».

Cette relation établie par Marcel Duchamp entre l'appréhension de l'art, la foi religieuse et l'attraction sexuelle nous fait évidemment comprendre ce qu'il entend par l'école érotique, une école que je vois comme analogue au réalisme symbolique.

(1) Les artistes que j'ai choisis pour étayer ma thèse participent des quatre voies précitées en optant définitivement pour l'une d'entre elles ou en passant de l'une à l'autre en fonction des aléas de leur vie.

2) Pour autant, bien sûr, que les artistes ne succombent aux diktats du marché de l'art.

LISTE DES ŒUVRES

Ere religieuse

Statuette féminine de Lespugue (Haute Garonne) (25.000 -20.000 ans avant notre ère).
Tête de cerf de Lascaux (v 17.000 ans avant notre ère).
Signes couples de El Castillo (Santander) (12.000 ans avant notre ère).
Plafond à ponctuations roses de Pech Merle (25.000 ans avant notre ère).
Statuette d'une femme assise, Bulgarie, Culture de Karanovo (VI^{e}-V^{e} mill. avant notre ère).
Idole féminine, Bulgarie, Culture de Karanovo I, (Vl^{e} mill. Avant notre ère).
Statuette d'une femme pliée en position foetale, Serbie, Culture de Vinea-Plocnik, (V^{e} mill. avant notre ère).
Idole féminine, Roumanie, Culture de Hamangia, (V^{e} mill avant notre ère).
Exemple de dolmen.
Exemple de menhir.
Statuette d'un personnage à deux têtes, Serbie, Culture de Vince-P1oenik (V^{e} mill. avant notre ère)
Joueur de harpe, Cyclades, Ile de Kéros, (III^{e} mill avant notre ère)
Fresque à l'oiseau bleu, Cnossos, Maison des fresques,-(v.1500 avant notre ère)
Masque mycénien, (XVI^{e} siècle avant notre ère).
Le Moschophore, (v.- 570).
Le Cavalier Rampin, (v.-560)
Le Doryphore, copie.d"un bronze de Polyclete, (v.-440)

Le Parthénon d" Ictinos, (Ve siècle avant notre ère).
Dioné et Aphrodite, (-447- -432)
Hermès d" Olympie, copie d'un original de Praxitèle, (IV^{e} siècle avant notre ère)
La Vénus de Milo, (-130- -100)
La Victoire de Samothrace, (v. -190)
L'empereur Auguste, (l^{e} siècle après notre ère)
Le Grand Autel de Pergame, (l^{e} moitié du II^{e} siècle avant notre ère)
Portrait de Démosthène, copie d'un original de Polyeuktos (280) .
Les Ménades, copie de l'époque hellénistique d'un original de Scopas.
Vierge d'Evegnée-Tignée, (11^{e} siècle)
Vierge à l'enfant de 1'Eglise Saint -Jean l'Evangéliste à Liège, (v.1230).
L'Eve d'Autun, (début du XII^{e} siècle)
Portail royal de C1iam'es,Statues-colomies du Portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, (1145-1155)
L'Eglise d'Ephèse dans 1'Apocalypse de Saint-Sever, (XI^{e} siècle)
Fonts baptismaux de Notre-Dame attribués à Renier de Huy, (1107-1118)
Le prophète Abdias de la Châsse des Rois-Mages de Nicolas de Verdun, (v. 1180-1190)
Exemple de voûte romane.
Exemple de voûte gothique.
Exemple de vitrail gothique.
La Vierge du Calvaire de 1'Eglise Saint-Jean l'Evangéliste à Liège. (v.1230)
Le « Dévot Christ » de Perpignan, (1307)
La Visitation de la Cathédrale de Reims, (milieu du XIII^{e} siècle)
Giotto, L'ange apparaît à Sainte Anne de la chapelle des Scrovegni, (1304-1306)
Giotto, Saint François donne son manteau au pauvre chevalier de la Basilique de Saint François d7Assise, (1298-1300)
Van Eyck, La Madone au Chancelier Rolin, (v.1425)
Van Eyck, Portrait d'Amolfini et de son épouse, (1434)
Enguerrand Quarton, Le Couronnement de la Vierge,(1453)
Jéróme Bosch, L"Enfer musical dans Le Jardin des délices,(1503-1504)
Grunewald, La crucifixion dans l'Autel d'Isenheim (v. 1515)
Idéisme.
Piero della Francesca, Légende de la Vraie croix (v. 1460)
Piero della Francesca, La bataille d'Héraclius et la mort de Chosroès (v. 1465)
Raphaël, La Dispute dy Très Saint-Sacrement (1509)
Raphaêl. L'Ecole d'Athènes (1509-1510)
Anonyme florentin, La Cité idéale, (fin du XV^{e} siècle)
Poussin, L'Empire de Flore (1631).
Poussin, Paysage avec un homme tué par un serpent' (1648)
Ingres, La Grande Odahsque (1814)
Raphaël, Les trois grâces (1504-1505)
Rubens, Les trois Grâces (1939)
Pierre de Cortone, La gloire du règne d'Urbain VII (1633-1639)
Rubens, La chute des damnés (1620)
Le Bernin, L'extase de Sainte Thérèse, (1647-1651)
David, Le serment des Horaces (1785)
Le Caravage, La conversion de Saint-Paul (1601)
Seurat, Un dimanche après-midi à la Grande-Jatte (1884-1886)
Seurat, Le cirque,(1890-1891)
Léger, Les nus dans la forêt, (1910)
Léger, La femme en bleu (1^{e}), (1912)
Léger, La partie de cartes (1917)
Léger, Hommage a Louis David, (1943-1949)
Puvis de Chavannes, Le Bois sacre (1884)
Puvis de Chavannes, Le Rêve (1883)
Gauguin, La lutte de Jacob avec l'ange, (1888)
Gauguin, Nevermore (1897)

Gauguin. D'où venons-nous ? Que sommes-nous ?.Où allons-nous ?
Mondrian, Arbre I, (1909-1910)
Mondrian, Arbre gris, (1912)
Mondrian, Pommier en fleur, (1912)
Mondrian, Composition gris, bleu et rose, (1913)
Mondrian, Jetée et océan, (1915)
Mondrian, Composition 19, (1930)
Mondrian, Victory Boogie-Woogie, (1943-1944)
L'expressionnisme.
Jacopo della Quercia, Adam et Eve chassés du Paradis.
Donatello, David, (1430-1432).
Donatello, Monument équestre de Gattamelata (1447-1453)
Donatello, Le martyre de Saint Laurent, (v.1460-1470)
Michel-Ange, Moïse, (1545).
Michel-Ange, Piéta Rondanini, (1564).
Giorgione, Concert champêtre, (v.1510)
Titien, L'Amour sacré et l'amour profane, (v.1516)
Titien, Le Couronnement d'épines, (1542)
Titien, Le Couronnement d'épines, (1570)
Dürer, Autoportrait, (1500)
Dürer, Le Christ au Mont des Oliviers, (1521)
Le Gréco, L'enterrement du Comte d'Orgaz, (v.1586)
Le Gréco, La Visitation, (1610)
Watteau, L'Embarquement pour Cythere, (1717)
Goya, Portrart de 1a Comtesse del carpio, Marquise de la Solana (v.1792)
Goya, Les Fusillades du 3 mai 1808, (1814)
Goya, Les Désastres de la Guerre, (1810-1820) : Que faire de plus ?
Goya, Les Désastres de la guerre : Ni celles-là.
Goya, Les Caprices, (1799) : Le sommeil de la raison engendre les monstres.
Goya, Saturne dévorant ses enfants, (1823)
Goya, La Quinta del Sordo (detail), (v.1820)
Goya, Le chien enseveli dans le sable , (v.1820)
Friedrich, Paysage de montagne avec arc-en-ciel.
Friedrich, Moines au bord de la mer (1808)
Turner, Tempête de neige.
Turner Intérieur de Petworth (1837)
Delaeroix Le nautrage de Don Juan (1840)
Van Gogh, Eglise d'Auvers-sur-Oise (1890)
Van Gogh, La Place du Forum à Auvers (1888)
Van Gogh, Champ de blé aux corbeaux (1890)
Munch, Clair de lune (1893)
Munch, Madone (L'Amante) (1895-1902)
Munch, Le cri (1893)
Ensor, L'Entrée du Christ à Bruxelles (1888-1889)
Ensor, L'intrigue (1890)
Ensor, La Mort et les Masques (1897)
Kirchner, Scène de rue à Berlin.
Kirchner, Jeune fille assise (1910)
Kirchner, Baigneurs à Moritzburg (1913)
Kirchner, Nus jouant autour d'un arbre.
Nolde, Danseuses aux bougies (1912)
Nolde, Mise au tombeau (1915)
Chirico, Mélancolie d'un après-midi (1913)
Chirico, Le retour du poète (1914)
Chirico, Hector et Andromaque (1912)
Chrico, Palce italienne (1912)
Picasso, Homme à la clarinette (1911)

Picasso, La danse (1925)
Picasso, Les demoiselles d'Avignon (1907)
Picasso, Baigneuse assise au bord de la mer (1930)
Picasso, Grande baigneuse au livre (1937)
Picasso, Guernica (1937)
Picasso, Pèche de nuit à Antibes (1939)
Picasso, Le joie de vivre (1946)
Courbet, Les Demoiselles au bord de la Seine (1856-1857)
Picasso, Les Demoiselles au bord de la Seine (d'après Courbet) (1950)
Picasso, L'atelier de « La Californie » à Cannes, (1956)
Picasso, Nu couché, (1967).
Picasso, Nu dans un fauteuil, (8 avril 1973)

Le réalisme.

Masaccio, Adam et Eve chasses du Paradis, (v.1427)
Masaccio, La Sainte-Trinité, (1426)
Masaccio, Chapelle Brancacci (détail), (1426-1428)
Kalf, Nature morte à Faiguière dlargent, (1655-1660)
Frans Hals, Portrait de Cornelia Claesdr Vooght, (1631).
Frans Hals, Les Régents, (1641).
Frans Hals, Les Régentes, (1664)
Rembrandt, La Ronde de nuit, (1642)
Rembrandt, Saül et David (v. 1658)
Vélasquez, Les Ménines, (1656)
Courbet, L'Atelier du peintre, (1855)
Courbet, Les Cribleuses de blé, (1855)
Courbet, L'Origine du monde, (1866)
Courbet, Le Sommeil, (1866)
Courbet, La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet, (1854).
Courbet, Les Demoiselles de village faisant l'aumône à une petite vachère dans un vallon d'Ornans (1851).
Courbet, La Vague, (1869)
Courbet, Les Truites de la Loue, (1872)
Manet, Un bar aux Folies Bergères, (1881-1882)
Manet, Le plat d'huîtres, (1862)
Manet, L'Olympia, (1863)
Manet, L'Exécution de Maximilien, (1867)
Monet, Les coquelicots à Argenteuil, (1873)
Pissarro, Le boulevard de Montmartre. Effet de nuit, (1897)
Monet, La grenouillère, (1869)
Degas, Chez la modiste, (1882)
Degas,-Le Café-concert des Ambassadeurs, (v. 1876)
Degas, Après le bain, femme se séchant la nuque, (1898)
Degas, Danseuses aux jupes jaunes, (1903)
Bonnard, Intérieur blanc, (1932)
Bonnard, Le châle jaune, (v.1925)
Vuillard, Deux femmes sous la lampe. (1892).
Vuillard, Deux femmes, dont l'une de dos, en noir, assises à une table devant une fenêtre, (1899).
Matisse, La femme au chapeau, (1905).
Matisse, Raie verte, (1905)
Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, (1907)
Braque, Homme guitare, (1911).
Braque, Nature morte sur la table : « Gillette », (1914).
Duchamp-Villon, Le Cheval majeur, (1913).
Picasso, Guitare, (1912)
Laurens, Bouteille et verre, (1918)
Archipenko, Carrousel Pierrot, (1913)
Tatline, Relief abstrait, (1914)

Tatline, Relief suspendu, (1914).
Tatline, Contre-relief, (1914-1915).
Tatline, Monument de la III^{e} Internationale, (1918-1919).
Tatline, Letatline, (1929-1932) .

Le réalisme symbolique.

Leonard de Vinci, La Joconde, (v.l502 et 1513)
Bruegel, La Chute d'Icare, (v.1558)
Bruegel, La parabole des aveugles (1568).
Vermeer, La Dentellière, (v. 1669-1670).
Vermeer, La Femme au collier de perles (v. l664).
Georges de la Tour, Le Nouveau-Né.
Zurbaran, La Mort de saint Bonaventure.
Saenredam, Intérieur d'église d'Assendelft, (1649).
Cézanne, Sous-bois, (1900-1902).
Monet, Le Portail de la Cathédrale de Rouen (1892-1894)
Matisse, La Gitane, (1905)
Matisse, La Danse, (1909)
Matisse, La Conversation, (1911)
Matisse, La Porte de 1a Casbah, (1912)
Matisse, Le Café arabe, (1913).
Matisse, Porte-fenêtre à Collioure, (1914)
Matisse, Vue de Notre Dame, (1914) '
Matisse, La Danse, (1931-1932) du Musée d'°art moderne de Paris.
Matisse, Chevelure, (1948).
Matisse, Jupiter et Léda, (1944-1946).
Matisse, Fauteuil rocaille, (1946).
Matisse, Jeune femme à la pelisse, fond ocre (1944).
Matisse, Intérieur au rideau égyptien, (1948)
Matisse, Chapelle Notre Dame du Rosaire de Vence : Saint Dominique / Vierge à 1'enfant / Chemin de croix / L'Arbre de vie.
Matisse, Jazz, (1943)
Matisse, Vitrail bleu pâle, 2e état (1949)
Matisse, Venus , (1952)
Matisse, L'Escargot, (1952)
Brancusi, Le Baiser, (1907-1908)
Brancusi, Le Baiser, (1909)
Brancusi, Le Commencement du Monde, (1920)
Brancusi, Sculpture pour aveugle (1925).
Brancusi, Le Nouveau-Né, (1925).
Brancusi, Prométhée, (1911)
Brancusi, Léda, (1920).
Brancusi, Maiastra, (1910).
Brancusi, Maiastra, (1915).
Brancusi, L'Oiseau dans l'espace, (1919)
Brancusi, L'Oiseau dans l"espace, (1925).
Brancusi, Ensemble de Tirgu Jiu, (1937-1938) : La Table du Silence / La Porte du Baiser / Détail de la Porte / La Colonne sans fin.

Marcel Duchamp.

LHQOQ (1919)
Eglise à Blainville, (1902).
Portrait du Docteur Dumouchel (1910).
Rrose Sélavy (photographie de Man Ray retouchée par Marcel Duchamp) (1921).
Le Printemps, (1911).
Nu descendant un escalier, (1912).
Mariée, (1912).
La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (1915-1923).
Illustration tirée de Du Breuil. La perspective pratique nécessaire à tous les peintres … Paris, 1649.

Tu m' (1918)
Fontaine (1917).
Pharmacie (1914
Rotative Plaque Verre (optique de précision) (1920).
Trois stoppages Etalon (1913-1914)
Elevage de poussière (photographie de Man Ray) (1920).
Porte, 11 rue Larrey (1927).
Etant donnés : 1 la chute d'eau 2° le gaz d'éc1airage, (1946).
Feuille de vigne femelle (1950)
Coin de chasteté, (1954)

Guy Vandeloise, Sofie Vangor, mars 2012 (extraits du texte de présentation) in Catalogue de la Rétrospective Espace Jeunes Artistes. Liège, BAL, 2015, p. 74.

Depuis une cinquantaine d'années un grand nombre d'artistes femmes font un art que l'on peut qualifier d'autobiographique. Sofie Vangor en fait partie, depuis10 ans déjà. Dès le moment où elle a senti la nécessité d'exprimer la mémoire du corps. Une mémoire qui ne peut disparaître, pense-t-elle, car ancrée dons ses cellules, de l'ordre de l'empreinte. Si bien que les formes évoquées se figent à jamais ! Ce que montrent ses figures réalisées, à l'instar des gravures, dessins et textile présentés ici, en hommage à sa sœur Valérie (....}
Je reviens à ses figures. Elles sont réalisées à partir de photographies anciennes de personnes inconnues imprimées sur du tulle. Ce qui leur donne un côté fantomatique. De ces photos, moins angoissantes à utiliser que celles de sa sœur, elle déduit ses figures : des formes organiques qui procèdent de sa part instinctuelle, me dit-elle. Ces formes sont découpées dans un bois compressé, figées par là-même, peintes, puis recouvertes d'un voile en tulle ou de papiers textiles à graphismes floraux ou géométriques oui laissent, telle la vitre du cercueil, transparaître la forme. Mais quelle est la fonction de ce voile ? Protéger la figure, peut-être abimée, de sa sœur, mais en même temps de la révéler. (...)
Le voile de la mariée. Sa fonction ? Marier sa sœur et ainsi retrouver les enfants dispersés. Ce qu'induit « Ainsi soit-elle » brodé sur le voile. Un souhait qu'évoque également le dessin «Mariée», dont les formes organiques renvoient aux enfants perdus, tandis qu'un second dessin voit Sofie liée à sa sœur décédée «recracher» le poids de ce drame.
D'un drame, que les très belles gravures évoquent plus littéralement, si je puis dire, mais avec tant d'émotion !

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

- Présentation de l'exposition de Naïma Berriah au BAL / Espaces Jeunes Artistes, octobre 2012.
A l'instar de tant d'artistes femmes contemporaines, Naïma Berriah fait de sa vie le sujet de son œuvre, une œuvre composée de dessins au trait si subtils, si profonds et d'aquarelles émanant d'un être qui se vit autant dans le non-espace-temps de l'au-delà du monde que dans la réalité quotidienne.
Ainsi nous parle-t-elle de son enfance heureuse auprès de sa grand-mère et de ses père et mère cependant séparés mais aussi des moments de bonheurs partagés avec son premier ami puis encore de sa relation amoureuse avec son compagnon et leur enfant.
Mais encore, procédant de ses rêves, Naïma Berriah dessine-t-elle ce que provoque, ce que provoqua encore en elle, les mots violents de personnes qui lui étaient chères, parmi lesquelles celle de son premier amoureux. Des morts qu'elle ne perçoit que comme physiques, car, enfin, le tunnel déchiré, déchirant qu'elle représente et par lesquels ces êtres aimés sont passés si dramatiquement de vie à trépas ne les a-t-il pas conduits dans cet espace blanc a-spatial et atemporel de l'éternité. Tout continue d'être ! Et donc de nous apparaître pense Naïma … pour autant bien sûr que nous soyons à leur écoute, que nous vivions l'inter-communicabilité des mondes, que nous percevions, en fin de compte, qu'ils ne font qu'un. Ainsi, vivants et morts, dansent-ils ensemble dans un univers que Naïma voit géré par une entité séparée de nous, autonome, « et qui décide de tomber là » dit-elle. Un propos qui m'entraîne à lui dire avoir

écrit récemment qu'en fin de compte « nous sommes les mains d'un destin qui nous échappe ». « C'est ça, me dit-elle, c'est ça »
Cette perception de la vie n'est redoutable que dans les moments où Naïma se sent abandonnée, se représente seule sur la feuille blanche : si petite, si désemparé de ne plus être accompagné des vivants ou des ombres de « ses » morts. Sinon, l'amour la porte, celui de ses proches, certes, mais encore celui des personnes décédées qu'elle a eu le bonheur de connaître et qui lui parlent encore, la protègent, se manifestent à elle par leur ombre et lui transmettent un savoir. Un savoir dont rendent comptent les formes triangulaires et circulaires aux couleurs pures qui sont d'émanation dans la nuit noire de la mort, de la lumière incréée d'où tout procède et où tout revient un plus ou moins long séjour passé sur terre dans les jeux d'ombres et de lumières dans lesquels se tisse la vie.

Guy Vandeloise. Sonia Delaunay, septembre 2012 : « Nous irons jusqu'au soleil ». Conférence donnée à |'occasion de la rentrée académique de l'ESAL (en octobre) et de l'exposition « Sonia Delaunay. Atelier simultané (1923-1934)» au BAL (dvd)

En introduction, je vous dirai voir en Sonia Delaunay la Première grande dame de la peinture. Et cela, même si son œuvre ne peut s'envisager en dehors de celle de Robert, Sonia disant : « Nous nous sommes aimés dans l'Art ». Un Art dont, de toute évidence, Robert formulera la direction mais qu'elle vivra différemment. Elle laissera en effet à Robert la théorie et écrira dans ses Mémoires : Nous irons jusqu'au soleil: « J'avais une vie plus animale. Lui pensait beaucoup tandis que moi j'étais tout le temps en train de peindre». De fait, ce que Robert réalise après analyse et réflexion, Sonia le vit et le donne à voir plus spontanément. « Moi, disait-elle, je ne parle pas de cette théorie (elle fait allusion au contraste simultané), je me contente de voir partout des contrastes de couleurs dans les choses de la vie. Et d'ajouter ailleurs : « La couleurs m'excite, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce sont des choses qu'on sort des tripes. Il en sera de même toute ma vie». Appelons ça l'instinct, un instinct, «un sens atavique de la couleurs», dira Robert, que Sonia manifestera dans toute son œuvre. Dans sa peinture comme dans son travail décoratif dont elle fit un art à part entière, même si son fils Charles, qui n'aimait guère son père, dira : « ...ma mère sacrifia une bonne partie de sa vie pour libérer mon père des contingences matérielles quotidiennes». Ce qui est vrai... et faux à la fois.
Ce qui est certain, c'est qu'elle devra le soutenir et supporter son caractère difficile. Mais encore, après sa mort survenue tôt, en 1941, se tiendra-t-elle responsable de la pérennité de son œuvre et ne se sentira tranquille que lorsqu'elle l'aura mis à sa place dans l'histoire de l'art.
Heureusement pour elle, Sonia était dotée d'une vitalité exceptionnelle. Une vitalité qu'elle retrouvera pour elle-même après plusieurs années difficiles et qu'elle gardera jusqu'à sa mort survenue en 1979, trente-huit ans après Robert. Une vitalité telle qu'en 1988, Jacques Damase, qui vivra une aventure amoureuse avec Sonia de 1966 à sa mort, dira : « Une vieille femme ? non, c'est ce que je n'ai jamais senti. Sonia n'avait pas d'âge. Seul Picasso peut se comparer à sa force de vie, sa violence. Et elle désirait au fond d'elle qu'on lui oppose une violence égale que, d'ailleurs, elle provoquait. Elle avait un besoin incessant de présence». Et l'écrivain et éditeur Jacques Damase, qui avait trente-cinq ans alors qu'elle en avait quatre-vingts lorsqu'il la rencontra, d'ajouter: « Je résistais simplement pour avoir droit à ma vie ».
Venons-en au départ de la vie de Sonia. Elle naît Sarah Stern, en Ukraine, le 14 novembre 1885, mais devint Sonia Terk suite à son adoption par son oncle. Ce faisant elle se retrouve à Saint-Petersbourg dans une famille riche et cultivée qui lui insufflera le goût de la peinture. Si bien qu'ayant décidé de devenir artiste en 1903, et l'étant sa vie durant de façon convaincante, elle participe automatiquement de ce que j'appelle La Nouvelle Renaissance. Une époque que je situe entre Manet et Dada (entre +/- 1860 et 1920). Une époque qui voit le monde entrer dans la réalité particulaire, dans la matière constitutive du monde, mais aussi bien de l'art que |'on pratique. La conséquence : le langage propre aux arts plastiques devient prioritaire pour s'exprimer, devient une écriture à part entière.
Dès lors, |'art «imitatif», qui correspondait logiquement à l'entrée dans la réalité ordinaire effectuée à la Première Renaissance, devient ici de création. Tel le musicien, le plasticien peut désormais rendre compte, à part entière, de ses sensations, de ses sentiments, de son savoir, de ses émotions, de ses croyances ou encore de sa perception, envers et contre tout, d'une équité universelle avec les seuls moyens propres à son art. Une liberté à laquelle s'ajoutera, avec Dada, la possibilité de faire s'interpénétrer toutes les formes d'art. Tous donnés dont profitera Sonia Delaunay.
Sonia Delaunay, Terk au départ de sa vie, qui arrive en Allemagne en 1903. Un pays où elle connaitra

l’impressionnisme mais aussi l'expressionnisme, dont son œuvre est tributaire non seulement en Allemagne mais encore à Paris ou elle se retrouve en 1907. Une ville où elle réalise des œuvres figuratives aux couleurs intenses (Philomène (1907), Nu jaune (1908)).
Mais en 1909 sa vie change : elle rencontre en effet Robert Delaunay qu'elle épouse l'année suivante. Robert: « ...la vie dans toute son impétuosité, sa violence, sa beauté » écrira Sonia qui ajoutera : « J'avais rencontré en Delaunay un poète. Un poète qui n'écrivait pas avec des mots mais avec des couleurs». Mais encore, Sonia trouvera-t-elle en Robert «celui qui ouvre en vous les sources du don» écrira-t-elle. Elle lui en sera reconnaissante sa vie durant.
Par ailleurs, une convergence d'esprit rarissime fait que Sonia se retrouve instinctivement dans les préoccupations de Robert. C'est ainsi qu'elle partage sa passion pour la lumière et les couleurs saturées chargées de la traduire. Une passion qui les entraînait, dit Dominique Desanti dans son livre sur Sonia Delaunay, «à contempler le soleil à midi jusqu'à ce qu'il vous brûle la rétine». C'est qu'alors on voit des « taches colorées, des tourbillons ». Des taches colorées, des tourbillons qui leur feront vivre, outre la lumière, la vitesse. Autrement dit les deux grandes déconstructrices de formes. Un constat qui les conduira à une abstraction dont la couleur détermine la forme. C’est ainsi qu'en 1912 et en 1913, Robert réalise ses premières formes colorées circulaires. Des peintures qui ne tiennent «techniquement que de la couleur, écrit Robert, des contrastes de couleurs mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. » Des contrastes qu'il appellera simultanés en référence à Chevreul, ajoutant « Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue, des phrases colorées, fuguées... ». Une première œuvre dans ce sens est un Disque simultané (1913) vu à l'époque comme «un tableau coup de poing». Un disque qui, par sa forme, renvoie à l'image de l'univers, du soleil et de la lune. Un disque qui doit être vu, à mon sentiment, comme étant de transcription, au-delà et en deçà de la lumière du soleil et de la lune, de la lumière originelle dans la vibration de la vie. Et cela par l'utilisation des couleurs saturées chargées de la matérialiser, disposées en contrastes simultanés. Pour ce faire, ce disque est composé de bandes concentriques dont la division en quatre parties permet l'utilisation de couleurs différentes. Le résultat, essentiel pour Robert, les ruptures de tonalités établies mettent la forme en mouvement par la perception qu'on en a.
Par ailleurs, Seurat, que Robert admirait beaucoup, lui avait fait comprendre l'intérêt du contraste simultané pour introduire la vie dans sa composition. Ainsi donc, dans son Disque simultané, il abandonne le contraste des complémentaires utilisé précédemment pour chanter l'harmonie du monde au profit de ce contraste simultané : c’est que, dira-t-il, les couleurs dissonantes découlant de ce contraste «émettent des vibrations plus rapides que les complémentaires» ajoutant, ce qui le ravit, qu'elles s'entrechoquent, s'exaltent avec une vitesse vertigineuse». Et, ce faisant, rendent compte, au-delà de la vie moderne qui le passionne, de la vie tout court, de la dynamique incessante des particules constitutives de la matière, du monde. Un travail qui le rapproche des artistes tantriques pour qui « chaque couleur est (…) la vibration de la vie s'exprimant en une certaine fréquence d'énergie à travers la matière » écrit Ajit Mookerjee dans Art Yoga.
Dans la mesure ou son Disque simultané, comme ses Formes circulaires. Soleil Lune réalisées en 1913, procèdent de ses sensations sur nature, Robert Delaunay est évidemment proche des impressionnistes qu'il admire. Ses sensations découlent en effet, on l'a dit, de son regard attentif porté sur la lumière et les couleurs saturées dont on ne sait si elles la matérialisent ou si elles enluminent la matière. Encore est-ce la même chose !
Mais, ne nous y trompons pas, son regard, son œil, aussi essentiel soit-il, n'est jamais qu'au point de départ de son rapport à l'être en lui et dans le monde puisqu'il écrit en 1912 « L'Art vient de la fonction la plus parfaite de l'homme, l’œil. Les yeux sont les fenêtres de notre âme. Il peut devenir l'harmonie vivante de la Nature et c’est alors un élément fondamental de notre jugement vers la pureté. Voir devient la compréhension du bien. Notre compréhension est donc adéquate à notre vue. Il faut chercher à voir».
Ainsi, Robert Delaunay se dit-il logiquement réaliste, mais ayant la «conviction, écrit Golding, que son art possédait une vérité métaphysique plus élevée que celle des autres peintres». C'est que chez lui, la lumière est symbolique. Il lui met un grand L. Le mot métaphysique étant employé ici, me semble-t-il, dans le sens ou Bergson l'entend qui écrit, dans La Pensée et le Mouvant. «S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement (comme fait la science), de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse… la métaphysique est cela même».
La façon de s'appréhender dans le monde de Sonia n'est pas différente de celle de Robert. Simplement, le vit-elle, je l'ai dit, plus intuitivement, plus spontanément. Comme une femme peut s'entendre à le

faire, naturellement. Si bien qu'au moment où Robert réalise son Disque simultané et ses Formes circulaires. Soleil Lune, Sonia peint son Tango au Bal Bullier de 1913. Une œuvre où Sonia rend compte des questions relatives-au mouvement, à la couleur et à la lumière que le couple se posait alors mais en dansant, en vivant dans son corps le tango récemment importé d'Argentine.
Et, en 1914, c'est de sa fascination pour le nouvel éclairage électrique public qu'on installait alors à Paris que découlent ses Prismes électriques. Des Prismes dans lesquels elle peint le halo de lumière qui découle de cet éclairage en utilisant toutes les couleurs du prisme. Et réalisant ce travail, Sonia constate que, je la cite « la brisure des objets et des formes par la lumière et la naissance des plans colorés amenait une nouvelle structure du tableau ». Conduisait à l'art abstrait.
On le remarque, pas plus que Robert, Sonia n'étudie la lumière en tant que source de clarté posée sur un objet. Autrement dit en tant qu'éclairage mais l'envisage en soi. Ce qui lui fera dire « nous nous sommes attaqué à l'origine (je souligne) de la lumière» et donc, me semble-t-il, à ce que les Romains appelaient la « lux » plutôt qu'à la « lumen »,l'éclairage. Autrement dit «la lumière en tant que force agissante» nous apprend le Robert historique, «parfois divinisée» que Sonia traduit, comme Robert, par les couleurs saturées devenues désormais le sujet du tableau. Une couleur saturée qui rend compte, ne l'oublions pas, des noces d'amour§/'de la matière et de la lumière puisqu'indicatrice de la part de la lumière que la composition moléculaire de la matière n'a pas absorbée. Et, bien sûr, ces noces d'amour sont-elles encore indicatrices de celles du corps et de l'esprit, des parts féminine et masculine du monde. indissociables, faut-il le dire !
Au début de l'année 1913, les Delaunay avaient fait la connaissance de Blaise Cendrars. Passionné par leur art, l'auteur de Moravagine apporte à Sonia sa plaquette Les Pâques à New York Enthousiasmée par cette œuvre qui met en poésie l'apport de la modernité, Sonia décide de la relier. Ce qu'elle fait en associant des matériaux jamais utilisés tels que la peau de chamois, le papier et le tissu mis en formes et couleurs abstraites. Une œuvre commune commence alors d'où jaillira en 1913 la Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France. Il s'agit d'un récit u voyage de Moscou à Paris d'un jeune poète et d'une prostituée. Un récit que Sonia n'illustre pas , comme c'est la tradition, mais auquel elle donne, en couleurs, un équivalent plastique. Etant entendu que ce qu'elle veut, écrit Dominique Desanti, c'est « qu'il soit simultané: poésie et peinture ». Ce qui ne lui pose guère de problèmes puisque, pour Sonia, les sons comme la musique ont une couleur. Le résultat : un pliage en accordéon du poème et de la peinture. Le format, deux mètres de long qui, multiplié par les cent cinquante exemplaires prévus, auraient atteint le sommet de la Tour Eiffel vue par les Delaunay comme le symbole de la modernité. Hélas, seulement soixante-deux exemplaires virent le jour. Un livre d'artiste remarquable qui fera dire à Sonia avoir vécu avec Cendrars «un de plus lumineux moments» de sa vie et de sa création. Cette profonde empathie les avait en effet conduits à un travail ou la musique des mots et celle des couleurs se répondent.
Lorsque la guerre éclate en 1914, Robert réformé et Sonia s'installent en Espagne. Ils y resteront jusqu'en 1921 mais séjourneront longtemps au Portugal. Deux pays où la qualité de la lumière va les marquer, Sonia écrivant: «Nos recherches de couleurs purent trouver sur place des applications spontanées, sans que nous tombions dans l'écueil de l'intellectualisme. Les lois scientifiquement découvertes par Chevreul et vérifiées par lui sur l'expérience de couleurs pratiques,
furent observées par Robert et moi dans la nature en Espagne et au Portugal ou l'irradiation de la lumière est plus pure, moins brumeuse qu'en France ». Et d'ajouter : « La qualité même de cette lumière nous permit d'aller plus loin que Chevreul et de trouver, en plus des accords fondés sur des contrastes, des dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides qui provoquent une exaltation plus grande de la couleur par le voisinage de certaines couleurs chaudes et froides».
C'est dans ces deux pays que Sonia retrouve la joie de peindre, accorde la priorité aux disques abstraits et donne au cercle dynamisé une grande importance. Son Autoportrait de 1916 en témoigne.
Mais voilà, la révolution de 1917 lui fait perdre les rentrées financières venues de sa famille russe. Ce qui l'entraîne à abandonner la peinture jusqu'à la crise de 1929. Elle se sent en effet obligée de gagner l'argent du ménage pour permettre à Robert de peindre. Ce qu'elle fait en réalisant des travaux décoratifs.
A vrai dire, des travaux décoratifs, elle en réalisait déjà, par goût, depuis longtemps. Et cela non seulement pour elle-même mais encore pour les autres. Etant entendu, et c'est essentiel, qu'elle ne dissociait pas ces travaux de sa peinture. A preuve ceux que je vous montre. Avec, en premier lieu, la couverture composée de morceaux de tissus réalisée en 1911 pour le lit de son fils Charles. Mais encore les reliures exécutées en 1909 et en 1913 pour Les Œuvres de Rimbaud et pour Les Transplantés de Ricciotto Canudo, ou encore des affiches, des tissus, que sais-je …

On le voit, Sonia pouvait écrire que pour elle, je la cite, il n'y a «aucun hiatus chez moi entre ma peinture et mes travaux dits décoratifs qui sont une expansion libre, une conquête d'espace nouveau, l'application d'une même recherche». Ajoutant, à propos de cinquante dessins réalisés en 1923 pour une maison de Lyon : «Pour moi ils furent et restent des gammes de couleurs, au fond, la base du concept essentiel de notre peinture (celle de Robert et la mienne)». Et d'ajouter : « Tout cela comportait des recherches et de nombreuses études. Mes recherches étaient purement picturales et furent une découverte plastique qui a ensuite sen/i à l'un et à l'autre pour notre peinture ».
Ainsi donc, pour Sonia qui fondera en 1924 l'Atelier simultané où furent imprimes les tissus et produits des vêtements et des accessoires, le tissu deviendra un nouveau support de son art, Robert écrivant : Sonia «combine la 'poésie visuelle de la couleur' et fait du tissu une 'projection de soi-même', une 'branche de son activité d'artiste' ». René Crevel remerciant par ailleurs Sonia en 1925 « d'aimer la vie, la magnifique vie, ajoutant « merci de nous faire don de ces chefs-d'œuvre qui rendent plus beaux nos gestes quotidiens». Ce que, de toute évidence, Sonia souhaitait faire puisque son souci majeur était de modifier la vie quotidienne, de créer un nouveau rapport-société par sa pratique artistique Une pratique qui voit formes et couleurs ne faire plus qu'un pour rendre compte du rythme de la vie moderne, amener tout un chacun à une nouvelle philosophie de la vie. Un point de vue, on le sait, qui est également celui de Mondrian et des protagonistes de De Stijl, des membres du Bauhaus, mais encore des dadaïstes, et de Tristan Tzara en particulier, dont Sonia sera proche sa vie durant.
La dépression de 1929 lui fait mettre la clef sous le paillasson de sa maison de couture parisienne. Ce qui lui fera dire : «La grande dépression de 29 me sauva des affaires». En effet, d'artisane dans le plus haut sens du terme, elle était devenue chef d'entreprise, ce qui l'ennuyait profondément. Dès lors, heureuse de retrouver la peinture, elle dit son enthousiasme, retrouvé constatant, suite à un concert de Duke Ellington, auquel elle assiste en 1933, que « La Vitalité, le potentiel, les vibrations qui émanent d'une personnalité, c'est la seule valeur individuelle qui agit sur le monde, c'est la seule force, la seule qualité à développer». Etant entendu, dira Charles, que pour sa mère la création « était une fonction naturelle, normale, comme manger ou dormir». Une fonction qui l'amène à réaliser dans les années 30 des peintures non-figuratives dans lesquelles la couleur saturée dit par elle-seule la lumière et induit la dynamique du monde moderne par sa mise en place.
Mais voilà, toute son œuvre s'arrête à nouveau brusquement suite à la mort de Robert à Montpellier le 15 octobre 1941 en pleine deuxième guerre mondiale. Dès ce moment, le problème essentiel de Sonia sera, je l'ai dit dans mon préambule, de faire connaitre l'œuvre de Robert. Ce à quoi elle arrive enfin en 1950, moment où elle peut dire «j'ai réalisé ce que je voulais, Robert [est] à sa place et il ne peut plus en être dépossédé».
Ce n'est qu'alors qu'elle se permettra de ne plus penser qu'à son œuvre. Ce qui fut essentiel pour elle, Dina Vierny, une amie de Sonia, disant « On avait l'impression qu'une porte demeurait fermée en elle qui ne s'ouvrait qu'aux moments de la création». Etant entendu que quand l'équilibre s'établissait dans sa composition, elle retrouvait le sien, … un instant ! Quant à savoir si l'œuvre est réussie Sonia disait «De toute façon, ça n'atteint jamais ce qu'on voit intérieurement». Une évidence ! De cette œuvre Sonia dira en fin de compte :
« Je ne sais pas définir ma peinture,
Ce n'est pas un mal,
Car je me méfie des classifications et des systèmes.
Comment et pourquoi définir ce qu'on a sorti avec ses tripes ?
Avant les autres, Robert a eu confiance en moi.
Dans mes toutes dernières recherches,
J'ai eu le sentiment d'être très près de toucher ce que Robert avait pressenti et qui était la « source solaire» de son œuvre.
Je bute encore sur des points noirs. Mais je suis sûre qu'il y a, derrière, quelque chose de fondamental, qui sera la base de la peinture de l'avenir.
Le soleil se lève à minuit »
De fait, la lumière est dans la nuit.

Centre International d'Art et de Culture ?, dans Flux News, octobre-décembre 2012, n° 59, p. 3.
Réaction de Guy Vandeloise (juin 2012)

Fin juin 2012, on apprenait que la Ville de Liège se déchargeait de la gestion du CIAC au profit du privé. En résultera que l'argent public servira ceux pour qui l'art n'est jamais qu'une marchandise. Une décision typiquement néo-libérale qui aura pour conséquence, plus encore que nous le redoutions dans notre propos, de tuer toute aventure, toute recherche personnalisée, tout ce qui de l'art importe. Par ailleurs, on peut légitiment s'inquiéter de ce que l'opérateur aurait un accès privilégié aux trésors et œuvres du patrimoine liégeois dépendant de la ville. Pour en faire quoi, Messieurs les Bourgmestres et Echevins de la ville de Liège ?

En octobre 2008, je faisais part de mes réflexions sur le CIAC à M. Jean-Pierre Hupkens, Echevin de la Culture de la ville de Liège.. Les voici, actualisées :
Le Centre international d'Art et de Culture prévu par le GRE, avec l'assentiment des Bourgmestres et Echevins, a pour ambition de faire venir à Liège les « Tour Operator » par la « location ou la création d'« événement », chers au tourisme culturel.
En a découlé le déménagement des collections du MAMAC du fonds d`art ancien et du Cabinet des Estampes et des Dessins au Musée de l'Art Wallon, devenu pour l'occasion le BAL. Un seul musée où se retrouvent désormais près de 45.000 œuvres allant du XVIe au XXIe siècle.
Il s'en déduit que les collections du MAMAC. vues comme importantes par Jan Hoet et Jean-Jacques Aillagon, seront moins exposées que jamais alors qu'elles demandent plus d'espace pour être présentées dans toutes leur richesse. S'en déduit également que les œuvres exposées dans ce « haut lieu de l'architecture muséale » qu'est le BAL, le sont comme au XIX^{e} siècle. Si bien qu'on n'arrive plus à les voir pour elles-mêmes. Ca qui me renvoie aux propos de Carl David Friedrich qui écrivait déjà aux alentours de 1830 dans « En contemplant une collection de peintures » : « Cela me fait toujours une impression fâcheuse de voir dans une salle, ou une chambre, une multitude de tableaux étalés ou engrangés comme une marchandise, le visiteur ne peut considérer pour elle-même chaque peinture détachée des autres sans avoir en même temps quatre autres moitiés de tableaux. Il n'est pas un spectateur qui serait à même d'apprécier un tel amas de trésor de l'art quand, en outre, et souvent à dessein des œuvres que tout oppose sont placées côte à côte. De sorte qu'un tableau, s'il n'efface pas l'autre tout à fait lui porte forcément préjudice et que tous les deux, sinon tous, font une impression moins forte. . Ne soyez donc pas surpris si, ayant avoué ma contrariété par avance, mes propos sonnent dur. Je ne regarde des tableaux que pour en jouir et ce par quoi je ne me sens pas attiré reste sans convenance ou comme une dissonance, au-dedans de moi-même : je préfère m'en détourner sans rien dire. Mais pourtant où l'œil se fixe, même les portes et les fenêtres sont encombrées de tableaux. On veut donc que je parle … A la bonne heure ! ».
Certes, ce texte est légèrement caricatural en ce qui concerne le BAL dont l'accrochage bénéficie d`une réelle recherche thématique, mais que faire quand l'espace fait cruellement défaut ?
Par ailleurs, la suppression du MAMAC entraîne également la réduction sensible des lieux d'exposition qui permettaient, outre la présentation des biennales de gravure, de photographie et de design et du Prix de la peinture Georges Collignon, l'organisation de grandes expositions thématiques ou individuelles. Et ce n'est certes pas la Maison Curtius qui compense ce vide ! Car enfin, ces lieux chargés d'histoire, dont l'éclairage est déplorable, oblitèrent plutôt que de révéler ce qui y est exposé. Ainsi verra-t-on qu`au lieu de mettre en évidence, de dynamiser les arts plastiques à Liège, les millions d'euros alloués par l'Europe auront pour résultat d'y «encaver toute vie ».
Mais de nous répondre que les visiteurs des grands « événements »› présentés au CIAC « profiteront» de leur passage à Liège pour visiter les galeries et le BAL, le « nouveau » Musée des Beaux-Arts. L'exemple de Bilbao prouve le contraire et montre, en outre. que les subsides sont consacrés au seul Guggenheim. Sans aucune retombée sur la culture dite locale, ni même sans utilité réelle pour la compréhension profonde de l'art en général.
Tout cela, est-il dit, pour le bien du secteur Horeca et de l'économie liégeoise en général. A quel prix ! Car enfin, si l'économie liégeoise m'importe, elle pourrait, me semble-t-il, bénéficier d'une autre approche du problème; une approche dont tireraient profit les personnes pour qui l'art n'est pas une marchandise mais est de révélation, à la longue, de ce qu'elles sont profondément.
Je propose, des lors, que la problématique de ce Centre d`exposition, certes indispensable, soit insérée dans celle des Musées dévolus aux arts plastiques.
1/ L'art wallon n'existant pas plus que l'art belge et étant, par sa dénomination même, connoté négativement ICI et ailleurs, devrait réintégrer les collections du MAMAC pour la période allant de plus ou moins 1870 à nos jours.
2/ Les collections d'art ancien des Musées de l'Art Wallon et de l'ancien Musée des Beaux-Arts,

entreposées depuis des années dans des réserves, devraient constituer un Musée à part entière allant, chronologiquement, jusqu'à Corot et Courbet compris. Jusqu'au moment où l`art, dit moderne, apparaît avec Manet puis les impressionnistes. Ce Musée d`art ancien devrait être doté d'une surface importante qui permettrait l'organisation d'expositions internationales partant des collections du dit Musée.
Exemples :
a/ Lambert Lombard, resitué dans le contexte franco-flamand de son temps.
b/ La peinture liégeoise du XVIIe siècle mise en rapport à la peinture française de la même époque.
c/ Gérard de Lairesse dans le contexte de l'art hollandais de son temps.
d/ Léonard Defrance et la peinture de genre de la fin du XVIIIe siècle en Europe.
e/ Gilles Closson dans le contexte de l`art français de la première moitié du XIXe siècle (Ingres paysagiste, Corot, etc.).
Nul doute que ce Musée, et les expositions qui y seraient organisées ne puissent rencontrer un grand succès, l'art ancien, apparemment plus accessible, intéressant plus le grand public que l'art contemporain. Et ce, d'autant plus qu'en ce début du XXIe siècle, les valeurs dites « anciennes », récusées pendant longtemps, ont repris sens, sont redevenues de l`ordre de l`enseignement, dans le grand sens du terme3
3/ Quant aux collections d'art moderne et d'art contemporain du Musée de l'Art wallon et du MAMAC, donneraient à voir parce que réunies, un panorama complet des grandes écoles qui se sont succédé de 1870 à I970 environ. Par après, on ne peut que le regretter les acquisitions valables ont été rares.
En exemples de l'apport du Musée de l`Art Wallon au MAMAC.
a/ Philippet et De Witte pour l`impressionnisme.
b/ A. Donnay et Rassenfosse pour le nabisme.
c/ R. Heintz, A. Lemaître et A. Dupagne pour le fauvisme.
d/ René Magritte et Paul Delvaux, entre autres, pour le surréalisme.
e/ Henri-Jean Closon, Raoul Ubac, Jo Delahaut, Jean Rets, José Picon, Annand Silvestre, Silvin pour l'art abstrait.
Tous artistes qui. à l'exception de Magritte, Delvaux et Ubac sont inconnus en dehors de nos frontières par incurie des critiques par manque de galeries d`envergure s`y intéressant.
Par manque de foi tant des particuliers que du pouvoir politique.
Une foi qui pourrait renaître de la confrontation de ces artistes dits locaux (rappelons que Van Gogh est resté local sa vie durant) avec les artistes reconnus du MAMAC. Enfin seraient-ils vus dans un contexte international, pourraient-ils être reconnus comme importants s'ils sont représentés par un nombre d`œuvres suffisant. Ce qui est loin d'être le cas dans le Musée des Beaux-Arts recréé.
Par ailleurs, si les œuvres étaient bien exposées et faisaient l`objet d'un catalogue exhaustif et que le bâtiment bénéficiait, dans sa refonte, d`installations de protection et de conservation modernes, le Musée deviendrait crédible auprès de donateurs. Ce qui, bien sûr, ne doit pas empêcher les pouvoirs publics d'acquérir des œuvres de qualité. On peut rêver.
4/ C'est à ce « nouveau MAMAC » que devrait être ajouté un lieu d'expositions temporaires suffisamment important pour qu'y soient organisées des manifestations de grande envergure sans que les collections du Musée soient retirées des cimaises. Ces manifestations devraient être créées « in situ ». Ce qui ne veut pas dire qu'appel ne puisse être fait à des personnalités internationalement reconnues. Tant s'en faut !
Type d°exp0sitions :
a/ des expositions de type historique en partant des collections du Musée mais aussi des expositions dotées 'un catalogue sérieux, susceptibles de faire émerger une personnalité : des rétrospectives qui devraient intéresser certaines galeries par expositions conjointes et qui seraient proposées à des Musées étrangers. Le seul moyen de faire connaître, de diffuser, de transformer le « bon local » en international.
b/ D'autres expositions pourraient mettre en évidence l'action qu'ont eue certaines personnalités liégeoises d'envergure internationale. Outre Fernand Graindorge, initiateur de l'APIAW et véritable prospecteur de son temps, présenté récemment, Emest Van Zuylen, à qui Cobra doit beaucoup, André Blavier et l'univers de la pataphysique de dada et du surréalisme.
c/ A ces manifestations devraient, bien sûr, s'ajouter des expositions de découverte des différentes pratiques contemporaines. Sans exclusive.
5/ Enfin, on pourrait joindre à cet ensemble muséal et d'expositions - et là je fais directement référence

à ce qui se fait à Beaubourg- des espaces de présentation de B.D, de photographie, de stylisme, de design, de plans et maquettes d'architecture. Mais aussi des lieux de poésie et de lecture. Je pense, ici, avec une profonde tristesse à Jacques lzoard, très grand poète, altruiste par ailleurs, soucieux de la poésie des autres, la diffusant.
6/ Complétant le tout : une bibliothèque, une librairie consacrée exclusivement à l'art : il n`en existe pas à Liège, une cafétéria digne de ce nom.
De quoi faire de ce centre un lieu vivant en permanence.
Ces Musées d'art ancien d'une part, d'art moderne et contemporain d'autre part, vivifiés par des expositions temporaires festives pour l`esprit s'ajoutant au Musée de la Vie Wallonne et au Grand Curtius rénovés, au Musée d'Ansembourg, à celui de la Cathédrale, à l'Archéoforum. aux Musées que constituent les différentes églises de la ville, au spectacle rendu permanent de la tour cybernétique de Nicolas Schöffer, au centre de vidéographie prévu au Palais des Congrès, au MAD et au Musée de la sculpture en plein air constitueraient une carte de visite suffisante pour que la Ville de Liege soit connue comme lieu de culture à visiter.
Un lieu de culture que rendraient plus évident encore l'ouverture de Musées consacrés à Georges Simenon et à Serrurier-Bovy, qu'en 1972, j'introduisis au Curtius contre vents et marées, deux personnalités connues internationalement.

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

Hommage à José Picon, Wégimont Culture, Soumagne, 2013, p 12-14.
* Reprise du texte de l'exposition José Picon à la galerie Jean Baudoux à Liège, 1967 [cf. supra]

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

- Guy Vandeloise in catalogue L'art dégénéré selon Hitler (expo. à la Cité-Miroir). La vente de Lucerne. Edité par Jean-Patrick Duchesne, Collections artistiques de l'Université de Liège, 2014, p.96-97.
Note : La deuxième partie de l'interview concerne l'Affaire Picasso » : projet de vente du tableau de Picasso La Famille Soler pour renflouer les finances de la ville [cf. biographie / 1989]

- Quel regard portez-vous sur les achats liégeois faits dans le cadre de la vente de Lucerne ?
- Pour moi, il s'agit d'un acte remarquable. J'aurais d'ailleurs souhaité que cela se poursuive. La somme d'argent investie pour faire ces acquisitions a été conséquente et, si l'on avait continué en ce sens après 1945, il est évident que les collections muséales liégeoises seraient bien plus riches qu'elles ne le sont à l'heure présente. Ce qui me paraît aussi important à relever, c'est qu'en 1939, les villes de francophonie n'étaient guère ouvertes à l'art moderne. Même à Paris, il faudra attendre l'après-guerre pour qu'un tableau de Picasso figure dans un musée. Si ma moire est bonne, c'est le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris qui détiendra le premier Picasso, et non par achat, mais par donation. Ainsi le désir d'acheter, à la fin des années 1930, des œuvres d'art moderne constitue selon moi un acte héroïque, surtout lorsque l'on sait que l'Europe de l'Entre-deux-guerres était alors marquée par le fameux Retour à l'ordre.
- Il ne s'agit toutefois pas d'une vente anodine. Celle-ci fut organisée au seul profit du Troisième Reich et est née d'une campagne de purge dans les collections publiques allemandes. Ne pourrait-on dès lors pas accuser les acheteurs liégeois d'avoir profité de la barbarie nazie pour enrichir, à moindre prix, leurs collections muséales ?
- C'est compliqué, de fait. Je m'imagine dans ce type de contexte et je ne sais franchement pas comment j'aurais réagi. Donner de l'argent à Hitler et a ses « copains », c'est évidemment extrêmement condamnable. En ce sens, on pourrait même voir ces achats comme un acte de « collaboration ». Mais en réalité, je pense qu'il n'existait pas de bonne solution. Car participer à la vente de Lucerne, c'était surtout une façon de sauver des œuvres qui, considérées comme « dégénérées » par les nazis, auraient pu être détruites si personne ne s'y était intéressé.

- N'avez-vous jamais songé à une éventuelle restitution aux musées allemands ?
- C'est bizarre, mais non, je n'y ai jamais pensé. Cela vient peut-être du fait que je suis un enfant de la guerre. Il n'est nul besoin de rappeler que ce fut une période épouvantable. J'ai été caché dars les caves, j'ai vu des monuments historiques de ma ville détruits et puis, bien sûr, j'ai eu peur pour ma vie. Tout cela fait que la question que vous me posez, je n'y ai jamais songé. Vous savez, le regard sur l'histoire se modifie en fonction des générations et des lieux.
- Avez-vous connu Jules Bosmant, l'initiateur principal de ces achats ?
Je ne l'ai pas connu personnellement, mais je sais que c'était un homme qui défendait l'art moderne et, surtout, qui plaidait pour un art contemporain de qualité à Liège. Pour moi, c'est là son grand mérite, car un tel soutien apporté aux artistes ne se manifeste plus aujourd'hui. Dans l'un de ses ouvrages, Bosmant avait écrit que l'une des particularités des artistes liégeois était de travailler en « tirailleurs isolés ». Il avait là parfaitement raison. C'est d'ailleurs encore très perceptible à l'heure actuelle.
- Et Jacques Ochs, l'avez-vous connu ?
Non, à cette époque, il était directeur de l'Académíe des Beaux-Arts de Liège. C'était un caricaturiste réputé, mais un peintre relativement conventionnel. À ma connaissance, il n'était pas particulièrement un défenseur de l'art moderne et j'ai d'ailleurs été étonné d'apprendre qu'il avait été mêlé aux achats faits à Lucerne.

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

Dans un travail qui associe le triat et le mot, Benjamin Seel nous confie l'approche projective et symbolique qu'il a de lui-même et du monde.
Elle découle d'une réflexion continue sur ce qu'il peut déduire de ses perceptions, tout en faisant la part belle à l'automatisme. A ce qui se fait quand on fait. Et qui est de révélation.
Benjamin Seel écrit : Le dessin sur papier à l'encre nécessite un travail continu entre d'une part l'automatisme de certains traits et d'autre part l'écriture sur papier.
J'aime découvrir et faire découvrir des formes qui me plaisent, j'aime me complaire à écrire et à dessiner des parties de mon imaginaire. J'ai couché sur papier des dessins et des formes qui résonnent en moi.
Ce travail m'a permis de me libérer d'un cercle vicieux ; de me sublimer et d'aller plus loin que ma condition. J'aime peindre car cela m'apprend à avoir une autre approche de la réalité. Une approche imagée, symbolique, projective. Les peintures sont le fruit d'une lente réflexion continue sur divers aspects abstraits de mes perceptions.

Guy Vandeloise, janvier 2015, président du comité de sélection. Texte d'introduction au catalogue de la Rétrospective Jeune Artistes (2009-2014) à la Salle Saint-Georges.

Dès son apparition, l'œuvre d'art manifeste la vie sous tous ses aspects. Elle est en effet significative de l'esprit du temps et du lieu qui l'ont vu naître et qui la conditionnent. Mais encore, dans la Grèce hellénistique et la Rome antique et depuis la Renaissance, du parcours de l'nomme qui nous la propose. Elle se révèle alors en tant que psycho-somato phílosophie mise en forme et couleurs, en traits, volumes, matières et sons.
C'est dire que par l'art, par sa réalisation ou sa juste lecture, l'être a la possibilité d'accéder à un surcroit de conscience. Il y trouve un moyen de reconnaissance progressive de son identité : le « Sois tel que tu as appris à te connaître » de Pindare dont Goethe fit le célèbre « Deviens ce que tu es ».
La rétrospective de l'Espace Jeunes Artistes nous montre quelques-uns de ces cheminements. Ils sont le fait de créateurs qui, quel que soit leur âge, ne sont que peu ou pos connus. Diversifies, Comme il se doit, leurs parcours nous permettent certes de découvrir des facettes de l'art d'aujourd'hui mais surtout de nous ouvrir à d'autres visions du monde et de nous-même : nous nous en trouvons enrichis.

Guy Vandeloise. Présentation de la rétrospective Jeunes Artistes (2009-2014) à la Salle Saint-Georges 9 février 2015

" Perdus dans l'univers, engages depuis notre conception dans une aventure inconnue...“ constate Edgar Morin, et vivants par ailleurs, vous et moi, dans un monde qui chavire de partout, nous ne pouvons voir1'art comme simple objet esthétique.
Sa réalisation ou sa juste lecture, nous permettent en effet d'accéder à un surcroît de conscience, à une reconnaissance progressive de notre identité duelle, femme et homme à la fois et à une plus juste perception de notre raison d'être.
En effet, par ce qui de nous se manifeste lorsque nous ne sommes plus régis par la seule pensée ou la volonté de faire telle ou telle chose, nous nous retrouvons progressivement, nous découvrons ce qu'en nous-même nous sommes. Ce faisant, nous nous élargissons et voyons l'homme dans son infinie complexité, sa totalité.
Ainsi, loin de la rationalité desséchante propre à notre époque, l'art bien envisagé est-il source d'ouverture et, ce faisant, de libération et d'amour.
Paradoxalement parlant, mais le paradoxe n'est qu'apparent, c'est sans doute pour cela que l'artiste est si mal perçu dans nos sociétés, qu'il se vit seul. "Son intuition 1'isole dans la nuit" écrit Andreï Makine. "Voir ce que les autres ne voient pas, ne veulent pas voir, ne savent pas voir, ont peur de voir », l'isole... tout en le reliant à l'univers entier.. Si bien que le "plasticien" trouve sa raison d'être dans son élargissement. Celui de l'autre aussi si, devenu poreux, le regardeur s'ouvre, au contact de 1'oeuvre, à ce qui de lui se révèle.
Fruits de cheminements personnels, les œuvres que vous verrez ici sont le fait d'artistes qui, quel que soit leur âge, n'étaient pas ou peu connus lorsqu'ils ont été présentés par 1'Espace Jeunes artistes. Diversifiés, comme il se doit, leurs parcours nous permettent certes de découvrir des facettes de l'art d'aujourd'hui mais surtout, comme je 1'énonçais plus haut, de nous ouvrir à d'autres visions du monde et de nous-même. Je vous y convie.

Guy Vandeloise, mars 2015. Texte de présentation de l'exposition de Marianne Henry à l'Espace Jeunes Artistes.

En introduction à mon propos sur l'ouvre de Marianne Henry, cette phrase de Paul Valéry qui écrit : « Notre peau est ce qu'il y a de plus profond en nous.», Marianne Henry qui voit dans son travail un essai de traduction de l'écho au plus profond de soi de ce que l'on envoie et reçoit dans notre rapport à l'autre et à l'univers. Une traduction d'où découle la notion de trace, d'empreinte, de mémoire qui nous relie tous, morts et vivants, et remonte à l'origine de la vie.
Pour nous faire vivre ces rapports indéfinissables et d'autant plus prégnants entre les êtres et avec l'univers, Marianne Henry prend comme point de départ de la série d'œuvres exposées ici la libellule, cocon d'où elle sort comme il en va pour nous quand nous entrons en relation avec l'autre ; la mue qui en découle ; la transformation de l'être née des frôlements et des effleurements des sens.
Ainsi s'exprime le langage du corps quand on est face à quelqu'un, un langage informel infiniment plus subtil et profond que celui de la raison. C'est qu'il nous dit dans notre profondeur sensible et s'inscrit en l'autre à jamais sans qu'il puisse le formuler clairement. Ainsi agissons-nous sur l'autre a l'instar du papillon qui, par le battement de ses ailes, modifie l'univers entier.
Pour révéler ces relations épidermiques, en quelque sorte. Marianne Henry accorde à l'intuition la plus grande importance. C'est qu'elle procède de la rencontre équilibrée de la sensation et du sentiment. La mise en peinture de cette rencontre révélera l'évidence des liens existant entre son travail et sa perception de la vie.
Mais comment Marianne procède-t-elle ?
Dans un premier temps, elle étend librement la couleur sur les supports transparents ou légers qu'elle affectionne (je pense aux papiers calques et aux voiles de rideaux).
Dans un second temps, elle éprouve le besoin de l'effacer. Peut-être parce qu'elle ressent que la première couche relevait trop d'un acquis, du conscient. Toujours est-il que de ce jeu entre l'apparition et la disparition découle un 'désordres' duquel peut naitre, par révélation intuitive, ce quelque chose qui ne sera accepté par Marianne que s'il y a surprise, mise en évidence de ce qui d'elle avait à se dire et ne le pouvait que par l'impondérable de la peinture.
Une telle façon de procéder nous renvoie à la vie qui, sans que nous le percevions toujours, n'arrête pas, seconde après seconde, de nous faire et de nous défaire. Car ce que l'on envoie et reçoit dans notre rapport à l'autre et à l'univers relève de cet échange permanent entre la vie et la mort qui, pour

Marianne Henry, ne cessent de se tisser subtilement dans un va et vent amoureux, tendre et érotique.

Cultuurcentrum Hasselt, seizoen 2015-2016, p.105

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

Il était vrai, impétueux et n'avait de quête que spirituelle. Chrétien fervent -je n'ai pas dit catholique -il adhéra au bouddhisme zen dans les années 50.
Pour lui, désormais, sujet et objet -le peintre et son motif f étaient à la fois « séparés l'un de l'autre et fondus l'un dans l'autre, la séparation et la fusion étant un seul et même acte du Quelque Chose originellement indivis » écrit Toshihiko lzutsu dans « Le Kôan Zen ». Dans ce cadre, il ne pouvait supporter que j'emploie le mot « métaphysique» pour nommer cette quête spirituelle. Il est vrai qu'on l'emploie habituellement pour parler d'une « recherche rationnelle de la connaissance des choses en elles-mêmes, au-delà de leur apparence sensible et des connaissances que l'on en a grâce aux sciences positives » (Dictionnaire Hachette). Je l'entendais dans le sens où Bergson le conçoit qui écrit dans « La pensée et le mouvant » : « S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement (comme fait la science), de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse,... la métaphysique est cela même ».
Ainsi donc, recherchant l'au-delà de la réalité sensible et du moi, il réalisa des aquarelles, des dessins et des peintures qui relèvent de ce qu'on appelait l'abstraction zen. Je me souviens avec émotion d'une exposition de ces peintures à l'APIAW en 1958 . Ce n'était que du bonheur. Sensuelle et spirituelle à la fois ~ mais l'un ne va pas sans l'autre ! - son œuvre était celle d'un grand poète. Il le confirma dans les aquarelles et les encres qu'il fit par après.
Armand révéla également l'au-delà et l'en deçà du monde apparent - c'est la même chose ~ dans les admirables gouaches qu'il fit à partir des monuments de Paris. Un travail de grande précision qu'il avait entrepris dans l'espoir d'améliorer son « ordinaire » en les faisant transformer en cartes postales. Hélas, leur force de présence surréelle fit qu'elles n'intéressèrent aucun éditeur. Donner sens se paye.
S'il lui arrivait d'atteindre a l'illumination intérieure propre aux adeptes du Zen, l'être déchiré qu'était Armand Silvestre n'évita pas toujours les pièges du moi. L'émotion le submergeant, il réalisait alors des œuvres intenses et fines à la fois ou s'écrivaient dans l'instant ses tensions, son désarroi.
François Jacqmin appréciait beaucoup l'œuvre d'Armand. Si bien qu'ils réalisèrent en commun l'un ou l'autre livre, dans lesquels mots et touches prennent sens, rendent à la poésie et au dessin leur raison d'être. Quelle perte que leur disparition !
Perpétuellement inquiet et hésitant quant aux moyens à utiliser pour rendre compte au mieux de sa philosophie, dégouté par le matérialisme ambiant et par les formes d'art qui en rendent compte dans les années 60, peu soutenu et profondément marqué par la mort de Marcel Caron (1961) avec qui il aimait parler, Armand arrêta très vite de peindre. Quand je le rencontrais, il manifestait toujours la même passion et me disait qu'il allait reprendre les pinceaux. Il ne le fit jamais.
Dans ses derniers moments, la vie lui sourit à nouveau, mais il était trop tard. Du moins vécut-il alors plus heureux.

Guy Vandeloise. Reprise des activités de l'Espace Jeunes Artistes à la Boverie, janvier 2017.

En janvier 2014, une rétrospective des cinq années du cycle « Espace Jeunes Artistes » nous montrait la richesse et la diversité de la production locale et nous ouvrait à d'autres visions du monde et de nous-mêmes.
C'est dire que je suis particulièrement heureux de voir ce cycle reprendre son cours dans l'Espace de la Boverie.
Plus de 200 dossiers nous furent remis. Huit d'entre eux ont été retenus qui feront l'objet d'expositions parcourant l'année 2017 et les premiers mois de 2018. Ainsi aurons-nous le plaisir de voir les œuvres

de Dick et VLE, de Sandrine Morgane, de Martin Chaumont, de Yann Conteau, de Jamel Barbach, de Pauline May, de Denis Verkeyn et, ce soir, de Sheila de la Cal Perez.

Guy Vandeloise, Janvier 2017. Texte de présentation à l'exposition de Sheila de la Cal Perez à l'Espace Jeunes Artistes.

Liégeoise d'origine espagnole, comme elle se voit elle-même, Sheila De la Cal Perez dit avoir comme discipline artistique, non pas la peinture, la sculpture, les arts numériques ou que sais-je mais la sérendipité, et ce «dans tous les domaines de mon existence».
La sérendipité : «le don de faire par hasard des découvertes heureuses».
Et cela, dans sa vie, comme dans sa pratique artistique, répétons-le, ce qui induit qu'elle n'établit heureusement pas de frontière entre l'une et l'autre et qu'elle se dise « artiste du quotidien».
Un quotidien qui inclut les liens entre le sacré et l'anodin, le mythique et le banal. Mais encore l'autodérision, l'humeur (l'humour) noir(e), l'absurde, le ridicule et l'ironie que Jacinto Benavente décrit, nous apprend Sheila, comme «une tristesse qui ne sait pas pleurer et donc elle sourit».
Ce sont là les outils de sa peinture qui, ajoute-t-elle, finissent, à certains moments privilégiés, lorsqu'elle est en état de sérendipité, par «faire une cohérence». Si bien que l'harmonie à l'intérieur de toutes ses tensions - la rencontre équilibrée entre les pôles opposés et complémentaires - se donne alors à voir dans son travail.
Des tensions que révèlent notamment les œuvres dans lesquelles les mots, les jeux avec les mots, ont la plus grande importance.
En exemple : printanière convaincue, Sheila perçoit cependant qu'à l'arrivée du printemps commence, je la cite, « une nouvelle mésaventure à la recherche de nouages fleurs».
Nouage/nuage. Une chose vue comme positive (les nuages arrosent les fleurs) tient en elle son contraire. De plus, s'il y a le printemps, il y a aussi l'hiver. C'est en l'acceptant « même si ce n'est pas facile »>, dit-elle, qu'on profite au mieux d'un printemps qui, par ailleurs «ne commence pas forcément le 21 mars».
A la recherche du mot qui intègre une chose et son contraire, s'ajoute, chez Sheila, son empathie pour les objets abandonnés, rejetés du monde. « Des objets orphelins», dit Sheila, qui «tráinaillent en rue», comme elle, «trainailleuse de vie ».
Et Sheila de reprendre ces objets, « comme elle se reprend», pour les réintégrer dans une nouvelle vie.
Si bien, ajoute-t-elle, que son travail est « une tragi-comédie», comme l'est la (sa) vie.
Une tragi-comédie à mettre au clair, pas à pas, par la pratique d'un art dont, par ailleurs, c'est la raison d'être.
Pour cela, Sheila accorde la plus grande importance à ce qu'elle appelle la paresse. Non pas la « paresse du canapé», dit-elle, mais « la paresse de laisser que la vie te bouge, de la laisser s'intégrer en toi». Un état qui tait qu'étant hors regard, hors tension, hors vouloir, hors pensée et hors sentiment, nous sommes dans un lâcher prise indispensable pour que cet autre en nous qui ne demandait qu'à naître se manifeste par le biais de ce qui se fait quand on fait. Et qui est de révélation. C'est ce voyage, qui donne toute son importance à la sérendipité, que Sheila nous revèle ici.

Guy Vandeloise. DICK et VLE (Mélissa Pena Espartero et Simon Médard), mars 2017.

DICK et VLE, l'une minimaliste et l'autre foisonnant. Deux personnes opposées dans la pratique artistique (mais les opposés ne se complémentarisent-ils pas ?!) et dont le travail en commun donne à voir des rassemblements "incongrus", autrement dit inhabituels, de formes abstraites, d'éléments réels simplement esquissés, et d'objets usagés ou pas trouvés ici ou là. Le tout constituant des peintures que l'on qualifie habituellement de traditionnelles (autrement dit fixées sur châssis) ou des installations dont les assemblages procèdent d'évidences nées de leurs conversations et de leurs essais répétés.
La raison d'être de leur travail ? Révéler dans la complémentarité de leurs pratiques, leur fascination pour le "désordre encyclopédique" du monde, signifié désormais dans l'instant par Google et, antérieurement, par ces dictionnaires en plusieurs Volumes parsemés d'illustrations gravées, en noir et blanc ou en couleurs ; ceux-là même qui fascinèrent Brancusi, notamment. Un "désordre" révélé précédemment par ces Cabinets de Curiosités dont la portée philosophique se déduit de la rencontre

d'objets et d'œuvres définissant la vision de l'univers de leur concepteur. Une bibliothèque réduite à un seul livre ! Un rêve l
Un rêve rendu réalisable en peinture par les Dadaïstes, chers à DICK et VLE; eux qui allaient ouvrir l'art à tous les possibles au cours de la première guerre mondiale; ouvrir l'homme, en ces temps d'horreur, à la liberté de devenir qui il est et l''autoriser" à utiliser les moyens plastiques qui lui conviennent, quels qu'ils soient, sans se soucier d'être "contemporain», pour utiliser la terminologie actuelle.
Dada, une rencontre d'hommes et de femmes, plutôt qu'une "école", qui s'ouvrent à d'autres facettes d'eux-mêmes, habituellement rejetées par la peureuse et conventionnelle société, suite à leur découverte heureuse de l'art brut, notamment, si cher aussi à DICK et VLE.
N'avons- nous pas en nous, toutes et tous, l'univers entier! Univers à nous révéler à nous-mêmes et, ce faisant, au regardeur. De cette manière, nous découvrant pas à pas, nous donnons à voir à chacun, sans didactisme suspect, d'autres facettes du monde et de l'être.
Une ouverture qu'ils présentent dans une œuvre certes foisonnante (comment pourrait-il en être autrement !) mais, par ailleurs, très structurée. Une structure nécessaire, indispensable même, pour que se manifeste efficacement leur infinie diversité, la nôtre.

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

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

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



(26/04/2018) La librairie Pax a le plaisir de vous inviter à une rencontre avec Guy Vandeloise à l'occasion de la sortie de son livre « Les Voies de l'Art » (éditions de la Province de Liège)
- Texte de présentation sur le site de la Librairie Pax.
Que nous apprennent les œuvres d'art sur les artistes qui les ont créées? Comment celles-ci rendent-elles compte de l'évolution de l'homme à l'époque qui a vu naître ces mêmes œuvres? Quel est le regard de l'artiste – cet être humain doué de créativité – sur l'œuvre qu'il a enfantée?
Traditionnellement, les livres sur l'histoire de l'art négligent cet aspect de la création artistique et se contentent d'analyser l'objet « œuvre d'art ».

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