DOCUMENTS POUR SERVIR A UNE HISTOIRE DE L'APIAW.
Compilation réalisée par Marc Renwart.

Ce dossier est évidemment non exhaustif et se doit d'être complété au fur et à mesure de la mise à disposition ou de la découverte de nouvelles informations. Tous témoignages nouveaux sont bienvenus comme d'ailleurs toutes les remarques susceptibles d'enrichir, d'améliorer ou de corriger ce corpus.

Nous espérons avoir donné aux amateurs la matière dont ils ont besoin pour effectuer eux-mêmes la lecture de l'histoire de l'Apiaw qu'ils estimeront adéquate, et avoir fourni des éléments utiles à l'étude du climat artistique qui régnait à Liège en ces années-là.

Si une telle proposition peut sembler ardue à la lecture, elle réserve bien des surprises à ceux qui auront le courage de s'y balader.

Nous vous laissons, donc, à vos imaginaires, en état de décider votre « meilleur » et de trouver dans cet ensemble l'indispensable qui manque à vos décodages. Le réel n'aura jamais que la couleur que vous lui donnerez ; vous êtes le peintre de votre rêve, le sculpteur de votre réel, le musicien de vos ivresses.

Les informations placées en retrait ont pour but de contextualiser l'aventure de l'Apiaw.

Nous tenons à remercier particulièrement l'Institut d'Histoire Ouvrière, Economique et Sociale / IHOES à Seraing et plus particulièrement son directeur Mr Ludo Bettens qui nous ont généreusement ouvert leur porte et permis de reproduire les documents à leur disposition.

APIAW.


Logo

Introduction.

1943.
L'Association pour le progrès artistique et intellectuel de la Wallonie est fondée clandestinement sous l'occupation en 1943.
* cf. la notice de Corinne Godfroid consacrée à l'Apiaw in http://www.wallonie-en-ligne.net/Encyclopedie/Congres/Notices/Ass-PIAW.htm

Pour une république wallonne dans l'article de Paul Delforge in l' « Encyclopédie du Mouvement Wallon », T III, p. 1345. Charleroi, Institut Jules Destrée, mars 2001.
Dès le mois d'août 1943, Aimé de Spiegeler a exprimé son souhait de voir le RDSW (Rassemblement démocratique et socialiste wallon) se transformer en un Parti wallon. Lors de la réunion du comité directeur de septembre 1943, François Van Belle propose que le RDSW se limite à la recherche des dénominateurs communs entre socialistes et libéraux, sans préjudice à une action pour le rapprochement de la Wallonie avec la France. Des réunions mensuelles rassemblent encore cinq libéraux (Maurice Noirfalise, Jean Bacquelaine, Félix Renard, Clément Graindorge, Maurice Herla et Fernand Schreurs), cinq socialistes (les deux Van Belle, Lemaire - permanent du syndicat des transports Lemme - permanent syndicat des mineurs -, Devillers Union coopérative). Le groupe essaye de s'élargir vers les catholiques en sollicitant Maurice Firket. Le programme politique que le groupe élabore est particulièrement radical.
Il s'agit de la mise au point d'un projet de constitution pour une république wallonne. Il est publié en novembre (1943 ou 1944). Selon ce projet, la Wallonie formerait un État indépendant, susceptible de s'associer avec un État flamand et un État bruxellois, mais intégré dans le système défensif de la France. Le pouvoir exécutif wallon serait assumé par un Président, élu pour sept ans par un Collège formé de la Chambre des députés, du Sénat, des conseillers provinciaux et des maires de toutes les communes wallonnes. Le Collège comprendrait en plus un délégué par mille habitants désignés par les conseillers communaux. La Chambre des députés comprendrait, avec un mandat de six ans, 75 membres dont 60 élus au suffrage universel des hommes et des femmes, d'après le système uninominal et à la pluralité des

suffrages. Les quinze restants seraient élus d'après des listes nationales apparentées. Quant au Sénat, composé de 45 membres, il serait élu par le même corps électoral que celui qui choisirait le président. Dans certains cas, la Chambre pourrait ordonner un referendum. Ce projet prévoit aussi la réorganisation des provinces et des communes, la création d'un Conseil d' État, la punition des traîtres ainsi que les questions de défense nationale, des libertés constitutionnelles et du régime de la presse. Un tract explique de quelle manière la constitution d'une république wallonne serait la transition idéale vers l'intégration de la Wallonie à la France Le système ne permettrait pas seulement de ménager les transitions toujours nécessaires dans une opération comme celle-là, il présenterait le grand avantage d'assurer à la Wallonie, pendant une longue période, le maintien de ses fonctionnaires et de ses lois propres. Notre région ne serait donc pas administrée par des fonctionnaires français, moins au courant que les nôtres des habitudes locales. Elle conserverait aussi le bénéfice de celles de ses lois qui, à l'heure actuelle du moins, sont en avance sur la législation française. L'intégration de la Wallonie à la France se ferait donc sur base d'une libre association, non sur celle d'une absolue fusion (La Wallonie dans le cadre français, imprimé, s.d., dans FHMW, PGA, farde Mouvement wallon clandestin).
Ce sera le testament politique du RDSW qui se dissout une fois la paix revenue. Interrogé sur les éventuelles conséquences pénales de ce programme politique, Van Belle rassurera ses interlocuteurs en se disant décidé à prendre seul la responsabilité de tout s'il devait y avoir des poursuites quelconques. Il n'y aura ni suites ni poursuites.

Bibliographie :
- Eeman M., *La Libre Belgique* ressuscitée *en 1940 et Le Monde du Travail,* dans *La Vie wallonne,* n'423-424, 1993, t**.** 67, *p.* 157-206
- FHMW, Fonds Rassemblement démocratique et socialiste wallon.
- FHMW, Fonds Thone, n° 7.680.
- FHMW, Fonds Van Belle, brouillon de l'article paru dans *La Meuse* des 17 et 18 décembre 1944.
- *L'Opinion wallonne,* avril 1945 n°1, p. 30-33.
- *La Nouvelle Reine wallonne,* t. 10, n° 2 3, p. 112-116.

1944.

(6-7/9) Libération de Liège

E. Jenissen (avocat), Echevin des Beaux-Arts.

Situation culturelle liégeoise.

- Armand Silvestre. Propos repris par Léon Koenig in catalogue « Vingt ans d'A.P.I.A.W. », Liège, 1965.
« J'en appellerai à la mémoire de ceux qui ont connu notre vie artistique avant 1940 (et la Wallonie entière n'était pas plus favorisée). On avait vu à Liège un Rouault, quelques tableaux d'expressionnistes flamands, quelques tableaux abstraits (Salons de la Société des Beaux-Arts), un Picasso, un Chagall (Musée des Beaux-Arts, 1939), on connaissait à peine Delvaux et Magritte. On ne savait pas ce que c'était qu'un tableau cubiste, on ne connaissait que de nom – et encore – Matisse, Braque, Vuillard, Lhote, Dufy, Masson, Arp, Léger, Severini, Max Ernst, Kandinsky, Klee, Dali, Schwitters, Villon, Herbin, Hartung, Magnelli, Csaky, Laurens, etc. (je m'en tiens aux noms déjà importants avant la guerre 40-45). Nos artistes, et parmi eux les plus avides d'informations, les plus soucieux de leur culture, en étaient réduits à suivre les traces des maîtres de leur temps dans les revues, au hasard de reproductions d'une fidélité tout approximative. Nos artistes donc s'essoufflaient, si je puis dire, à se représenter dans l'abstrait les tableaux qui les intéressaient. On manquait du contact vivifiant des œuvres. »

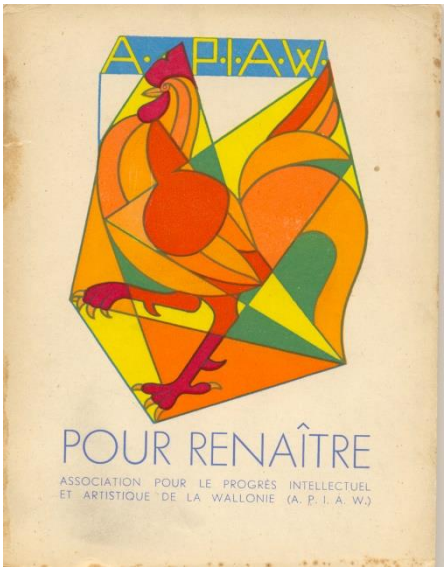
Constitution de l'Apiaw en asbl.

(07/11/1944) L'Association pour le progrès intellectuel et artistique en Wallonie (A.P.I.A.W.), fondée clandestinement sous l'occupation, se constitue en a.s.b.1. à l'initiative du collectionneur Fernand Graindorge. La première exposition que cette association organise aura lieu le 14/7/1945.

Les promoteurs de l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie sont MM. Zénon Bacq, Victor Bohet, Georges Crahay, Georges Dedoyard, Fernand Dehousse, Maurice Delbouille, Jean Firket, Marcel Florkin, Edmond Forêt, Lucien Godeaux, Fernand Graindorge, Hermann Kaisin, Armand Monoyer, Marcel Paquot, Félix Renard, Albert Schlag, Fernand Schreurs, Fernand Sternon, Marcel Thiry, Jean Van Beneden, Georges Alexis van Stratum,

Manifeste.

Edition, par l'Apiaw, d'une brochure Pour Renaître, Liège, n. d. [1945], imprimerie Thone.



Avant -Propos de « Pour renaître ».

La Belgique est un État politique assez artificiellement composé, mais... elle n'est pas une nationalité. Elle date de 1830, ce qui est vraiment peu. Je sais qu'on prétend qu'elle existait antérieurement, à l'état latent, et que, notamment sous les ducs de Bourgogne, elle faillit se réaliser déjà. Mais combien il faut, pour cela, solliciter les faits. De ce que deux fragments, extrêmes tous deux, l'un de l'empire germanique, l'autre de la royauté française, ont pu tous deux chercher pareillement à s'affranchir du pouvoir lointain, il est vraiment osé de conclure à la communauté de vues, de mœurs et d'aspirations qui constitue un peuple.
Ainsi parlait Jules Destrée en 1912, dans cette *Lettre au Roi* qui claironna le réveil du sentiment national wallon. Cette thèse qui fit scandale est aujourd'hui une vérité reçue. On dit et on écrit généralement, on admet dans les milieux les plus intéressés à la conservation d'un État belge centralisé, que la Belgique se compose de deux ethnies fondamentales, la Flandre et la Wallonie, avec une zone intermédiaire et de caractère mixte, l'agglomération bruxelloise.
Si la Constitution n'a pas encore reconnu cette réalité, la législation en a tenu largement compte en établissant au cours de ces dernières années, pour les provinces wallonnes et les provinces flamandes (les régimes linguistiques différents. Alors que la Belgique de 1830 avait été bâtie sous le signe de la langue française, celle de 1945 a double façade : française au sud, néerlandaise au nord.
Cette dualité, avec l'opposition d'intérêts politiques, économiques, sociaux et intellectuels qui en découle, appelle des réformes profondes. Un puissant mouvement wallon étudie le problème et recherche les solutions les meilleures. Les réquisitoires que les Wallons dressent contre l'hégémonie flamande et bruxelloise, se multiplient sans cesse dans tous les domaines. L'heure approche où il sera nécessaire d'opérer si l'on veut empêcher le mal d'emporter le malade.
Ce n'est ni notre rôle, ni notre désir de choisir parmi les réformes des structures qui nous sont proposées. Il y a pour cela des organisations politiques et il y a le Parlement. Nous ne nous occuperons pas davantage des griefs économiques et sociaux que formulent nos diverses régions wallonnes. Des associations spéciales, comme le Conseil économique wallon, se chargent de les présenter. La nôtre est née du sentiment que la vie intellectuelle et artistique de la Wallonie était en péril ; elle s'est proposée la tâche d'y porter remède. Les intellectuels, les artistes, que nous sommes, ont vu, pendant la guerre, les Allemands reprendre et poursuivre avec habileté la politique, depuis longtemps prédominante au Parlement belge, d'évincement de la Wallonie au profit de la Flandre. Cet évincement, l'ennemi le voulait dans le domaine économique, sans doute, mais plus encore, dans le domaine intellectuel. Faut-il rappeler l'exaltation systématique de tous les artistes flamands, présents et passés, par les journaux belges aux ordres de l'Allemagne, le barrage élevé par le nazisme contre l'influence française, sauf si elle servait sa propagande, les avantages réservés aux Flamands dans l'administration centrale, l'application abusive des lois linguistiques déjà inacceptables.
Nous avons pensé que le dommage ainsi causé par l'occupant ne cesserait pas avec l'occupation, que la Flandre profiterait, *nolens volens,* des avantages que lui avait faits l'envahisseur, et que notre influence

dans l'État belge serait encore diminuée. De là ces réunions clandestines que nous avons tenues régulièrement pour examiner avec réalisme les griefs et les desiderata wallons en matière d'art, de sciences ou d'enseignement ; de là ces études qu'apportait chacun de nous, et dont quelques-unes sont réunies ici pour donner une idée, non pas encore d'un programme d'action, mais de la tâche étendue qu'envisage l'A. P.I. A.W.

Il va de soi que nous ne, sommes pas attachés à faire le procès de 1'État belge dans sa forme actuelle, mais bien à favoriser le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, qu'il doive dépendre ou non de réformes politiques et administratives. Très souvent, nous constatons que certaines infériorités résultent pour la Wallonie de l'espèce de symétrie artificielle qui inspire la législation et l'administration belges dans la question ethnique. (Exemple : refus de nommer aux fonctions d'agrégé de jeunes docteurs liégeois qui avaient satisfait aux épreuves de l'agrégation, parce qu'il ne se trouvait pas à Gand de docteurs remplissant les mêmes conditions.) Mais d'autres dommages ne tiennent aucunement à la situation de la Wallonie dans l'État belge, ou bien elles n'y tiennent que pour une part. (Exemple la situation sociale des musiciens exécutants est lamentable ; c'est un mal commun à tous les pays. En Wallonie, ce mal se trouve aggravé par la centralisation qui réserve à Bruxelles le seul grand orchestre national.)

Beaucoup de problèmes seront présentés sans que des solutions y soient proposées. D'autres, non moins importants, ne sont indiqués que pour mémoire. C'est que notre Association commence à peine sa besogne immense.

Elle n'apporte pas ici un plan de travail, encore moins un bilan. Elle désire communiquer le résultat de ses premières prospections ; celles-ci montreront par leur diversité, par leurs imperfections mêmes, 1'étendue de la tâche entreprise.

Notre Association n'espère en venir à bout que si elle peut compter sur des sympathies nombreuses et efficaces. C'est à ces sympathies que notre brochure fait appel.

Annexe

L 'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, fondée clandestinement, sous l'occupation, s'est constituée en association sans but lucratif le 7 novembre 1944.

lle a pour objet, selon l'article 2 de ses statuts, la défense et le développement de la vie intellectuelle et artistique de la Wallonie par tous moyens en son pouvoir et notamment par :

a) L'adaptation de l'enseignement sous tous ses aspects aux besoins spirituels et aux nécessités économiques de la Wallonie ;

b) La création d'organismes littéraires, scientifiques, artistiques et musicaux ;

c) L'édition de collections, de revues et de journaux ;

d) L'encouragement aux initiatives favorisant le développement intellectuel et artistique en Wallonie ;

e) La protection des intérêts moraux et professionnels des intellectuels et des artistes de Wallonie.

Le siège de l'Association est fixé à Liège. Il pourra toujours être transféré dans une autre ville de Wallonie par simple décision du Conseil d'administration.

Toute personne désirant faire partie de l'Association fera connaître ses nom, prénoms, lieu de naissance et domicile au secrétaire général, M. Fernand Schreurs, avocat à la Cour, rue des Anglais, 39, à Liège. Le montant de la cotisation des membres adhérents a été fixé à 25 fr. (minimum) pour l'année 1945, somme qui devra être versée au C. ch. post. n° 540.41 du trésorier, M. Hermann Kaisin, avocat à la Cour, rue de l'Etat-Tiers, 26, à Liège.

*

Pour mieux réaliser son objet, l'Association a formé en son sein des Commissions d'études auxquelles elle invitera ses membres à collaborer. Les Commissions constituées jusqu'à présent sont les suivantes :

1° Commission des Sciences morales et politiques ;
2° Commission des Sciences physiques et mathématiques ;
3° Commission des Sciences naturelles ;
4° Commission du Musée wallon des Sciences naturelles ;
5° Commission juridique ;
6° Commission de la Santé publique ;
7° Commission de l'Enseignement ;
8° Commission littéraire ;
9° Commission artistique ;
10° Commission musicale ;

11° Commission théâtrale ;
12° Commission dialectale et folklorique ;
13° Commission de la Protection de la nature ;
14° Commission administrative ;
15° Commission de la Presse.
16° Commission des Sciences appliquées.
D'autres Commissions sont en voie de formation ou pourront l'être.

*

Table des Matières.

Avant-Propos, 5.
Chapitre I. L'enseignement, 9.
L'enseignement du français, 10.
L'enseignement de l'histoire, 14.
L'étude des langues modernes, 18.
Les écoles techniques et artisanales, 20.
La situation universitaire, 23.

Chapitre II Le développement des arts, des sciences et du sentiment national, 29.
Le statut matériel des artistes, 29.
Pour développer le goût des arts, 31.
Pour la création artistique, 41.
Pour l'activité scientifique, 50.
Le problème des Académies, 55.
Folklore, dialectologie et littérature dialectale, 57.
Education civique en dehors de l'école, 59.

Conclusion, 65.

Annexe, 69.

Pour Renaître (extraits)

CHAPITRE II : Le développement des arts, des sciences et du sentiment national. Le statut matériel des artistes.

Le Fonds National de la Recherche scientifique aide, avons-nous dit, nos chercheurs aussi bien en Wallonie qu'en Flandre. La situation pour les littérateurs et les artistes de Wallonie est, beaucoup moins favorable. II n'existe pas de fonds qui subsidie ses artistes et ses écrivains, du moins un fonds qui serait comparable par son importance au F.N.R.S. C'est pourtant là un problème fondamental pour le niveau artistique de la Wallonie.

Les conditions matérielles des artistes wallons sont précaires. Sans doute, existe-t-il des encouragements sous forme de prix ou de bourses de voyages accordés par le Gouvernement et par les Académies. II faut toutefois reconnaître que le jeune littérateur rencontre difficilement l'éditeur qui publiera son livre ; le compositeur ne trouve pas l'aide suffisante qui lui permettra de faire connaître ses œuvres ; le peintre, le sculpteur, le graveur ne sont pas mieux partagés.

N'a-t-on pas cité des faits lamentables : des artistes peintres contraints de travailler au salaire de 28 - francs par jour à la décoration de baraques éphémères ? Nos musiciens wallons se sont heurtés, au cours des années d'entre les deux guerres, aux barrières protectionnistes des pays voisins. S'ils ne sont pas appelés, comme c'est fréquemment le cas, à faire partie des orchestres permanents de la capitale, ce qui étiole le milieu qui les a éduqués, ils mènent souvent, en Wallonie, une vie misérable qu'ils cachent sous des dehors décents, parce que professionnellement ils doivent être « bien mis ».

Ils doivent se livrer à de véritables acrobaties budgétaires, tant leurs traitements sont dérisoires. A Liège, par exemple - et la situation n'est pas meilleure à Namur, à Mons ou à Charleroi. Les musiciens qui jouent à l'orchestre du Théâtre royal, touchent 800 fr. par mois pendant les cinq mois d'hiver. Pour jouer les huit concerts - et leurs répétitions - annuellement organisés au Conservatoire royal, ils touchent de 1.360 à 1800 fr. Les professeurs du Conservatoire (cours d'instrument à vent, par exemple) gagnent de1.200 à 1.300 francs par mois et, comme ils ne sont pas autorisés à faire partie de

l'orchestre du Théâtre, ils n'ont, comme seul appoint, que ce que l'organisation des huit concerts cités plus haut leur rapporte et cela dans un établissement d'instruction musicale parmi les mieux cotés du pays et dont l'orchestre symphonique peut être comparé aux meilleurs de l'étranger. Semblables situations sont nombreuses. II est certain qu'elles doivent être améliorées. On l'a fait dans des régions qui ne sont, ni mieux douées, ni plus riches que nos provinces wallonnes. Notre Association se propose de contribuer aux efforts faits dans ces voies (...)
(...)
Bien plus grave encore est la situation dans le domaine des arts visuels. L'appréciation de la peinture n'existe plus que rarement en Wallonie. Les collections particulières y sont le plus souvent d'une pauvreté désolante. Le Wallon a le goût de la nature ; il sait apprécier les grâces de son pays. Mais le plaisir qu'il sait prendre à la beauté des paysages n'est généralement pas doublé, chez lui, de la faculté d'apprécier la beauté esthétique, dont il ignore souvent l'existence. Le manque de culture est, dans ce domaine, particulièrement inquiétant (...)
(...)
Quant aux arts visuels, la formation goût dans leur domaine, devrait aussi commencer dès la petite - enfance. Les écoles gardiennes et primaires offrent, actuellement, aux enfants un milieu assez laid, aussi bien par l'architecture que par la décoration. II n'est pas nécessaire de loger les classes dans des palais, mais on pourrait les mettre dans des bâtiments simples, harmonieux et décemment décorés, si l'on veut par des agrandissements photographiques de bons dessins de maîtres anciens et modernes. Les couvertures des cahiers sont déplorables et leur confection est laissée à l'initiative de soumissionnaires des fournitures scolaires. Ce ne serait ni difficile, ni coûteux de reproduire aussi des dessins de maîtres, en particulier des représentations d'animaux ou de plantes, dont les exemples sont innombrables dans les collections et qui, tout en présentant les caractères de style désirables, sont de nature à intéresser les enfants. On peut en dire autant des découpages et des coloriages. L'illustration des livres de lecture, des manuels d'histoire ou de religion, est actuellement bien faite pour abolir, chez les enfants, toute tendance au goût. L'essentiel est de leur inculquer la notion de la beauté esthétique du dessin, de la peinture et de la sculpture que, faute d'initiation, ils n'apprennent pas à distinguer de la beauté naturelle.
Le goût du public devrait, d'autre part, être formé et entretenu par l'existence de salles d'exposition exemptes de basses préoccupations mercantiles et qui écarteraient toute peinture conventionnelle et flattant cyniquement le mauvais goût public. Des manifestations fréquentes devraient faire connaître au public wallon, trop enclin à méconnaître ses vrais peintres et à élever des médiocres au rang de gloire locale, les artistes du dehors et les courants de la peinture et de la sculpture vivantes. Un des symptômes les plus graves du déclin du goût des Wallons, pour la peinture, est le manque d'amateurs d'art dans le sens élevé du mot, c'est-à-dire non pas de personnes achetant de temps à autre un tableau parce qu'il leur plaît, mais de collectionneurs ayant en vue la constitution d'un ensemble raisonné et tenant les manifestations artistiques pour des expressions supérieures de la pensée. La vie artistique d'une nation vaut ce que valent ses amateurs, traits d'union entre le public et les créateurs, et pourvoyeurs des musées. II existe actuellement ; chez nous, entre la mentalité du plus grand nombre de ceux qui achètent des tableaux et ce que devraient être leurs tendances et leur formation, la même distance qu'entre la midinette qui achète un roman de Max Du Veuzit et l'homme cultivé qui recherche une belle édition de Montaigne ou de Valéry. La plupart des Wallons ne voient, dans la peinture, qu'un exercice plaisant et frivole, d'intérêt purement décoratif. C'est ici que l'amateur véritable doit jouer son rôle essentiel. Si des années de lectures et de visites aux musées ont formé son goût et donné de l'assurance à son jugement, il saura considérer l'œuvre d'art comme un témoignage de l'évolution spirituelle d'un créateur ou d'un peuple, témoignage équivalant à l'apport que fournit à l'humanité l'éclosion d'un nouveau système philosophique, d'un chef-d'œuvre littéraire ou d'une découverte scientifique. II saura reconnaître parmi les recherches, souvent pénibles et décourageantes, de la peinture vivante, l'effort qui empêche l'art de tomber dans la décadence et de mourir exsangue. C'est aux vrais amateurs qu'il incombe de veiller à ce qu'il existe, à côté des galeries affairistes qui fournissent à la masse sa médiocre pâture, des expositions qui, montrant des oeuvres de qualité d'artistes authentiques, s'adressent à un public restreint. Il importe que le peuple soit mis en contact avec d'authentiques chefs-d'œuvre sans souci des réactions qui peuvent en résulter. C'est seulement avec l'aide des amateurs éclairés que ce but peut être atteint. On doit faire constamment appel à leurs collections pour créer des ensembles instructifs, tout en créant parmi eux une émulation indispensable. Les pouvoirs publics devraient aussi encourager les collectionneurs éclairés, en recourant à leurs avis dans leurs conseils et en leur conférant des témoignages d'appréciation.

La critique d'art doit, de son côté, jouer un rôle important. Son sceptre est aujourd'hui dans la main du premier venu. Nos directeurs de journaux ignorent-ils donc que l'institut d'Art et Archéologie de l'Université de Liège, sous l'égide de professeurs érudits, au jugement sûr, forme des critiques pourvus de toute la compétence désirable ? Ou bien redoutent-ils de heurter de front la médiocrité ?" (…)

- Corinne Godefroid, Association pour le progrès intellectuel et artistique de la wallonie in Encyclopédie du Mouvement wallon. Charleroi, Institut Jules Destrée, T. I (A-E), mars 2000.
En 1943, alors que dans la clandestinité, le Mouvement wallon prépare l'Après-guerre, quelques très jeunes scientifiques liégeois, dont Fredi Darimont et Jean Leclercq, proposent à leurs aînés militant au sein du mouvement de résistance clandestin la Wallonie libre, la création d'un organisme qui regrouperait en son sein scientifiques et artistes de toutes disciplines. Cette nouvelle association s'adresserait à tous les Wallons, y compris à ceux de Bruxelles, et constituerait une sorte de pendant culturel du Conseil économique wallon en projet.
Cette entreprise intéresse un groupe, composé essentiellement de professeurs de l'Université de Liège. Sous l'Occupation déjà, se tiennent plusieurs réunions préparatoires clandestines et des contacts sont pris avec Charleroi où, sous la présidence de Maurice Bologne, une section du Conseil économique wallon de l'ouest wallon se réunit à plusieurs reprises, et avec Bruxelles, où des contacts sont pris par l'intermédiaire du botaniste Paul Duvigneaud.
Dès la Libération, le groupe de Liège est prêt à entrer en action. Sans concertation avec les groupes qui ont œuvré clandestinement, les statuts de l'association, qui prend pour nom Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, en abrégé APIAW, sont publiés au *Moniteur*.
L'APIAW se veut prestigieuse ; elle se choisit pour président le professeur Lucien Godeaux, – une sommité en mathématiques –, et expose son programme dans une brochure intitulée *Pour Renaître* diffusée dès mars 1945. L'APIAW entame immédiatement la prospection des autres villes, souhaitant, conformément aux vœux de ses créateurs, essaimer dans la Wallonie entière.
Pour Renaître et les manifestes de l'APIAW qui lui sont contemporains dressent un constat sévère de la situation culturelle et scientifique de la Wallonie : *nous vivons ou plutôt* (…) *nous étouffons en vase clos*. Pour sortir de cette situation, l'accent doit être mis sur l'intégration de la Wallonie dans les grands courants internationaux de pensée et de création. L'effort doit porter sur l'art vivant, afin que la Wallonie puisse jouer dans le monde moderne un rôle de premier plan. Le rôle qu'elle s'assigne est de former des élites wallonnes ouvertes au monde moderne et non d'élever le niveau culturel et scientifique du peuple ou des classes moyennes. Le but est ambitieux et bien éloigné de celui de la plupart des associations culturelles wallonnes qui visaient plutôt à mettre l'accent sur une meilleure connaissance du passé local ou sur la mise en valeur des spécificités régionales.
Comme le Conseil économique wallon, l'Association se veut indépendante du mouvement politique wallon. Toutefois, certains membres, plus " politiques ", estiment pouvoir atteindre par ce biais des milieux restés jusqu'alors assez fermés à la cause wallonne et les y amener progressivement. Les statuts et le règlement d'ordre intérieur prévoient une forte centralisation des pouvoirs aux mains du Conseil d'administration. C'est lui qui coopte les membres associés, crée les sections locales et Commissions générales. C'est à lui de définir la ligne de l'association et de coordonner l'activité des sections, – du moins en théorie. Pour remplir cette mission, il perçoit un fort pourcentage (entre 25 et 75%) des rentrées financières et des cotisations perçues par les sections régionales. Avec des succès divers, celles-ci sont fondées à Liège, Bruxelles, Charleroi, Namur, Mons, mais aussi à Verviers, à Dinant, à La Louvière et même dans de plus petites villes comme Gembloux, Dour, Jodoigne ou Nivelles. Les sections régionales comportent diverses Commissions spécialisées (arts plastiques, musique, littérature, histoire, sciences naturelles, etc.). Outre les Commissions de travail (Commission de propagande, des finances, de la revue, etc.), le Conseil d'administration envisage aussi la mise sur pied de nombreuses Commissions générales ou Commissions centrales. Seules quelques-unes auront une existence effective : Commissions générales d'histoire (ou de l'enseignement de l'histoire), de l'enseignement du français et de l'enseignement de la seconde langue. L'existence de ces Commissions générales, – à l'exception de la Commission générale d'histoire placée sous la présidence de Léon-E. Halkin –, sera éphémère et leur action se limitera à l'élaboration d'un rapport. Quant à la Commission générale des beaux-arts, elle sera créée ultérieurement : son rôle sera d'organiser et de financer, grâce au mécénat du collectionneur Fernand C. Graindorge, des expositions d'artistes surtout étrangers

Mais très tôt, de multiples tensions vont miner l'action de l'APIAW. Entre sections régionales, tout d'abord, pour la mainmise sur le Conseil d'administration, soupçonné d'être phagocyté par la Commission des beaux-arts de la section liégeoise. Entre le Conseil d'administration et les sections locales, ensuite ; elles trouvent leur origine dans les problèmes de trésorerie : l'impécuniosité permanente du Conseil d'administration, non seulement ne lui permet pas de soutenir l'action des sections, comme il s'y était engagé, mais apparaît comme une entrave au développement de leurs activités. En dehors de la section de Liège, elle aussi en désaccord avec le Conseil d'administration, la volonté centralisatrice du Conseil d'administration est perçue comme une marque indéniable de l'impérialisme liégeois. À cela, s'ajoutent des différences de conceptions d'ordre esthétique ou scientifique, – plus aiguës que les divergences politiques, puisqu'aucun compromis n'y est possible. Elles aboutissent elles aussi à des conflits entre sections, – opposition de la section de Liège, plus ouverte à l'avant-garde, à celle de Bruxelles, plus conservatrice, ou, dans le Hainaut, entre celle de Charleroi, qui continue la ligne des Amis de l'Art wallon et souhaite fédérer les sociétés existantes, et celle de La Louvière, qui travaille dans un esprit plus proche de celui de Liège. Défendant avec fermeté des conceptions tranchées sur des questions scientifiques ou artistiques, certaines sections s'opposent à l'action des pouvoirs publics, l'exemple le plus frappant étant le combat mené par la Commission liégeoise de la protection de la nature contre le projet d'urbanisation du Sart Tilman soutenu par le gouverneur de la province de Liège, Joseph Leclercq. En outre, alors que l'APIAW se veut étrangère à la politique, même wallonne, certaines sections ont beaucoup de difficultés à se démarquer du Congrès national wallon ou de Wallonie libre, soit en raison de la personnalité de leurs dirigeants (Maurice Bologne à Charleroi), soit parce qu'elles sont forcées, dans les plus petites villes, de s'appuyer sur les sections locales de Wallonie libre pour recruter des membres ou assurer leur intendance. Tenter de résoudre ces conflits sans cesse renaissants sera l'occupation quasi unique du Conseil d'administration sous la présidence de Lucien Godeaux et de son successeur, Jean Firket. Englué dans des questions statutaires, il se verra condamné à la paralysie.

En fait, les sections et les Commissions, – du moins celles qui vont survivre –, s'accommodent de cette situation et acquièrent progressivement, entre 1947 et 1950, une indépendance bien éloignée de l'organigramme fortement centralisé prévu à l'origine. Les deux opérations de relance de l'APIAW viseront plutôt à renforcer la ligne élitiste exposée dans *Pour renaître*, quitte à rétrécir le public visé, plutôt qu'à ranimer des sections moribondes ou à renforcer le pouvoir central. Certaines sections disparaissent ; d'autres n'ont plus qu'une existence théorique. L'activité de celles qui subsistent dépend fortement des personnalités qui en sont l'âme, ainsi que des moyens financiers dont elles peuvent disposer, quitte à recentrer leur activité sur un seul objet. L'exemple le plus frappant est celui de la section de Namur qui se consacre à la littérature avec l'attribution du prix Engelmann. À Charleroi, aux Caves d'Artois, la section propose des programmes annuels de conférences et débats consacrés à l'art, à la littérature et à la philosophie. Au début des années '60, elle soutient la création de l'Institut Jules Destrée. À Liège, sous l'impulsion de deux administrateurs-fondateurs, Marcel Florkin, président de la section liégeoise, puis de l'APIAW, et Fernand C. Graindorge, président de la Commission des beaux-arts de la section liégeoise, puis de la Commission générale des beaux-arts, l'APIAW va connaître un remarquable développement. Réalisant le programme fixé dès la naissance de l'association, ils vont, grâce aux liens qu'ils entretiennent avec les grandes galeries parisiennes (essentiellement la Galerie Denise René), les conservateurs des musées étrangers et les collectionneurs, faire de Liège un relais du marché de l'art. Non seulement des expositions d'artistes contemporains, tels Picasso, Matisse, Fernand Léger ou Kandinsky, sont organisées plusieurs fois par an, mais encore, afin de découvrir de jeunes talents et d'encourager leur carrière, ils vont créer à Liège un climat favorable aux contacts et aux échanges entre artistes de valeur, qu'ils soient de Flandre ou de Wallonie.

Dans le domaine de la musique, la section liégeoise, qui groupe de jeunes musiciens expérimentaux autour de Pierre Froidebise, va s'attacher à diffuser la création contemporaine dans les milieux musicaux et y sensibiliser un public averti. Moins connue du grand public, mais tout aussi importante, est l'action de la Commission liégeoise de la protection de la nature, présidée par le professeur Omer Tulippe, qui, poursuivant les projets des jeunes scientifiques de 1943, jette les bases d'une recherche pluridisciplinaire en écologie.

Marcel Florkin et Fernand Graindorge ont été l'âme de l'APIAW. Lorsqu'ils se retirent après vingt ans d'activités, Ernest Schoffeniels qui accède à la présidence de l'APIAW, s'ouvre aux courants venus d'outre-Atlantique. L'association connaît encore plusieurs belles années avant que des difficultés

financières aiguës n'entravent et ne réduisent son action à partir de 1970, sans jamais la faire renoncer au programme fixé. En sommeil depuis plusieurs années, malgré la mort de son président en 1995, elle n'est pas officiellement dissoute.

SECTION LIEGEOISE. COMMISSION DES BEAUX-ARTS.

Activités sous l'égide de Fernand Graindorge.

De juillet 1945 à juin 1947 : 52 boulevard d'Avroy.

[Les noms en gras sont ceux des artistes qui ont eu, au moins, une œuvre dans la collection].

[Les paragraphes en retrait ne concernent pas l'Apiaw proprement dit mais j'ai cru utile d'inclure ses informations dans ce corpus afin de quelque peu contextualiser le propos].

[Une liste conservée dans les archives Graindorge signale les expositions que « j'ai fait présenter à l'Apiaw ». « Je crois utile d'attirer l'attention sur le fait que toutes ces manifestations, expositions et conférences, ont été entièrement financées par mes propres deniers ».
La liste s'arrête à la saison 1962-63 incluse. Elle reprend comme conférenciers non repris dans la chronologie : Kanhnweiler, Frank Elgar].

1945.

(05/05-17/06/1945) Bruxelles Palais des Beaux-Arts La Jeune Peinture Française.
* Coutaud Lucien, Fougeron André, Gischia Léon, Humblot Robert, Labisse Felix, Le Baron Maice, Le Moal Jean, Manessier Alfred, Marchand André, Pignon Edouard, Robin, Rohner Georges, Singier Gustave, Tailleux Francis, Tal Coat.
** Première grande manifestation artistique après la libération, elle s'ouvre trois jours avant la capitulation de l'Allemagne nazie. Elle aura un retentissement considérable et une influence décisive sur la jeune peinture belge.
*** Une découverte, cette exposition de jeunes peintres français. Elle a immédiatement éveillé l'intérêt de nos jeunes belges qui s'interrogent sur leur propre orientation. Ils entrevoient ici une exploitation de la couleur et de l'abstraction à laquelle ils étaient eux-mêmes resté fermés jusqu'alors. Dans ce sens, c'est certainement l'exposition la plus utile, malgré ses lacunes inévitables étant donné les difficultés d'organisation d'expositions internationales dans les circonstances actuelles. (in cat. 50 ans du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1978)

(14/07-26/07) Jeune peinture française : Gischia, Marchand, Pignon, Tal Coat [**PREMIERE EXPOSITION DE L'APIAW**]
* Initiative et financement F. Graindorge.

(28/07-09/08) **Permeke Constant**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (Institut d'histoire ouvrière et sociale / IHOES, Seraing, Fonds Koenig)
On ne conseille pas l'entrée de cette exposition aux pusillanimes soucieux de leur confort esthétique, épris de jolies formes inoffensives et banales pour qui l'art se résume à un jeu. Permeke est le chantre puissant de la terre de Flandre et l'humanité qu'il met en scène vit sous l'angle de l'éternité : elle travaille, mange et se reproduit avec simplicité et avec force et la dure loi de la nécessité la guide. En ces gestes élémentaires, Permeke retrouve l'émotion même de la vie et la traduit intensément parce

qu'il la sent avec vigueur. D'où ces êtres passionnément dessinés en courbes pleines ou mêlés d'angles agressifs qui risquent de heurter le spectateur en quête de réalités uniquement visuelles. Le grand maître de l'expressionnisme « exprime » d'abord, il ne faut point chercher davantage à ses mots et il s'exprime avec des moyens plastiques uniquement, c'est pourquoi ses traits ont oublié le modèle pour mieux s'attacher à l'idée qu'il entendait fixer. Il emploie de même sa couleur en rudes contrastes émouvants et combien, cependant, somptueux et solides. Ces aspects de l'art de Permeke sont bien définis dans la notice qui accompagne le catalogue auquel je renvoie mon lecteur et ils sont trop connus pour que j'en dise plus. Cette exposition est une des plus belles manifestations de l'année et je ne saurais assez recommander une visite. Le maître de Jabbeke surprendra, scandalisera, enthousiasmera, il ne laissera personne indifférent. C'est le signe de son audace, de sa liberté, de sa force créatrice.

(11/08-23/08) Zabeau Joseph.

(01/09-13/09) In Memoriam : Motte René, Résimont Marcel.

(01/09-21/09) Liège, Musée des Beaux-Arts : Salon quatriennal / Artistes vivants, collections privées, architecture et urbanisme.
* Org.: S.R.B.A.
* Catalogue : texte d'introduction d'Edgar Scauflaire :
Fidèle à une tradition plus que centenaire, la Société Royale des Beaux-Arts de Liège poursuit brillamment sa mission artistique. A cette heure tant attendue de la Paix, elle se devait de présenter à Liège un Salon où s'affirme, dans tout son éclat, cet attachement à la Liberté qui fut le grand ressort de la lutte qui vient de s'achever par la victoire de ceux pour qui cette liberté constitue le bien suprême.
Et c'est bien le caractère que revêt cette manifestation prestigieuse à quoi m'échoient le plaisir et l'honneur de servir d'introducteur.
***
Constituée d'œuvres appartenant aux principales collections liégeoises et verviétoises et de la participation des meilleurs artistes vivants de notre région, l'exposition révèle dans son ensemble une physionomie extraordinairement homogène qui démontre combien malgré ses divergences superficielles l'art de la première moitié du 20e siècle est un, contient de vivantes vérités, révèle des sources féconde puisqu'aussi bien depuis près de cinquante ans qu'on se dispute, les meilleures œuvres des jeunes sont encore issues de ses courants les plus contoversés. C'est qu'avant tout, l'art du 20e siècle fut l'expression de la liberté ; qu'il fut une constante révolte contre l'école ; une affirmation sans cesse renouvelée des droits impérieux de l'effusion ; une évasion de plus en plus accentuée d'un quotidien qui vouait l'art au néant, je veux dire à ce conformisme qui en eut fait l'arme du médiocre victorieux… si la victoire avait trahi.
Et c'est du néo-impressionnisme de Marquet ou surréalisme de Tanguy en passant par tous les noms glorieux, à qui la critique, férue de classification, fit enfanter des « ismes », un défilé d'œuvres de classe où l'originalité éclate, soit par la richesse infinie des combinaisons de la couleur, l'impérieuse construction qu'imposent ses lignes, la féérie de sa poésie plastique, l'expression pénétrante de ses plus lyriques irréalités, l'implacable affirmation de vérité que révèlent les prétendus peintres de l'insolite.
Fête des yeux, joie de l'esprit se trouvent ici à profusion dispensées : Braque, Picasso, Chagall, Derain, Dufy, Dufresnes, Matisse, Ernst, Metzinger, Marcoussis, Utrillo pour ne citer que quelques-unes des étoiles de Paris, sont représentées par des œuvres de premier ordre.
A leur côté la peinture belge s'affirme non moins prestigieuse par la présence d'Ensor, De Smet, Tytgat, Evenepoel, Wouters, Permeke, Meunier, Rops, Rassenfosse, Philippet, Donnay, Heintz…

Et cet ample panorama de l'art contemporain a pu nous être présenté par simple prospection des collections liégeoises et verviétoises ; voici n'est-il pas vrai de quoi remettre en question certaine réputation de béotisme dont les Liégeois se trouvaient, bien à tort sans doute, affublés.

***

Quant à la participation personnelle des artistes de chez nous, elle révèle une santé qu'on ne peut pas oser espérer. De récentes manifestations nous avaient montré que le mouvement français de la résistance, sur le plan artistique aussi, était sorti victorieux.

C'est au même réconfortant phénomène que nous convient nos jeunes artistes, c'est vers la forme libérée, vers le lyrisme de la couleur, vers la poésie plastique que va le meilleur ; des talents jeunes et hardis s'affirment, élargissant en voie triomphale le sentier tracé par les aînés.

Une joie profonde, ardente, s'exalte ; les lignes s'élancent, la couleur éclate, la forme s'épanouit.

De la vie de demain, que la Paix nous promet, l'art d'aujourd'hui trace un portrait délirant d'espérance, appel éperdu aux hommes de bonne volonté. Quitte aux amputés du rêve de n'en reconnaître que l'absurde.

** 1. Artistes vivants :

- Peinture : Marie Alexandre, Joseph Bisschops, Georges Bodson, Léon Boverie, Frédéric Braconier, Henri Brasseur, Marie Brouhon, Aristide Capelle, Marcel Caron, Clément Chaineux, Paul Cocagne, Georges Collignon, Georges Comhaire, Lyson Corombelle, Hélène Coune, Jacques Couturier, Pierre Delcour, Joseph Delfosse, José Delhaye, Elisabeth De Longrée, Edmond Delsa, Philippe Derchain, Jean Dols, Jean Donnay, Mathilde du Monceau, Marcel Dumont, Raymonde Dumoulin, Adrien Dupagne, Hubert Eubelen, Jeanne Flamand, Félix Fontaine, Ernest Forgeur, Georges Gérardy, René Hauben, Paul Henrard, Eva Herbiet, Jean Julemont, Alexis Keunen, Joseph Koenig, Mathieu Kratz, Joseph Lambert, Armand Lambrichts, Laurent Larose, Lucien Leclercq, Yvonne Lefebvre, Albert Lemaître, André Le Roy, Maggy Martin, Alphonse Mataive, Jeanne Mathieu, Pol Mathieu, René Melon, Emmanuel Meuris, Michel Morsa, Paul Nollet, Jacques Ochs, Edmond Orban, Berthe Otten-Rosier, Maurice Pirenne, Paul Renotte, Jean Rets, Flory Roland, Edgar Scauflaire, José Schoofs, Fernand Steven, Robert Thisens, Joseph Verhaeghe, Fernand Vetcour, Joseph Zabeau, Albertine Zangerle.
- Gravure et dessin : Henri Brasseur, Constant Caron, Georges Comhaire, Joseph Delfosse, Philippe Derchain, Jean Dols, Jean Donnay, Hubert Eubelen, Jeanne Flamand, Jean Julemont, Alexis Keunen, Armand Lambrichts, Yvonne Lefebvre, Louis Moyano, Paul Renotte, Roger Thomas, Maurice Wery, Fritz Wybaux, Joseph Zabeau.
- Sculpture : Marcel Caron, Louis Gérardy, Guillaume Gueury, Georges Lambert, Josée Lambert-Dubois, Adelin Salle, Ernest Stroobants, Adolphe Wansart, Fritz Wybaux, Maurice Xhrouet.

2. Collections privées :

- **Collection Fernand Graindorge** : Jean Arp, Georges Braque, Marc Chagall, Hermine David, Giorgio de Chirico, André Derain, Gustave De Smet, Raoul Dufy, James Ensor, Max Ernst, Auguste Herbin, Moïse Kisling, Marie Laurencin, Henri Le Fauconnier, Metzinger, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Gino Severini, Jakob Smits, Yves Tanguy, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck...
- Collection Frankignoul : Gustave Camus, Adrien de Witte, Adrien Dupagne, René Ménard ; Alphonse Darville.
- Collection Ernest Van Zuylen : Marcel Caron, Robert Crommelynck, Anne-Pierre de Kat, Karl de Roover, Gustave De Smet, Auguste Donnay, Adrien Dupagne, James Ensor, Henri Evenepoel, Jacques Hendrickx, Laurent Herve, Albert Lemaître, Paul Maas, Willem Paereels, Jakob Smits,

Edgard Tytgat, Josef Vinck ; Alberic Collin, France Delpérée, Gustave Fontaine, Charles Leplae, Sir Bertram Mackennai ; Victor Rousseau, Adelin Salle, Geo Verbanck, Adolphe Wansart, Joseph Zomers
- Collection Jean Van Zuylen : Georges Creten
- Collection Edgar Scauflaire : Marcel Caron,
- Collection Léon Duesberg : Marc Chagall, Gustave De Smet, Raoul Dufy, André Lhote, Marcoussis, Jakob Smits, Edgard Tytgat, Maurice de Vlaminck, Rik Wouters
- Collection Albert Duesberg : Georges Lebrun, Maurice Pirenne
- Collection Mme Duesberg : Laurent Herve
- Collection Mairlot / Marc Chagall, Gustave De Smet, Charles Dufresne, Laurent Herve, Georges Lebrun, Jakob Smits; George Minne
- Collection André Perier / Marc Chagall, Gustave De Smet, Raoul Dufy, Othon Friesz, Henri Matisse, Modigliani, Léopold Survage, Rik Wouters
- Collection Y. Chaumont : Philippe Derchain
- Collection Urbain Ortmans : Philippe Derchain
- Collection P. Bragard : Philippe Derchain
- Collection Willy Dortu: Gustave De Smet
- Collection Georgette Geortay: Gustave De Smet, Paul Maas, Joseph Zabeau
- Collection Max Goebel: James Ensor, Henri Evenepoel, Albert Lemaître, Paul Maas, Willem Pareels, Rik Wouters; Jules Berchmans; George Minne
- Collection Émile Heni n: Gustave De Smet
- Collection Oscar Lejeune : Gustave De Smet
- Collection Fernand. Quinet : Gustave De Smet, Max Ernst
- Collection Amédée Brahy : Adrien de Witte, Auguste Donnay
- Collection André de Rassenfosse : Albert Lemaître, Armand Rassenfosse, Félicien Rops
- Collection Louis de Rassenfosse : Adrien de Witte, Auguste Donnay, Armand Rassenfosse, Félicien Rops
- Collection Dounen : Auguste Donnay, Auguste Oleffe
- Collection Comblen : Auguste Donnay
- Collection Albert Lemaître : Jean Donnay, Adrien Dupagne, James Ensor, José Wolff
- Collection Charles Tecqmenne : Adrien Dupagne, Richard Heintz
- Collection Walter : Adrien Dupagne
- Collection Mme Alfred Stiennon de Neuville : James Ensor, Maxwell Gordon Lighfoot, Albert Marquet, Puvis de Chavannes, Auguste Rodin, Paul Signac, Vincent Van Gogh, José Wolff, Jules Berchmans
- Collection Anciaux : Richard Heintz
- Collection Willems: Richard Heintz
- Collection Aristide Capelle: Richard Heintz, Paul Maas, Valère Saive, Edgard Tytgat; Georges Petit
- Collection René Capelle: Richard Heintz
- Collection Charles Fettweiss: Laurent Herve
- Collection Pierre Delcour : Laurent Herve
- Collection Brull: Mayou Iserentant
- Collection Bregy : Eugène Laermans, Jef Lambeaux
- Collection Garot : Laprade
- Collection Auguste Petit : Georges Lebrun
- Collection Jules Nartus : Pol Fr. Mathieu
- Collection Joe Hogge : Constantin Meunier, Léon Philippet, Abel Truchet
- Collection Mme Vve Brouha : Jacques Ochs
- Collection Questenne : Jacques Jacques Ochs
- Collection Grivegnée : Maurice Pirenne
- Collection Charles Radoux-Rogier : Mme de Radoux-Oustrières
- Collection Émile Dupont : Ramah

- Collection Gaston Massart : Auguste Rodin, Félicien Rops
- Collection Olympe Gilbart : Auguste Rodin, Oscar Berchmans
- Collection Marcel Florkin : Edgar Scauflaire
- Collection Alex Rigot : Edgar Scauflaire
- Collection Pierre Wiser : Edgar Scauflaire
- Collection Henri Frédericq : Paul Signac; Jef Lambeaux
- Collection Émile Henin
- Collection Jean Donnay : Robert Massart
- Collection Mme de Lincé : Robert Massart
- Collection Arthur Gilman : Robert Massart
- Collection Albert Rasquinet : Constantin Meunier
- Collection Georges Dedoyard : Maurice Xhrouet
- Collection G. Willems : Joseph Zomers

(18/09) Conférence de Mr Paul Fierens, professeur d'art et d'archéologie à l'Université de Liège, "Tendances de la Peinture moderne".

(15/09-27/09) Steven Fernand.
- Léon Koenig. Fernand Steven in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
Il y a toujours quelque chose d'émouvant dans la solitude d'un artiste ; celle de Fernand Steven, toute auréolée de foi et de désintéressement se poursuit sereinement malgré les quolibets et l'incompréhension. Cependant quelques-uns s'arrêtent, surpris de ce lyrisme glacé et s'interrogent : un amour profond se cache sous ces épures, une observation patiente, une clairvoyante sympathie : où avons nous vu cela, il n'y en a pas trace en art ? Mais dans la vie : tous les jours, des hommes enfantent ces froids témoins d'une époque extraordinaire ; tout ce monde de bielles, de chaînes, de mèches, ces usines, ces forces, mille yeux de chez nous les caressent tous les jours. Dans l'abandon trop général aux sujets convenus, Fernand Steven a renouvelé hardiment les thèmes d'inspiration et a pris les siens à des sources toutes neuves : la machine est bien de notre temps, notre banlieue entière vibre de son rythme. Il est bien qu'un peintre liégeois ait songé à en dire les beautés, à en dégager l'intense et particulière poésie.
Et lorsqu'il atteint à des réussites d'aussi belle qualité, il satisfait entièrement le spectateur en quête d'œuvres originales mais obéissant aux lois rigoureuses de la création plastique elle-même soumise à l'impérieux joug de l'harmonie colorée.

(29/09-11/10) Meuris Emmanuel.
- Léon Koenig. Les paysages d'Emmanuel Meuris in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
Les paysages d'Emmanuel Meuris déçoivent le visiteur moyen de nos expositions. Où il s'attend à trouver les petits coins de nature qui comblent d'ordinaire son timide besoin de sentimentalité plastique, il trouve de la peinture. Que cela peut être déconcertant !
L'artiste qui nous avait habitués à des harmonies sobres a audacieusement enrichi sa palette. Pris aux sonorités franches, arrivée aux frontières de l'expression colorée où le drame se précise, on le sent balancé entre les violences d'un lyrisme impatient de se dire et les exigences d'un ordre toujours apparent. S'il n'atteint pas partout à une incomparable subtilité d'accord, du moins le voyons-nous s'en approcher pour nous ravir entièrement.
Et ce qui nous inciterait davantage à applaudir, s'il en était nécessaire, c'est la preuve qui nous est faite par Emmanuel Meuris que le paysage wallon est un thème parfait qui n'exclut ni l'originalité de vision, ni la présence de l'esprit pour autant qu'on l'interroge avec ferveur et conscience.

(13/10-25/10) **Dufy Raoul**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig. Raoul Dufy in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
Je ne sais pourquoi, il me vient de penser à Gischia dont nous vîmes naguère quelques œuvres à cette même cimaise lors de l'exposition des Jeunes Peintres français. Sa science fort apparente, sa recherche volontaire d'un style, son application à bien faire me semblent aujourd'hui lourdeur, indigence et disgrâce. Dufy est en vérité trop savant et trop peintre, trop libre et trop armé de charmes pour ne point susciter de ces redoutables comparaisons, jamais toute théorie n'est apparue plus vaine. Chacune de

ses huiles ou de ses aquarelles est un enchantement. On rencontre ainsi de ces fleurs si parfaitement délicates et miraculeusement ordonnées qu'elles sont comme la révélation de la simple beauté et qu'on n'exige rien de plus.
Est-ce au céramiste qu'il faut demander les secrets de cette couleur prestigieusement sûre et précieuse, inhabituelle, pleine d'attrait et d'esprit ?
Désespérons-nous d'expliquer ces splendeurs. N'inviterais-je pas cependant à édifiercette « Tour » où la magie inspirée de Dufy est encore davantage significative ? Dans cette œuvre, l'artiste réussit la gageure de se montrer lui-même et de nous figurer l'architecture comme « une musique gelée ». Son écriture souple, bouclée, aérienne et prodigieusement simple ; monte et se déploie. La matière disparaît, seul l'esprit reste qui s'est fait forme : c'est une rosace flamboyante, une magnifique phrase musicale, c'est une architecture.
Voilà Dufy tout entier, un grand maître français contemporain.

(17/11-29/11) Cocagne Paul.

(03/11-15/11) **Rets Jean**.

(01/12-13/12) Gillard Marceau, Roland Flory.
- Léon Koenig. Le peintre Flory Roland et le sculpteur Marceau Gillard in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
Chaque exposition de **Flory Roland** marque sur la précédente un enrichissement plastique. La dernière manifestait une plus grande unité, un sens plus sûr des harmonies, plus d'équilibre et de rythme. Celle-ci y ajoute par la franchise des coloris, la recherche d'accords nouveaux et étroitement adaptés à l'intention.
Mais c'est toujours un monde bien à elle qu'elle exprime et qui se révèle ainsi avec plus de bonheur, un univers où une humanité de rêve se meut avec une douce lenteur et comme unie pour une fête mystique à une nature clémente, ordonnée et harmonieuse.
Toutes ses œuvres témoignent d'une belle aisance technique ; le peintre a entendu les leçons de l'art vivant mais n'en a retenu que ce qui convenait à l'expression de sa propre sensibilité, sans jamais recourir aux formules.
Une exposition qui classe l'artiste aux côtés des meilleurs représentants de la jeune peinture liégeoise.
Nous savions **Marceau Gillard** en pleine possession d'un métier savant, probe, soigné. Cette exposition qui est une révélation pour le public, nous le confirme avec succès et nous apporte également une bien heureuse surprise.
Marceau Gillard a découvert la taille directe avec une joie évidente. Voilà la technique qui convenait à ses dons. On le sent désormais acquis à ses nécessités secrètes et difficiles de l'art de sculpter, cette conquète du volume par le jeu subtil de la lumière sur les plans et d'où doit naître la forme majestueuse…
Dans une « Tête d'homme » d'allure monumentale, et un « Torse de femme » d'une séduisante matière, il allie la puissance d'expression à un rythme sobre, volontaire et contenu qui l'amèneront au style dont on pressent l'éclosion.

(15/12-27/12) Scauflaire Edgar.

(29/12-10/01/46) Jeune tapisserie française

1945-46. Apiaw : Conférences de Paul Fierens ; de Denis Majorel

1946.

(12/01-24/01) Bisschops Joseph.

(26/01-07/02) Dumont Marcel.

(09/02-21/02) Debattice Jean.

- Léon Coune in Forces Nouvelles, 16/02/1946.
"Il nous revient qu'un groupe de peintres liégeois a convoqué la Presse au Palais pour se plaindre de la critique. Il n'est pas question de moins que de se « défendre » et d'essayer d'agir pour défenestrer tel ou tel collaborateur de tel ou tel journal intervenant auprès de la Rédaction - que tel quotidien fasse appel à un gamin sans compétence pour tenir le rôle de critique d'art - personne ne dira que sa conduite est juste. L'amateur de peinture ne s'y laissera prendre, du reste. Mais que la Critique soit l'objet d'une manœuvre oblique de pression, c'est ce que nous n'admettrons jamais. Tristes moyens de défense que ceux-là ! Pourquoi monsieur Scauflaire ne fait-il pas décréter une loi sur l'art moderne ? Et pourquoi ses amis n'ouvrent-ils pas, à ce sujet, un catéchisme de persévérance ? Voilà bien de nos chercheurs d'absolu qui ne « travaillent pas pour vendre ».

(23/02-07/03) Brasseur Henri, **Collignon Georges**.
- Sur le feuillet invitation : Essai de définitions.
Les moyens ne doivent pas supplanter la fin. En Art, il y a d'une part, finalité dans l'expression de l'homme ; de l'autre, des moyens appropriés et perfectibles.
Du classicisme.
Possibilité d'appliquer ce terme à un art, situé en dehors du temps, issu et enrichi de la vie, subissant ses fluctuations et son évolution.
Hérédité, mutation. Tradition, révolution.
Il peut se définir comme étant essentiellement créateur.
Par antinomie, l'académisme se contente de formuler, de dogmatiser, selon l'époque, les créations successives du classicisme.
Il est stérile, il se démode.
Ne pas confondre l'influence, tremplin générateur de découvertes, véhicule du patrimoine, avec l'emprunt systématique de certaines manières, recettes, tics, exploitation pure et simple. Un tableau, une représentation picturale est la forme d'expression la plus définitive de celui qui la conçoit.
Il serait logique pour le réalisateur, de se passer de tous titres et appellations. Il suggère de laisser ce soin à chacun.

(09/03-21/03) **Masson André**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(23/03-04/04) Coune Hélène.
- Léon Koenig. Hélène Coune in Le Monde du Travail, ? (IHOES, Fonds Koenig)
Les faiblesses mêmes d'Hélène Coune, tant son sentiment du rythme et de la couleur « sonne » juste, se muent en qualités. Toujours le fragile et rare équilibre de son art emporte l'adhésion : il devient poésie et voilà l'œuvre sauvée.
Ses natures mortes sont très assurées. Elles sont des petites perfections de tact et de goût. Pourquoi leur préférai-je des réalisations moins adroites. Peut-être que le lyrisme né des couleurs et de formes y prend tout à coup un accent qui force l'attention et la sympathie, que s'y exprime ainsi un contenu plus sensible et personnel : issue de l'émotion, il y a là une saveur d'authenticité qui ne trompe pas. Ces mêmes mérites se retrouvent dans les deux très beaux dessins hors catalogue qui contiennent les plus charmantes promesses qui soient. Remarquable début !

(06/04-18/04) Forgeur Ernest, Hauben René.

(20/04-02/05) Delhaye José.

(04/05-16/05) Mendelson Marc.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(01/06-15/07) Liège, Musée des Beaux-Arts : Salon de la Libération.
* Hommage à la Résistance liégeoise, une section, consacrée à l'art wallon contemporain, entend rendre hommage aux artistes Résistants liégeois: évocation des noms des 2.500 disparus
* **Art wallon contemporain**: "La commission administrative du Musée considérant que nos bons artistes n'ont jamais de leur vivant l'occasion d'organiser une exposition de l'ensemble de leur œuvre a décidé que chaque année le Musée de Liège offrirait quelques-unes de ses salles à un artiste wallon arrivé au point d'une évolution dont il serait intéressant et instructif de prendre une vue générale.
Par la voix de son président Mr l'échevin Jennissen, elle a estimé qu'elle ne pouvait faire mieux que d'inviter Jacques Ochs à inaugurer cette série: 83 n^{os} .Dans ces salles on expose aussi trois sculpteurs: Louis Dupont (5 n^{os}), Robert Massart (4 n^{os}) et Adelin Salle (5 n^{os})
* **La peinture française de David à Picasso** :
A. Besnard, Ch. Blanc, M. Blanchard, J.E. Blanche, P. Bonnard, Bouchene, Boudin, G. Braque, Brianchon, E. Carrière, R. Chapelain-Midy, P. Charavel, Th. Chassériau, R. Collin, C. Corot, Ch. Cottet, G. Courbet, E. Dameron, Ch. Daubigny, L. David, G. Decamps, E. Degas, E. Delacroix, M. Denis, M. Desboutin, G. d'Espagnat, Diaz de la Pèna, R. Dufy, Eberl, Fr. Flameng, J.L. Forain, Foujita, O. Friesz, E. Fromentin, A. Gabriel, P. Gauguin, Gericault, Gernez, J. Gris, M. Gromaire, Guillaumin, H. Harpignies, A. Hennequin, D. Ingres, M. Laurencin, H. Lebasque, Le Fauconnier, A. Lhote, H. Le Sidaner, P. Madeline, E. Manet, A. Marquet, H. Martin, H. Matisse, R. Menard, J.Fr. Millet, Cl. Monet, L.A. Moreau, H. Otthman, R. Oudot, Pascin, Picart le Doux, P. Picasso, C. Pissarro, J.F. Rafaëlli, Th. Tousseau, G. Seurat, P. Signac, L. Simon, A. Sisley, Th. Steinlen, A. Truchet, M. Utrillo, S. Valadon, F. Valotton, K. Van Dongen, G. Venet, M. de Vlaminck, E. Vuillard, H. de Waroquier, F. Ziem.

"À l'occasion de l'inauguration, Mr J. Bosmant annonça que le salon n'était qu'un commencement, que d'autres écoles européennes auraient leur tour, et que l'art wallon représenté ici par Ochs et trois sculpteurs serait, chaque année, l'occasion d'une œuvre vivante, vue dans son ensemble" (L. Coune in Forces Nouvelles, 8/6/1946)

"Tant qu'on s'exaltera tous ensemble dans une pièce de 5 mètres carrés, la grandeur de la Wallonie ne se fera pas. Ce n'est pas Bruxelles qui nous étrangle, c'est notre propre mesquinerie. Il n'est pas réjouissant de terminer ainsi un Salon d'une telle importance, et on peut se demander si tant de morts qui ont permis qu'on pense et qu'on peigne encore, avaient souhaité qu'on revienne aux anciennes médiocrités de conduite." (Léon Coune, idem)

+ Conférences:
- Auguste Buisseret (Ministre de l'Intérieur), "Lumière sur le chemin de la paix. La coopération intellectuelle"
- Léo Van Puyvelde (conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts), "L'esprit français dans la peinture"
- Charles Bernard (de l'Académie de langue et de littérature française de Belgique), "Les maîtres modernes français"

- M.L.R., L'Art en Wallonie (à propos du Salon de la Libération), in Le Bloc Wallon, 13-26/7/1946.
Fort peu s'imaginent l'effort et le travail que doit produire un artiste digne de ce nom, comme fort peu se rendent compte de tout le courage dont il doit faire preuve pour poursuivre seul une lutte de tous les instants.

Une lutte, au point de vue spirituel d'abord : ils se sentent engagés envers eux-mêmes, ils deviennent, en quelque sorte, esclaves de leur idéal, qu'ils poursuivront malgré de lourdes déceptions, malgré le manque de confiance que chacun éprouve à certains moments de lassitude, devant l'incompréhension de la masse.
Au point de vue matériel ensuite : personne ne les encourage. Jeunes, ils doivent gagner leur vie et sont obligés, neuf fois sur dix, de travailler dans leur atelier - quand ils en ont un – après avoir fait une journée de 8 heures à l'usine ou ailleurs. Ils perdent ainsi les plus belles années et quelquefois leur spontanéité.
Nous ne sommes pas toujours fiers, nous Wallons, de devoir admettre notre pauvreté au point de vue art plastique.
La raison de cette carence n'est pas difficile à trouver.
Combien d'artistes de chez nous ont émigré en France ou même à Bruxelles pour pouvoir d'abord manger à leur faim et ensuite se faire un nom ?
Ce fait ne peut étonner personne. On nous considère à Bruxelles comme quantité négligeable aussi bien en art que dans les autres domaines. Les encouragements que notre Académie liégeoise reçoit comparativement à ceux reçus par Bruxelles et la Flandre sont plus que dérisoires.
Et cependant, lorsqu'on parcourt l'histoire, on peut facilement se rendre compte qu'en général, les productions artistiques dénote le degré de civilisation d'un peuple et sa puissance spirituelle. Ceci dit pour faire remarquer que cette question est trop grave pour être prise légèrement."

(08/06-20/06) Dürer (30 gravures)

(02/07-14/07) Rembrandt (60 eaux-fortes)

- Alexis Keunen a également exposé durant la saison 1945-46 (cat 20e anniversaire).

- Léon Koenig, L'action de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
Mr Fernand Graindorge, président de la commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, entouré de quelques membres du Comité, MM. Gilbart, Delchevalerie, van Zuylen, Max Goebel, Dedoyard a entretenu les représentants de la presse liégeoise des résultats d'une première année d'action et des espoirs de la section pour la Saison prochaine.
Mr Graindorge a rappelé la portée des initiatives de l'Apiaw : "Vous n'ignorez pas, a-t-il dit, que le comité de la Commission des B. A. a assigné deux buts à ses expositions :
1. Eveiller l'intérêt du public aux tendances les plus authentiques de la peinture contemporaine et remplir en même temps un rôle d'information et de documentation auprès des jeunes artistes liégeois ; subsidiairement, accueillir toute manifestation de qualité.
2. Permettre aux jeunes peintres liégeois de s'exprimer en toute liberté.
Dans le cadre du point 1, on se souvient des expositions de grande classe que les Liégeois ont eu la bonne fortune d'admirer. Citons les pour mérnoire :
1. Jeune peinture française (Gischia, Tal Coat, Pignon, Marchand).
2. Permeke (dessins et peintures),
3. Raoul Dufy.
4. La jeune tapisserie française.
5. André Masson
6. Marc Mendelson.
7. 30 gravures de Dürer et 60 eaux-fortes de Rembrandt
Mr Graindorge insiste ensuite, à propos du point 2, sur le fait "qu'aucune exclusive contre aucune tendance n'est prononcée à l'Apiaw".
Trois conditions, ajoute-t-il sont requises de l'·artiste à son entrée en notre groupe, la première est que sa peinture soit de qualité, ensuite qu'il manifeste une évidente volonté de travail et enfin, que son action soit désintéressée et vise à la grandeur.

Il se fait par une fatalité dont l'époque seule porte la responsabilité que la vingtaine de jeunes artistes qui se sont produits en notre galerie pratiquent tous ou à peu près une peinture dite vivante (surréaliste, abstraite, irréaliste, etc).
L'action de l'Apiaw a éveillé l'intérêt à l'extérieur. Elle a permis de faire admettre 4 de nos jeunes artistes (Brasseur, Collignon, Léonard, Rets) à la Jeune Peinture belge qui a été invitée à Copenhague. Lorsqu'on sait quelles difficultés nos artistes ont toujours rencontré de s'imposer à Bruxelles, on appréciera cette réussite.
La saison qui s'ouvre comportera à nouveau d'importantes manifestations d'ordre international : Jeune peinture française indépendante, Jeune peinture tchécoslovaque, Jeune peinture hollandaise, le surréaliste Paul Klee, le cubiste Metzinger, le grand artiste français Vuillard.
La politique de réciprocité et d'amitié nous vaudra les expositions d'artistes bruxellois, le groupe Effort (Van Lint, Bertrand, Mendelson) et des Wallons Paul Delvaux, Ransy, Strebelle et Grard. Le contingent d'artistes liégeois de notre section qui se compose de 40 peintres, 7 graveurs et 10 sculpteurs nous fournira le complément d'expositions nécessaire à la réussite d'une saison qui s'annonce magnifique.
54.000 personnes ont fréquenté la salle l'année dernière. Nous en aurons davantage en 1946-47.
Le programme est séduisant, on l'avouera et le Comité de la Commission des Beaux-Arts entend bien sa mission pour "le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie".

- Léon Koenig, Faisons le point in Le Monde du Travail, 21/08/1946 (IHOES, Fonds Koenig).

Une année de reprise. Faisons le point. Constatons d'abord que le poison nazi a également laissé des traces dans le domaine des Beaux-Arts. Ces gens-là ont trainé leurs mains sales sur la beauté ; quoi d'étonnant qu'elle soit sortie de l'aventure polluée et méconnaissable ? Les campagnes violentes et perfides que la presse a fourbies contre la peinture vivante a eu des répercussions dans bien des esprits. Cependant que l'hitlérisme prônait à coups de tam-tam un art national-socialiste inexistant, il s'acharnait à diminuer l'admirable Ecole de Paris. Les quelques grands peintres qui sont l'honneur de notre époque étaient des « dégénérés ! », tant pis pour ceux qui l'ont cru, ils ont eu tort de suivre les mauvais bergers. Tout cela ne serait plus qu'un cauchemar dissipé si beaucoup de braves gens n'avaient, à leur insu, prêté l'oreille à ces diffamations. La saison qui finit, a prouvé que leur nombre diminue de plus en plus ; le public qui suit les expositions sait à présent que l'art vivant existe, plus que jamais. Il sait, ou cherche à savoir, ce que les peintres modernes désirent exprimer et quels sont leurs moyens. La peinture réfléchie, savamment élaborée, qui leur a été proposée ne lui apparaît plus comme le produit d'une farce ou d'une incompétence ; il se pose devant elle avec intelligence et l'interroge ; le public a compris comment se traite la peinture, c'est-à-dire avec modestie, raisonnement et curiosité. La connaissance et l'amour sortent de là. Constatation réconfortante, c'est la jeunesse qui a fourni le plus grand contingent de visiteurs dans les salles d'exposition. C'est d'elle, comme toujours, que l'on peut attendre l'enthousiasme et la foi indispensables à la vie d'une cité. Voilà qu'au bout d'une première année de manifestations, qui fut une année de luttes où les tendances s'affrontèrent loyalement, on peut conclure au triomphe définitif de l'art jeune.
Les expositions de la galerie de l'Apiaw, le salon de la Société royale des Beaux-Arts, le Salon de la Libération ont permis aux Liégeois de situer le vrai problème de la peinture. Une demi- douzaine de conférences données par les personnalités les plus autorisées ont achevé de les convaincre que Picasso, Matisse et leurs disciples représentaient bien les tentatives les plus authentiques de l'art contemporain. Ce résultat seul est immense. L'art est en passe d'être compris dans notre ville. Cela importe plus que toute autre chose, n'est-il pas vrai, - en ce qui concerne ce domaine du moins – puisque l'avenir en dépend.

Ce court « papier » ne me permet pas de rappeler des noms, de discriminer les talents, de philosopher sur les « ismes ». A quoi bon d'ailleurs, c'est bien inutile. Il m'a paru que mieux valait épingler l'essentiel et rien n'est plus important que cet éveil du public aux réelles valeurs de l'art contemporain.
Il me plaît toutefois de saluer ici Mr Fernand Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw dont l'action dévouée et discrète autant que désintéressée est à la base du renouveau dont notre ville aura bientôt à s'enorgueillir.

(28/09-10/10) Jeune peinture française : Fougeron, Gischia, Pignon, Robin, Taillieux, Tal Coat.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig, La Jeune Peinture française indépendante à l'Apiaw. I Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
La liberté de cette peinture est sans limites, sinon celles que l'artiste s'impose à lui-même. Ce n'est pas un des moindres attraits de l'irréalisme que cette intelligente discipline discernable en chaque œuvre et par quoi elles sont bien à l'image de la vie. Liberté, soit, mais dans l'ordre naturel et qui obéit à l'ordre pour atteindre à sa beauté propre et justifier I'individu.
Ces réflexions me viennent devant ces toiles si merveilleusement identiques, et diverses. L'art change encore une fois d'objet ; l'homme ne raconte plus (comme en ces portraits, sujets religieux, mythologiques, historiques ou autres), l'homme ne se raconte plus (comme le voulaient le romantisme et ses séquelles), il parait à présent s'efforcer en ses œuvres d'imiter la nature ; d'où ces fleurs étranges, ces tableaux-fleurs que nous propose la Jeune Peinture française indépendante, qui tendent bien à remplir leur fonction de beauté et à rien autre.
Voici Fougeron, qui réussit de bien curieux rapports de tons. Sa « nature-morte aux asperges » est une œuvre solide, ample, de toute bonne classe. Les fleurs de Gischia, toutes délicates, atténuent la richesse que cet austère ouvrier confère à des gammes de prime abord un peu simplistes, une profondeur d'accent indéniable. Pignon reste le virtuose que l'on connut naguère. Il convient toujours d'en admirer la lucidité, la noblesse et le sens architectural. Son tableau « La Guerre » et une nature - morte hors catalogue m'ont particulièrement plu. Est-ce la recherche systématique du volume qui donne la lourdeur aux œuvres de Robin ? Cet artiste puissant et bien équilibré a un tempérament de sculpteur.
Mais combien Tal Coat et Tailleux sont aimables. La « Composition » de Tal Coat et « la Cuisine » - puisqu'il faut faire un choix - sont parfaits de grâce et de sensibilité, de même que de science : Le geste de l'artiste, ici, s'identifie à l'aisance créatrice naturelle et se fait signe. Le grand Art est proche.

(19/10-31/10) Apport 46 (Jeune peinture belge). Anthoons Willy, Barbaix René, Bertrand Gaston, Bonnet Anne, Brasseur Henri, Bury Pol, Collignon Georges, Delahaut Jo, Godderis Jack, Lenaerts Carlo, Léonard Maurice, Mahy Emile, Mendelson Marc, Mortier Antoine, Pry Charles, Quinet Mig, Van Lint Louis.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(07/11-19/11) Vuillard Édouard.
* Initiative et financement F. Graindorge.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 12/09/1946. P.V. manuscrit signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Mr Fernand Graindorge, président ; MM. Van Zuylen, Scauflaire, Caron, Gillard, Dumont, Koenig.
Absents : Mr Goebel, Moremans, Florkin, Stiennon, Dedoyard.
1) Local : Le président annonce que le local Gillot a été retenu pour une nouvelle durée de 6 mois (oct. 46 – mars 47.
2) Organisation de la prochaine saison : (…)
3) Incident Salon de Gand : Mr Dumont expose la question. Les organisateurs ont choisi les participants par l'entremise du Cercle des Beaux-Arts. La majorité des artistes, membres de l'Apiaw n'ont pas été informés de l'organisation du Salon et n'ont pas reçu de bulletin d'adhésion. S'il s'agit

d'un Salon quatriennal officiel, cet oubli est inadmissible. (…)
4) Comité : Mr Graindorge regrette de ne plus pouvoir assumer cette année comme l'année écoulée, toute la besogne d'organisation. Il désire abandonner ses fonctions de président.
Le Comité reconnaissant unanimement le travail formidable accompli par Mr Graindorge à la présidence, reconnaît qu'il est urgent de l'y suppléer efficacement mais le prie instamment de demeurer en fonction.
Mr Graindorge accepte mais spécifie expressément qu'il ne s'occupera désormais plus que des expositions extérieures Bruxelles et Paris. Il demande que le travail de secrétariat soit assumé effectivement pour les expositions locales par MM. Dumont et Koenig.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 19/09/1946. P.V. manuscrit signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Mr Fernand Graindorge, président ; MM. Florkin, Dedoyard, Bohet, Caron, Stiennon, Dumont, Scauflaire, Koenig.
Absents : MM ; Van Zuylen, Moremans, Delchevalerie.
(…) Le Comité entend le rapport de Mr Dumont sur les suites de l'incident du Salon de Gand et donne lecture des réponses de MM. Rubbens et Christophe. Le Comité organisateur décline toute responsabilité : la presse a été alertée et la radio, aucun peintre n'a donc pu être dans l'ignorance du Salon. Mr Christophe confirme, l'incident est clos.
(…)
Démission de Mr Périer.
(…)
Mr Florkin annonce que plusieurs personnalités ont proposé bénévolement de verser 200 frs au Comité pour aider sa trésorerie déficitaire.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 31/10/1946. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Goebel, Soreil, Dedoyard, Stiennon, Moremans, Koenig.
Absents excusés : Van Zuylen, Dumont, Scauflaire.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 31/10/1946. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Goebel, Soreil, Dedoyard, Stiennon, Moremans, Koenig.
Absents excusés : Van Zuylen, Dumont, Scauflaire.

(21/11-29/11) Jeune peinture tchécoslovaque : Cerny, Gross, Hudeck, Istler, Janecek, Katab, Lacina, Matal, Matezka, Mudrock, Sclenar, Smetana, Tikai, Tikal, Zykmuno.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(30/11-12/12) **de la Palletière Amédée**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(15/12-31/12) Lhote André.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
André Lhote est l'écrivain d'art le plus substantiel qui soit, le plus pénétrant, le plus averti, le plus savant. Ce n'est pas chez lui l'esthéticien qui domine non plus que le poète ou l'homme de métier : ses écrits suprêmement intelligents résultent de la rare synthèse de tous ses dons, de ses connaissances et de ses expériences que ce bel artiste a su réaliser.
Lorsque au hasard d'une exposition d'ensemble, d'une rétrospective ou d'une visite de musée, on rencontre une œuvre quelconque d'André Lhote, on peut croire parfois que la peinture n'égale pas l'écrivain et qu'une certaine sècheresse qui émanait du tableau était comme l'inévitable rançon de la recherche, le prix de la théorie triomphante. Cette exposition nous prouve que la recherche domine dans l'œuvre d'A. Lhote, on s'y attendait et qu'elle se traduit par des moments moins heureux où l'essai n'a pas abouti. Par contre on a la surprise de découvrir des œuvres absolument exceptionnelles pour l'époque et dont on reparlera dans dix ou vingt ans comme des plus remarquables, des plus heureusement significatives. S'il n'a pas la vigueur ou le charme ou la subtilité des grands coloristes

que sont Matisse, Dufy, Utrillo, Rouault ou Braque, non plus que l'expressive et bouleversante maîtrise de Picasso, il y a par contre tant de secrète beauté en son œuvre qu'elle contient peut-être davantage d'assurance de pérennité. (…)
André Lhote par ses écrits et par ses œuvres aura sauvegardé la dignité de notre temps et son intelligence laissant à d'autres le soin de l'imager, d'en enregistrer les convulsions, les contradictions, les tumultes, la profonde et amère poésie, la soyeuse sensualité ; son apport, très personnel, est de toute première importance.

1947.

PAUL RENOTTE, ECHEVIN DES BEAUX-ARTS DE 1947 A 1952.

(05/01-16/01) Graveurs liégeois : J. Bonvoisin Joseph, Caron Constant, Comhaire Georges, Donnay Jean, Herbiet Eva, Hougardy Emile, Lambrichts Armand., Moyano Louis.
- Léon Koenig. in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
Lorsque j'avais 20 ans - l'âge des amours absolues et des exclusives – je me passionnais uniquement de peinture et tenais pour assez négligeables les jeux subtils du noir et blanc, cet art de la gravure, mandarin et cérébral, que les Liégeois pratiquèrent de tout temps avec bonheur, ainsi qu'on l'assure. C'est qu'il sollicite une plus longue attention, c'est que les délectations qu'ils nous offrent exigent plus de patience, et la patience n'est pas la vertu du jeune âge !
Le temps a changé tout cela et il m'arrive de prendre un égal plaisir à une exposition de peinture ou de gravure, pourvu que la qualité y soit. C'est le cas pour celle de l'Apiaw en cette première série qui doit être suivie d'une autre au cours de la saison (on espère qu'elle sera de valeur pareille !)
Pourquoi départager les huit graveurs qui la composent ? Ils ont tous leurs qualités propres, ils ont peu ou pas de défauts, ils ont tous un admirable métier, une conscience identiquement élevée les anime.
Joseph Bonvoisin a repris le flambeau, c'est-à-dire le burin. Voilà bien un procédé tombé en désuétude : ne vit-on pas, naguère, dans un important salon de graveurs français que six ou sept seulement des leurs sur un total de plus de cinquante tâtaient encore de l'impérieux outil et de sa discipline ! Celle-ci convient à merveille à l'incisive vision de notre artiste, à sa conception dynamique du trait auquel il parvient à faire dire plus de chose qu'on l'entend d'ordinaire aux lignes qui cernent les objets. De ce qu'il montre ici, ses arbres et ses rochers, tout en rythmes ordonnés, prouvent que notre école conservera le souvenir de ce graveur d'élite.
Que dire encore de **Jean Donnay** qui n'ait pas été dit ? Ses sensibles eaux-fortes, tout en nuances, modelées et modulées, viennent en écho discret répondre au lyrisme austère de Bonvoisin : « L'Age de la Pierre » et « L'Age du Fer » sont des pièces d'une indiscutable qualité.
A ses côtés, nous retiendrons la bonne volonté et la technique de jour en jour plus assurée de **A. Lambrichts**. Ce jeune élément fait bonne figure en cette compagnie chevronnée. Son « Temps de pluie » permet de beaucoup espérer de son labeur sympathique.
Constant Caron, dans la manière des images d'Epinal, apporte le sourire de l'esprit, l'exemple de l'essentiel. Ses bois rehaussés ont tant de charme en leur simplicité, tant de grâce secrète qu'ils animent de leur poésie un ensemble qui, sans eux, en serait peut-être un rien dépourvu.
Si n'étaient, il est vrai, les pointes sèches de **Louis Moyano**, dont j'ai préféré le « nu debout » et certain portrait de jeune fille où fuse une spiritualité bien inattendue chez l'auteur. J'entends ici par opposition à sensualité. Son trait très contenu, très dense, souple et dépouillé, est d'une venue exquise.
Emile Hougardy, dans une tradition très noble, dépasse parfois le strict réalisme où il confine ses intéressants portraits. On le voit, d'année en année, améliorer une technique hallucinante de minutie et de précision et, dans une pièce récente (1946) renouveler ses données et venir à plus de souplesse. Un portrait de J. B. et un autre de jeune fille contiennent par ailleurs des indications précieuses quant aux désirs profonds de cet artiste exigeant pour lui-même. Bon signe ! Il dégagera bien un jour triomphalement cette personnalité en quête d'absolu qu'on y devine.
J'ai dit récemment tout le bien que je pensais des bois gravés de **Georges Comhaire**, et comme il sait y faire chanter les noirs d'une façon propre à séduire l'amateur de peinture qui s'avouait au début de cet article. Son petit paysage est une perfection du genre.
Enfin, last not least, voici **Eva Herbiet** qui, également en des bois gravés ravissants de style et

d'émotion, affirme-t-elle aussi sa volonté d'expression personnelle. Ses eaux-fortes, toutes bien exécutées qu'elles étaient, laissaient le spectateur sur sa soif ; elles manquaient du don de grâce qui fait vivre l'objet, le fait chose créée, œuvre d'art enfin. La voici aujourd'hui sur la meilleure voie. Exposition excellente, diverse, de haute tenue. Manifestation parfaite de l'activité artistique liégeoise et de ses ressources.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 02/01/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, van Zuylen, Goebel, Soreil, Dedoyard, Gillard, Dumont, Scauflaire, Koenig.
Excusé : Florkin.
(…) Conférences : L'ordre proposé est retenu, soit d'abord Mr Ch. Bernard puis MM. Soreil et Paul Fierens dans le cycle sur l'esthétique. On retiendra le titre plus adéquat de « conférences sur l'art ». Mr Soreil manifestant la crainte que le terme « esthétique » ne prête à de fâcheuses équivoques. La première conférence aura lieu au mois de février à la salle Gillot. (…)

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 16/01/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Florkin, Gillard, Caron, Van Zuylen, Dumont, Soreil, Koenig.
Absents excusés : Dedoyard, Goebel.
(…) Le projet d'article rédigé par Mr Koenig pour le journal « Arts » a été présenté par Mr Graindorge. Pour des raisons d'opportunité, il sera demandé à Mr Koenig de soumettre un autre projet, plus général, où les affirmations de principe le céderaient à la documentation.

Joint au PV : Billet liégeois par Léon Koenig :
On a pu lire récemment en ces colonnes un article de Paul Fierens où il disait, avec le talent et la générosité qu'on lui connait, quelles étaient les efforts de la Commission des Beaux-Arts « pour créer à Liège un climat propice à l'acceptation des formes nouvelles de la peinture et à l'élargissement des perspectives esthétiques ».
Voilà qui résume à merveille l'action de la Commission. Le temps n'est pas éloigné, il est vrai, où le grand public liégeois ignorait jusqu'au nom des maîtres contemporains. Peut-être Cézanne échappait-il à ce traitement de mépris ? Cela même n'est pas certain. En deux ans, tout a changé. Il est vrai aussi, chacun a pu le vérifier, le phénomène, que la peinture dite vivante a pris partout depuis la guerre une vogue que trente années de lutte ne lui avaient pas value auparavant. Effets de la maturité ou séductions de l'église persécutée ? Ce n'est pas ici la place d'en conclure. Il reste que les expositions de l'Apiaw ont opportunément révélé aux 54.000 visiteurs - pour la saison 1945-46 - « les formes nouvelles de la peinture et l'existence des perspectives artistiques « jusque là insoupconnées de la plupart. La trouée est faite : on n'ignorera plus ici la question, et comme elle est toujours sujette à révision, toujours actuelle, toujours vivante en un mot.
C'est bien d'une prise de conscience qu'il s'agit. Pourquoi aussi user de circonlocutions ? L'Apiaw toute entière est mue par ce principe de « prise de conscience » qui convient à la dignité des Wallons. Pour ce qui la concerne, la Commission des Beaux-Arts a depuis longtemps opté : c'est à la peinture française que nous demandons des leçons ; nous faisons nôtre sa tradition ; elle est nôtre déjà ; la peinture française satisfait pleinement nos aspirations spirituelles autant qu'elle comble nos besoins affectifs.
En cette première année d'action, le succès extraordinaire de deux expositions de groupes a affirmé ces tendances ; elles étaient constituées par des ensembles de la Jeune Peinture française (Gischia, Tal Coat, Pignon, Marchand) et de La jeune tapisserie française (Groupe Denise Majorel). Deux expositions individuelles comportant des œuvres de Dufy – obligeamment prêtées pas des collectionneurs belges – pour la première et une magnifique présentation d'André Masson pour l'autre eurent l'accueil qu'on devine : aujourd'hui encore, elles font l'objet de controverses passionnées.
Les lecteurs d' « Arts » savent avec quelle faveur furent reçues la présente saison une seconde exposition de La Jeune Peinture française indépendante (Gischia, Fougeron, Tal Coat, Pignon, Robin, Tailleux) ainsi que les manifestations Vuillard, de La Patellière, André Lhote.
La Commission des Beaux-Arts n'arrêtera pas là sa campagne de diffusion en faveur de la peinture française qui continue à rayonner d'un éclat séculairement glorieux. Elle croit ainsi bien aider au progrès artistique de ses adeptes.

Les promoteurs du mouvement apprécient justement les peintres flamands contemporains. Ensor, Rik Wouters, Jacob Smits, Permeke, De Smet et quelques autres comptent parmi eux beaucoup d'admirateurs. Ils se rendent cependant à cette raison que les Français leur sont plus proches. Le mouvement expressionniste n'a point laissé indifférents tels de nos artistes en vue, cela n'empêche pas que nous sommes romans et en cette qualité, que nous participons de la sensibilité française. Romans des marches, certes, et en cela soumis à certaines influences qui déterminent nos caractères particuliers, il n'est pas dans nos intentions de les omettre au profit d'une imitation qui ne tarderait pas à s'avérer stérile. Nous revendiquons nos traditions, elles sont celles d'une province latine qui a son histoire propre, ses ciels, ses vallonnements, ses grisailles, ses mœurs bien à elle ; on ne modifie pas ces données sentimentales. Elles subsisteront toujours malgré les actions et les hommes. Ce que nous pouvons acquérir, ce dont nous nous sommes avisés, c'est de l'apport spirituel et intellectuel que nous trouvons dans l'art français et comme nous pouvons, sans effort, sans violence, d'un mouvement spontané, par sympathie profonde, presqu'organiquement peut-on dire, nous assimiler ses disciplines, nous rendre à ses exemples et venir ainsi nous-mêmes peut-être à des œuvres originales et cependant dignes de son éminent parrainage.

(19/01-30/01) Collignon Georges, Zabeau Joseph.
- Léon Koenig. Georges Collignon et Joseph Zabeau in Le Monde du Travail, ? (IHOES, Fonds Koenig)

Voilà une exposition comme les plus décidés et les plus optimistes partisans de l'art vivant liégeois n'auraient pas cru pouvoir en espérer il n'y a guère. Elle inaugure d'une manière assez sensationnelle la série d'expositions des peintres de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw dont les manifestations avaient été consacrées jusqu'à présent aux artistes étrangers et aux graveurs.
Joseph Zabeau renouvelle son succès de la saison dernière et s'affirme comme un des coloristes les plus vigoureux que notre école liégeoise ait depuis longtemps connus. Les « Chanteurs à la Croix de bois », « Fleurs », « Ste Appoline », « Laiterie », « Faubourg », « Marche funèbre » sont parmi des œuvres éminemment et exceptionnellement harmonieuses, de purs joyaux où les rapports de tons les plus féconds et inattendus jouent le premier rôle : œuvres parfaitement picturales qui tirent leur charme surtout des éléments plastiques qui les composent. Il paraît que de tous temps, ces qualités-là ont assuré à l'œuvre peinte la pérennité demandée aux chefs-d'œuvre. J'imagine que le jour où Joseph Zabeau donnera à sa forme la densité expressive qui jaillit si abondamment de sa couleur, il donnera en même temps à son pays quelques-uns de ses tableaux les plus durables et les plus appréciés.
Sur le panneau d'en face, Georges Collignon extériorise une conception différente et fort audacieuse de la peinture. Il est intéressant de voir confrontées ainsi les deux tendances : tel qui affecte aujourd'hui une admiration sans bornes pour Zabeau le condamnait hier, et satisfait de ses scrupules en daubant maintenant sur l'art de Collignon. N'oublions pas que toute recherche est permise et que l'évolution récente de l'esthétique appelle de nouveaux efforts de compréhension de la part du public. L'art ne tolère point que l'esprit s'arrête ; la vie de l'esprit ne s'accomode pas de la stagnation. Collignon a subi l'influence de Picasso, de Marchand d'André Masson. Toute sa génération a reconnu comme maîtres les mêmes artistes, n'est-il pas normal que ce soit à eux que lui aussi se réfère ? Il le fait avec beaucoup de talent, d'intelligence et de sérieux, ne lui demandons pas davantage. Son métier est solide, il a un sens incontestable de la grandeur et du style. Dans quelques années, Collignon affirmera sa personnalité, il n'en faut pas douter, à moins qu'il perde le goût du travail et le sens de la dignité. Il sera temps alors de stigmatiser ce qui pourrait n'être qu'une formule. D'ici là, il est juste que nous fassions confiance à un jeune talent plus que joliment prometteur.

(02/02-13/02) Brasseur Henri, Dumont Marcel, Rets Jean, Steven Fernand.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 13/02/1947. P.V. manuscrit signé Flory Gillard (IHOES, Fonds Koenig).

Présents / Mme Gillard, MM. Graindorge, Scauflaire, Dumont, Gillard.
Excusés : MM. Van Zuylen, Florkin, Koenig.
(…) Engel-Pak, spadois d'origine mais vivant à Paris depuis 1920, demande son adhésion à l'Apiaw.
(…)

(16/02-27/02) Lemaître Albert.

(02/02-13/03) Delhaye José, Forgeur Ernest, Roland Flory.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
L'Apiaw continue les présentations de peintres liégeois groupés. Excellente formule où la sélection assure ses heureux effets.
Ernest Forgeur affirme des progrès de plus en plus sympathiques et prouve par une série de tableautins précieux et austères à la fois que les formes contemporaines s'accomoderont encore des gris (la leçon des premiers cubistes n'est pas perdue) ; d'où la distinction qui émane de son art, peut-être un peu anonyme.
Flory Roland apporte, comme à l'accoutumée, sa verve sensible et sa personnalité. Dans tant de qualités diverses, l'originalité des rapports de couleurs annonce un renouvellement de l'art de F. Roland qui, comme chacun sait, n'est cependant pas à court d'inspiration : les sculptures charmantes qu'elle nous propose viennent le rappeler à point ; elles sont d'un métier sommaire, soit, mais quelle vie interne les anime et que voilà de jolies réussites plastiques.
José Delhaye est probablement le plus peintre des trois exposants. Entendons par là qu'il utilise avec plus d'à-propos la couleur à des fins expressives, que la couleur est chez lui expressive en soi. J'ai aimé la simplicité de son art, son aspect dépouillé, sa sonorité, ses nuances. Un vrai peintre se révèle ici, dont il sera attachant de suivre l'évolution.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 13/02/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Mme Gillard ; MM. Graindorge, Dedoyard, Goebel, Dumont, Stiennon, Scauflaire, Soreil, Gillard, Caron, Koenig.

(16/03-27/03) Sculpteurs liégeois : Bouffa E. L., Caron Marcel, Gillard Marceau, Gueury Guillaume, Renier R., Stroobants Ernest, Wybaux Freddy.
- Léon Koenig. Sculpteurs liégeois in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
Les sculpteurs restent, on ne sait pourquoi, les parents pauvres de la gent artistique. Leur métier est le plus ingrat qui soit, surtout lorsqu'ils taillent la pierre. On comprendra qu'ils produisent lentement et que, par voie de conséquence, leurs expositions soient rares. Et voilà que, pour comble d'infortune, le sort leur est parfois contraire, quand, par hasard, ils montrent leurs travaux. C'est ainsi qu'au mois de mars dernier, un groupe de sculpteurs liégeois, se manifestant à l'Apiaw, put croire à la conspiration du silence. Par un malheureux concours de circonstances les journaux omirent presque tous d'en parler ! J'ai dû à l'époque me frapper la poitrine : mon article rédigé s'égara. C'est ce qu'on appelle un accident technique. Mais j'ai promis réparation et c'est fort volontiers que je m'exécute aujourd'hui. Il me faut hélas travailler sur des souvenirs un peu refroidis. Que l'on me pardonne s'ils restent imprécis par endroits. L'exposition réunissait des œuvres de France Delpérée et Georges Grard, invités et des membres sculpteurs de l'Apiaw de Liège, E. L. Bouffa, Marcel Caron, Marceau Gillard, Guillaume Gueury, Ernest Stroobants et Freddy Wybaux. Je me souviens d'emblée d'un portrait raffiné de France Delpérée et du ravissant petit bronze du beau sculpteur wallon Georges Grard.
L'« Homme accroupi » de Marceau Gillard toujours en progrès, montrait un beau souci du rythme et de la construction, en même temps qu'une tendance à l'expression qui se traduira bien un jour par des réalisations d'un puissant intérêt. Vertu évocatrice des mots ! J'écris à l'instant « puissant » et voilà que me revient à l'esprit cette très belle « Tête d'homme » en granit d'Ernest Stroobants, rythmée, vivante, sensible et vigoureuse à la fois et qui vaut bien une mention spéciale. Tout autre, à son côté, à croire qu'il n'était pas du même auteur le « Portrait » en marbre du même Stroobants, extrêmement sensible, mais dont le style et le métier, très classiques, différaient fort de l'esprit qui avait présidé à la taille de la « Tête ». Et puis encore voilà dans mon souvenir, une « Tête d'enfant » douce et délicate de Gueury et l'envoi tout entier de Wybaux où se détachait spécialement une « Tête » en castine, parfaitement démonstrative des qualités de l'auteur. On sait que Freddy Wybaux a le plus beau métier qui soit et l'on est heureux de constater qu'il s'efforce avec quelque bonheur, à le mettre au service d'une conception plastique de plus en plus rigoureuse où entre ainsi davantage de grandeur.
J'ai conservé pour la fine bouche l'envoi de Marcel Caron. L'aîné du groupe reste - doit-on y voir un symptôme général ? – le plus jeune, le plus étonnamment jeune. Il nous faut bien constater que cette

exposition, par ailleurs infiniment sérieuse et de fort belle tenue, manquait de vertus de « surprise », si je puis dire. Dans le milieu de l'Apiaw, qui nous a si bien habitués aux recherches, aux audaces, voire aux expressions extrêmes, il ne nous aurait pas déplu de rencontrer un sculpteur parmi nos Liégeois qui eût un peu renouvellé nos horizons plastiques. Ce sera peut-être pour la prochaine fois. Mais revenons à Marcel Caron. J'ai dit un jour que je le tenais pour un de nos meilleurs sculpteurs nationaux. Je le situe, en effet, bien près de Charles Leplae et de Georges Grard et il me plaît d'affirmer, encore aujourd'hui, ma confiance en ce bel artiste. Son envoi à l'exposition qui fait l'objet de cet article me confortait dans mon idée et j'espère n'avoir pas été le seul à en constater les qualités. Délicatesse et sensibilité vibrante et due uniquement au jeu du ciseau dans la pierre, au style, à la platique en un mot. Art dépouillé, simple, émouvant. Bien à mon goût. Si je ne l'impose pas comme un critère, on me permettra bien que je l'exprime.
Enfin je voudrais dire un mot des monotypes d'Eva Herbiet qui complétait cette exposition intéressante. Treize œuvres bien sympathiques, dont les meilleures, à mon sens, s'apparentaient à certains dessins de Permeke, toutes proportions gardées. Je veux dire qu'on y pressentait une volonté de synthèse fort estimable ; ce style vigoureux, si différent du genre proche de l'illustration cultivée longtemps par Eva Herbiet est bien plaisant et conduit indubitablement l'artiste à une expression de bon aloi.

(30/03-10/04) Scauflaire Edgar.
- Léon Koenig. Edgar Scauflaire in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig)
L'esthétique d'E. Scauflaire s'apparente à celle des plus prestigieux artistes de notre temps, elle offre des ressources infinies à l'esprit comme à la technique : nulle autre que je sache, ne l'a encore éclipsée et nulle ne me paraît davantage répondre à cette « délectation » où Poussin voyait les fins de la peinture. Toutes raisons pour la rendre valable à mes yeux.
Libre à chacun, toutefois, de ne s'y point complaire. Mais ce qui ne se discute pas, c'est la « qualité » de son art, elle est l'évidence même. Art d'une grande pureté classique où Edgar Scauflaire nous tient un langage quasi cartésien, au sens pictural s'entend, car aucun n'exprime plus intégralement la sensibilité de son auteur par les seuls moyens plastiques.
De l'apparente simplicité de la « Nature morte aux pichets » à ces autres natures mortes où l'ordonnance est davantage lisible, en passant pat la « Nature morte au bouquet » dont le mouvement plus large, plus aisé marque une nouvelle phase de l'évolution de l'artiste, c'est toujours la couleur qui règne dans une justesse et une subtilité d'accords jamais démentie, dans une harmonie réellement « magistrale ». C'est elle encore qui révèle, avec une tendre pudeur, la sensualité raffinée d'une suite de petits nus tous délicieux dans leur forme, comme elle dit, dans cet « Homme au livre », le sens de l'humain profond et délicat de Scauflaire : on peut être assuré que le cœur chez lui n'est inférieur ni à la main, ni à l'esprit.
Par sa couleur aussi, il traduit à merveille notre sensibilité wallonne et son art n'est pas sans analogie avec celui d'Auguste Donnay, cet autre maître « à penser » liégeois. Voilà qui explique que de nombreux jeunes se soient tournés avec une sorte de dévotion vers son admirable exemple.
Edgar Scauflaire est un grand artiste.

(13/04-24/04) Cocagne P., Hauben R., Koenig Joseph, Paredis Gustave.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 17/04/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : MM. Moremans, Goebel, Scauflaire, Dedoyard, Graindorge, Dumont, Florkin et Koenig.
Excusés : Mme Gillard ; MM. Gillard, Stiennon, van Zuylen.

(27/04-08/05) Daxhelet Paul, Larose Laurent, Mathieu Pol, Nollet Paul.

(11/05-22/05) **Léonard Maurice**, Michel Pierre, **Silvestre Armand**, **Silvin (S. Bronckart dit).**
- Joseph Schetter in La Meuse, 14-15/05/1947.
Bronkart est incontestablement un artiste de grand talent. Les six toiles qu'il expose à l'Apiaw sont d'une très précieuse matière picturale. Bronkart est un symphoniste subtil. Son œuvre est toute entière dans les harmonies colorées où l'arabesque intervient avec à propos pour donner au tableau sa distinction, son élégance, sa puissance.

Maurice Léonard. Gromaire et Permeke semblent être les maîtres de notre jeune artiste. Il y a chez Léonard de la force, de la rudesse. Son dessin est sobre et viril, sa palette riche et sombre est mise au service de l'humanité. Nous apprécions cette tentative quand elle répond à une nécessité intérieure. La forme contient la pensée. Le talent de Maurice Léonard murira encore. Il pourra, dès lors, aborder les grands thèmes généraux.
Le surréalisme de Pierre Michel est un jeu facile quand on connaît la formule. Art plus cérébral qu'émotif.
Armand Silvestre. Dans l'ensemble des gouaches exposées nous avons retenus deux natures mortes de bonne qualité, traitées prestement. Elles sauvent l'envoi de l'artiste.
in Bulletin de l'œuvre des Artsites n° 259. Liège, juin 1947.
L'Apiaw a offert ses cimaises à 4 jeunes peintres d'esprit moderniste plus ou moins avancé et d'un talent inégal.
Silvin Bronkart en est le maître par des envois, certes d'une conception moderne révélant une âme d'artiste sensible, doué d'une palette d'une grande finesse de tons. Ses bouquets de fleurs ont beaucoup de charme.
Le peintre Léonard est révolutionnaire dans ses visions qui révèlent cependant de grandes qualités qui pourraient être mieux employées.
Pierre Michel qui dispose de couleurs éclatantes apparaît plutôt décorateur.
Quant au jeune Silvestre, il s'est trop hâté d'exposer ses essais dont, cependant, un petit tableau représentant deux ou trois objets de porcelaine révélait un sens de la matière indéniable.

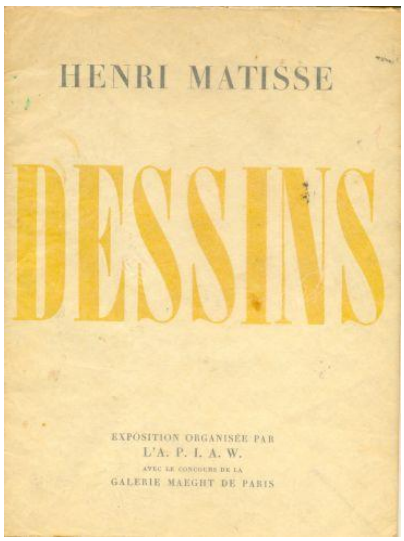
(25/05-05/06) Dumoulin Raymonde, Julemont J., Julin René, Saive Valère.

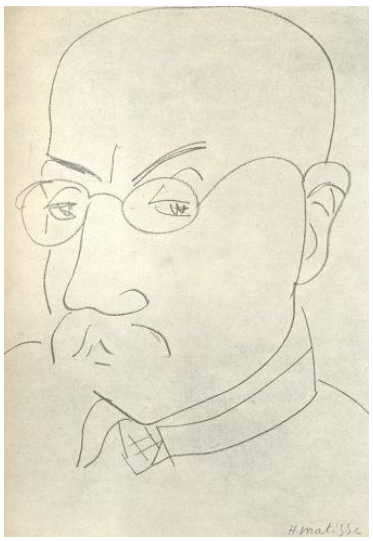
Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 19/06/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Mme Gillard ; MM. Florkin, Soreil, Scauflaire, Dedoyard, Gillard, Graindorge, Koenig.

De juillet 1947 à juin 1949 : 25, boulevard d'Avroy

1947.

(27/07-27/08) Matisse Henri, dessins.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** "Pour l'ouverture au boulevard d'Avroy de sa nouvelle galerie, fraîche et sympathique, l'Apiaw - prononcez tout naturellement : Fernand Graindorge - a réussi un assez joli tour de force : obtenir le concours de la galerie Maeght et exposer 49 dessins de Matisse spécialement choisis par l'auteur, avec un catalogue-album dont la remarquable préface est signée, datée : Henri Matisse, Vence, mai 1947. Il s'agit de dessins récents (une série de 1939, une de 1944, et une de ces derniers mois) dont la plupart sont inédits. (…)" (in Les Arts Plastiques n° 7, 1947).
*** PREMIERE MONDIALE.
**** Titre du texte de Matisse : « L'exactitude n'est pas la vérité ».





HENRI MATISSE, *Vence mai 1947*

L'EXACTITUDE N'EST PAS LAVERITÈ

Parmi les quarante-huit dessins que j'ai choisis avec le plus grand soin pour cette exposition, se trouvent quatre dessins peut-être des portraits faits d'après mon visage vu dans une glace. Je les signale particulièrement à l'attention des visiteurs.

Ces dessins résument, à mon avis, le résultat des remarques que j'ai faites depuis bien longtemps au sujet du caractère du dessin, caractère qui ne dépend pas des formes copiées avec exactitude sur la nature ou bien de la réunion des détails exacts patiemment assemblés, mais du sentiment profond de l'artiste devant les objets qu'il a choisis, sur lesquels son attention s'est arrêtée et dont il a à pénétrer l'esprit.

Ma conviction sur ces choses s'est formée lorsque j'ai eu constaté que par exemple dans les feuilles d'un arbre, dans le figuier particulièrement, la grande différence de formes qui existe entre elles n'empêche pas leur réunion à un caractère commun. Les feuilles de figuier dans toutes les fantaisies de leurs formes restent bien des feuilles de figuier. J'ai fait la même remarque dans les autres produits de la terre : fruits, légumes, etc.

Il existe donc une vérité essentielle à dégager du spectacle des objets à représenter. C'est la seule vérité qui importe.

Les quatre dessins en question sont faits d'après le même sujet.

Pourtant chacun d'eux est écrit avec une apparente liberté de lignes, de contours et d'expression de volumes.

En effet, aucun de ces dessins ne peut être superposé à un autre, car tous sont totalement différents de contours.

Dans les quatre dessins en question le haut du visage est semblable, mais le bas est tout à fait différent : dans le n° 13de ce catalogue il est massif et carré; dans le n° 14 il est allongé par rapport à la partie supérieure; dans le n° 15 il se termine en pointe; dans le n° 16, il ne ressemble à aucun des bas de visage des autres dessins.

Néanmoins les différents éléments qui composent ces quatre dessins traduisent la même ampleur de la constitution organique du personnage. Ces éléments, s'ils ne sont pas exprimés par le même signe, s'épousent cependant dans chaque dessin avec le même sentiment : la façon dont le nez est enraciné dans le visage, dont l'oreille est vissée dans le crâne, la façon dont la mâchoire inférieure est suspendue, la façon dont sont posées les lunettes sur le nez et les oreilles, la tension du regard, sa même densité dans tous les dessins - quoique dans chaque dessin la nuance de l'expression est différente.

Il est bien évident que cet ensemble d'éléments décrit le même homme quant au caractère, à la personnalité, à la façon de considérer les choses, à sa réaction devant la vie, à la réserve qu'il garde en face d'elle et qui l'empêche de se livrer sans contrôle. C'est bien le même homme, qui reste toujours spectateur attentif de la vie et de lui-même.

Il est donc évident que l'inexactitude anatomique, organique de ces dessins, n'a pas nui à l'expression du caractère intime de la vérité essentielle du personnage mais qu'au contraire elle a servi à l'exprimer.

Est-ce que ces dessins sont des portraits ou ne sont pas des portraits ?
Qu'est-ce qu'un portrait ?
N'est-ce pas l'œuvre qui traduit la sensibilité humaine du personnage représenté ?

Le seul mot qu'on connaisse de Rembrandt est celui-ci: «Je n'ai fait que des portraits ».
Est-ce que le portrait du Louvre peint par Raphaël et représentant Jeanne d'Aragon en robe de velours rouge est bien réellement ce qu'on peut appeler un portrait ?

Ces dessins sont tellement peu le résultat du hasard, que dans chacun on peut constater, qu'en même temps que la vérité du caractère exprimé, la même lumière baigne chaque dessin et que la qualité plastique de leurs différentes parties : visage, fond, transparence des lunettes, ainsi que le sentiment du poids des choses, tout cela intraduisible avec des mots mais simplement, on peut dire, par le compartimentage du papier, délimité par une simple ligne presque toujours égale d'épaisseur - restent les mêmes.
Chacun de ces dessins porte, selon moi, une invention qui lui est particulière et qui vient de la pénétration du sujet par l'artiste, qui va jusqu'à s'identifier parfaitement avec son sujet, de sorte que la vérité essentielle en question constitue le dessin. Elle n'est point altérée par les conditions de l'exécution de ce dessin ; au contraire l'expression de cette vérité par la souplesse de sa ligne et sa liberté se plie aux exigences de la composition ; elle se nuance, se vivifie même, par la tournure d'esprit de l'artiste qui l'exprime.
L'exactitude n'est pas la vérité,

- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
« Tout dessin implique un choix et c'est une école de dessin que j'admire surtout en la France » dit, quelque part André Gide. Encore que ce ne soit pas spécialement dans le sens du graphique que soit faite cette réflexion, elle renseigne très exactement, en ses limites concises sur tout ce qu'il convient d'aimer et de découvrir dans l'art parfait d'Henri Matisse.
A ceux que leur culture, leur goût ou plus simplement et magnifiquement leur sensibilité porte à aimer ces rares œuvres, je n'entreprendrai pas de démontrer en quoi, elles sont admirables. Mon propos ne pourrait que les en distraire. Il se peut cependant que quelques bonnes volontés se soient, ici découragées, c'est à elles que je m'adresse. Elles voudront bien admettre d'abord combien il est difficile à un artiste d'oublier toute science apprise - et cependant présente - pour la transformer, la vivifier dirais-je et la restituer enfin sous cette forme toute pure, et nue qui devient le signe même de l'esprit. Oui certes, « l'exactitude n'est pas la vérité » et tout art n'est que signe, symbole, correspondance qui tend à exprimer la profonde réalité unissant l'homme à la nature ; tout art établit un rapport dont il importe de saisir les nuances sous la sécheresse apparente, de l'abstraction. Henri Matisse excelle à dépouiller les choses de l'accidentel, du superflu et à en dégager l'essentiel, à dégager « la seule vérité qui importe », ce qui légitime l'individu et l'intègre dans la grande vérité du général, dans la grande vérité du monde. Cela est vrai pour un fruit pour une fleur, pour un homme et c'est le grand mérite de l'art classique à souhait de Matisse de surtout tendre au général. Cependant, remarquez comme il reste vigilant et curieux de psychologie ; c'est qu'il cerne aussi près que possible le caractère et la personnalité de son modèle et les surajoute aux éléments communs : les Egyptiens n'ont pas agi autrement. Tout dessin implique choix, tout choix implique intelligence, intelligence implique recourt aux facultés les plus hautes de l'esprit. L'art d'Henri Matisse est extrêmement intelligent, il est au premier chef abstrait, et d'une très grande finesse, fort caractéristique en cela du génie français.
A-t-on beaucoup d'exemples aussi parfaits de cette splendide série de dessins au trait, encre de Chine ou crayon, souples et déliés comme une écriture et qui conservent, intactes toutes les nuances de la matière pesante et spatiale - donc vivante - en en exprimant surtout l'esprit ? Pommes ou fleurs répètent le même phénomène : traduire en une ligne la pesanteur, suggérer la présence physique par une simple ligne. C'est miraculeux.
On réfléchira longuement devant les dessins d'Henri Matisse, et si l'on découvre en quelque endroit le sens de ces arabesques évoquant à merveille le charme d'un bouquet, l'émouvant et mystérieux laisser-aller du sommeil, la grâce ailée d'une jeune fille, on aura compris qu'en effet, « l'exactitude n'est pas la vérité » et que l'art consiste à choisir parmi les éléments du réel, ceux qui sont le plus aptes à révéler la beauté et sa poésie. Dans ce dernier exemple de la jeune fille, trois fois dessinée sans que son visage figure une seule fois au complet dans l'œuvre, l'attention se portera davantage sur la beauté

plus discrète, mais aussi profonde et réelle, de détails à dessein ici mis en évidence - main, épaule, robe, courbe du fauteuil, coupe de fruits sur la table - et dont la grâce en soi rend plus précieuse l'absence du visage : on éprouve qu'à ne point les voir, on perdrait une singulière partie du charme. L'art d'Henri Matisse gît tout entier dans cette puissance de la suggestion, il est tout entier poésie.

Conférence de Jean Cassou :

Le professeur Marcel Florkin présente l'orateur.

[Note : Mr Graindorge employait la sténographe (Mme Mary Splits) du gouvernement provincial de Liège pour la transcription des conférences. Cette personne n'était pas très au fait de l'art contemporain d'où la méconnaissance de certains noms et l'incompréhension de certaines idées].

« Je vais commencer par vous parler d'un très vieil auteur, que vous connaissez tous et d'un très vieux livre, dont vous connaissez peut-être le titre, mais que vous n'avez certainement pas lu.

Je veux citer Quatremère de Quincy qui, en 1837, publiait un livre, traduisant ainsi toute sa doctrine artistique, livre qui se basait sur l'idéal dans toutes ses applications pratiques ou : l'art du dessin.

Quatremère de Quincy, pour vous le situer d'une façon plus précise, était un des théoriciens des doctrines d'art qui ont eu cours à la fin du 18e siècle et au début du 19e siècle et qui sont celles de l'idéal classique, académique et desquelles sont sortis, d'ailleurs, David et son école.

Pour ces philosophes, pour ces idéalistes classiques dont Quatremère de Quincy était un des docteurs, la grande question pour l'art était de trouver ce que l'on appelait "le beau idéal".

C'était une doctrine purement intellectuelle, purement abstraite et métaphysique. Le but à poursuivre, pour les artistes, était de trouver "le beau idéal", ce qui vous situe immédiatement dans le climat de cette doctrine purement intellectuelle. Il ne fallait pas se borner à imiter la nature, à la représenter, à en être l'interprète ; on se devait d'exprimer quelque chose, une espèce d'entité suprême, un concept philosophique qui s'appelle "le beau idéal".

Cette doctrine se place dans la tradition des artistes et des penseurs qui, à la suite de Léonard de Vinci, pensent que la peinture est une chose mentale, un *effort* de l'intelligence, de la spéculation.

Ce que l'on cherche à réaliser, ce sont des concepts intellectuels : "le beau idéal" et "l'horrible idéal".

Quatremère de Quincy pense qu'en combinant certaines formes monstrueuses, on arrive à produire des figures comme celles de l'Antiquité qui fournissaient les modèles à ses académiciens, avec des satyres, des monstres infernaux et autres figures de ce genre pour atteindre à quelque chose, qui est également un concept intellectuel "l'horrible idéal".

Quatremère de Quincy écrit : « Nous n'entendons donner le nom de "beaux" à ces ouvrages qu'en tant que leur hyperbole nous offre l'heureuse ou rare association tellement difficile à réaliser ».

Comme il arrive en lisant des vieux auteurs et des vieux livres on rencontre souvent des choses assez étonnantes et desquelles se dégage une sorte de résonance qui éveille, dans nos esprits de modernes, toutes sortes de réflexions.

Le mot "hyperbole" nous frappera parce qu'il est un mot moderne employé chez les auteurs modernes.

L'hyperbole est une opération par 1aquelle l'artiste, poète, peintre, sculpteur, choisit un trait, un élément de la nature et le pousse à l'exagération, à l'extrême de ses possibilités.

Quatremère de Quincy ne pensait qu'à une figure de rhétorique, une figure académique et il se rappe1lait toujours ces sculpteurs antiques qui se servaient de la grimace d'un faune, d'un monstre anormal, la poussaient à l'extrême et produisaient une figure singulière. Ce faisant, pensait-il, ces artistes produisaient une hyperbole.

Comme je vous l'ai dit, ce mot éveille dans notre esprit des résonances et il se trouve que Stéphane Mallarmé dans une œuvre qui constitue la forme de sa pensée et de sa philosophie, commence par ce mot "hyperbole", qui est un point d'exclamation, parce que, pour Mallarmé, qui conçoit, dans ce terme très secret, tout le secret d'une doctrine particulièrement secrète, pour lui, l'hyperbole est, en effet, l'opération majeure de son esprit.

Si vous considérez un tableau comme « la Grande Odalisque » d'Ingres que vous verrez aux Beaux-Arts, au cours de cette exposition dont notre ami F. nous a fait la confidence, vous y remarquerez surtout la ligne sinueuse de ce dos de femme couchée. Cette ligne est constituée par des arabesques assez étranges, assez monstrueuses et vous constaterez, là aussi, une hyperbole, c'est-à-dire l'exagération d'un trait, d'une ligne, que le cerveau d'Ingres a choisi dans le monde extérieur et a poussé à 1'extrême de ses possibilités.

Lorsque ce tableau a été produit en son temps, on s'est récrié et un critique très sévère, M. D…a constaté que cette personne était dotée de trois vertèbres supplémentaires.

Le talent d'Ingres ne s'est pas soucié, en l'occurrence, du nombre de vertèbres qu'il est licite de

posséder lorsque l'on est un être vivant. Il avait choisi, dans le corps de son aimable modèle**,** une certaine ligne ; il avait abstrait cette ligne de son ensemble et l'avait exagérée à l'excès de ses possibilités. Il avait produit une hyperbole.
Je vous demande de vous rappeler les dessins de Matisse qui sont tous des oeuvres hyperboliques. Si nous continuons à lire le vieil auteur académique, membre de l'institut, nous trouverons toutes sortes de termes qui nous amènerons à réfléchir à des choses beaucoup plus actuelles et auxquelles cet excellent homme n'avait certes pas pensé.
Il y a un moment où il insiste sur les origines scripturaires de la sculpture ; il pense qu'elle est une écriture qui s'est développée et a pris d'autres formes.
A notre grande surprise, il emploie le mot "signe": le but de l'art est de représenter les choses par des signes plastiques et des équivalents plastiques et ceci encore nous remplira de surprise, car ce sont là des termes employés tous les jours dans les ateliers de peinture par les critiques d'art et par toutes les écoles modernes et, en particulier, le cubisme, qui n'ont poursuivi d'autre but que de découvrir un langage de signes nouveaux, plastiques, pour représenter, par exemple, la carafe ou le verre d'eau.
Ces signes, on peut les combiner, comme dans l'écriture, et former des « métaphores » terme également employé par Quatremère de Quincy.
Continuant sur le même plan, poursuivant cette même méthode, il parle d'ellipses, d'abréviations, de syncopes, toutes sortes de figure de rhétorique, puisque son oeuvre est une opération mentale et intellectuelle, pour laquelle il est juste d'employer des termes intellectuels.
Arrêtons-nous à la métaphore, qui est une combinaison de signes qu'on n'a pas l'habitude d'associer et qui, se trouvant réunis, forment un ensemble qui frappe l'esprit et nous étonne.
De même que le poète, employant des métaphores, compare le clair de lune à autre chose, une femme à une fleur; le peintre, lui aussi, emploie des métaphores, il prend des signes et les compare entre eux.
Pensez encore à ces dessins de Matisse que vous avez vus et vous constaterez que les métaphores y abondent que, par exemple, dans un même dessin, dans une même peinture, une femme se trouve à côté d'un vase contenant des fleurs et il existe entre la ligne du cou de cette femme, la ligne de ses épaules et la ligne du vase un parallélisme, des ressemblances, qui sont voulues et amènent ainsi à penser que le cou est un vase, que la femme est une fleur et, qu'en même temps, le vase est une femme et que les fleurs sont le visage de cette femme : une métaphore y est présentée.
Nous trouvons, par ailleurs, dans beaucoup d'ouvrages de Matisse, des ressemblances voulues entre des feuilles et des mains.
Dans un *même* tableau, nous pouvons voir une femme à côté d'un ensemble végétal et il est certain que Matisse veut nous amener à considérer la ressemblance qui existe entre les mains de cette femme et les feuilles de cet élément végétal.
Quelquefois, dans l'opération de la métaphore, les artistes vont plus loin, c'est-à-dire jusqu'au télescopage : les mains sont devenues des feuilles et les feuilles sont devenues des mains.
Dans Picasso, les télescopages y abondent, ce qui rend son oeuvre moins lisible pour le premier abord de l'esprit. La conjonction "comme" a été supprimée et les objets sont véritablement entrés les uns dans les autres.
La métaphore est devenue "métamorphose".
Matisse ne va pas aussi loin que l'esprit violemment, scandaleusement spéculatif de Picasso ; il ne supprime jamais la conjonction "comme".
Vous connaissez tous la différence de tempérament et le monde matériel qui existe entre Matisse et Picasso, car l'un est un Français et l'autre un Espagnol. Il est d'usage de considérer que le tempérament espagnol va au comble de la violence et que le tempérament français vaut par sa mesure.
Chez Matisse, l'opération mentale garde une discrétion et une mesure qui sont certainement des vertus de l'esprit français. Il ne va jamais jusqu'à l'abstraction totale et jamais les formes ne finissent par se substituer les unes aux autres. Les deux éléments qui constituent la métaphore sont toujours juxtaposés, chez Matisse, et chacun garde sa visibilité.
Matisse garde le respect de la nature extérieure et c'est ce respect qui constitue une très grande partie de son charme.
Si j'ai évoqué, pour vous parler de Matisse, Quatremère de Quincy et les doctrines de cet idéaliste classique du 18^{e} siècle, ce n'est pas que je veuille voir dans Matisse l'héritier de ces doctrines.
Il y a un fait, c'est que, relativement à ses doctrines, Winckelman et Quatremère de Quincy n'ont rien produit, parce qu'ils étaient des philosophes qui ne produisaient rien, car les doctrines ne produisent jamais rien. Elles sont le propre des philosophes et pas de la peinture, car, en peinture, il y a la pratique et les ouvrages.

La doctrine s'arrête au moment où le peintre est dans son atelier et fait de la peinture avec un pinceau et une toile.
Ces doctrines, par conséquent, ne peuvent qu'être stériles ; elles ne peuvent rien produire.
On peut même ajouter que les esprits qui ont suivi ces doctrines, comme David et ses disciples, en particulier Ingres, dès qu'ils se sont mis à faire de la peinture, ont souvent fait les choses en contradiction avec ces doctrines.
Un peintre est très souvent grand parce qu'il fait le contraire de sa propre théorie.
Il peut, cependant, être d'un grand intérêt d'examiner ces doctrines parce que, malgré leur stérilité, elles sont intéressantes en elles-mêmes.
On arrive à une telle stérilité que les doctrinaires de ce temps finiront par déclarer qu'il faut considérer la nature et peindre les yeux fermés.
C'est extrêmement peu pratique, mais une règle comme celle-là nous intéresse, parce qu'elle marque bien le caractère mental et intellectuel de ce philosophe et, au fond, le caractère mental et intellectuel de l'art de peindre.
Caractère mental et intellectuel que peut revêtir l'art de peindre !
Dans toutes les doctrines, même quand elles sont absurdes, excessives et stériles, il y toujours quelque chose de vrai et de juste.
Ces braves gens avaient compris que l'art de peindre est une opération intellectuelle, que cela se fait avec l'esprit. Si on lit tous leurs livres, on en tirera toutes sortes d'idées qui nous aideront à comprendre le peintre moderne.
Nous voyons ainsi que tous ces termes employés par Quatremère de Quincy s'appliquent à l'opération créatrice de Matisse et à celles de toutes sortes d'autres peintres qui se sont placés dans cette même tradition intellectuelle qui est celle de Léonard de Vinci qui, le premier, a déclaré que la peinture était chose mentale.
Matisse, donc, est un peintre intellectuel, qui cherche des signes, qui emploie des hyperboles, des ellipses, des syncopes, qui pourrait paraître réaliser ce "bel idéal" des esthéticiens de la Restauration, qui est celui du classicisme de tous les temps et de tous les pays.
Nous pouvons encore appliquer à Matisse ce que nous disons de tous les peintres : c'est un peintre, c'est un créateur, un praticien et il ne peut s'en tenir à des doctrines, si séduisantes soient-elles, mais strictement intellectuelles.
Il faut regarder la réalité avec les yeux ouverts, c'est quelque chose qui compte pour un peintre.
Matisse est donc un artiste intellectuel mais extrêmement complet : chez lui, l'intelligence agit en premier chef, mais également l'intuition.
Il possède, en plus, le goût et la soumission à la réalité sensible ; il réduit le monde extérieur à des signes plastiques extrêmement simples (hyperboles, ellipses, syncopes).
Il se constitue un langage, une rhétorique, comme à la Restauration. C'est un esprit sensible : il a été le maître, le chef d'une révolution de la sensibilité et de la couleur, c'est la révolution des fauves. Il est donc en contact permanent avec la nature et il a besoin de ce contact.
Nous allons reprendre la question sous un autre aspect, pour arriver à pénétrer tout ce qu'il y a de personnel, d'original, dans l'art de Matisse.
Il existe diverses façons de considérer l'art de peindre, selon que l'on s'en réfère à tel ou tel élément de la réalité, élément duquel on part, en établissant une sorte de hiérarchie des valeurs. Cet élément se trouve dans la nature ; il peut être, par exemple, la lumière à laquelle telle époque ou tel maître attribue le prima parmi les autres éléments qui constituent la réalité sensible.
D'après ce prima accordé à la lumière, naîtront des styles, des arts, qui seront caractérisés par le jeu des ombres, leur importance ou bien, au contraire, leur exclusion. Les objets apparaîtront dans le relief que l'on donne aux jeux d'ombre et de lumière ou ils apparaîtront rongés, dissous, par l'ombre ou la lumière.
l existe des peintres du clair-obscur, comme Rembrandt et Delacroix ou des Impressionnistes qui peignent clair ou font disparaître les objets dans cette lumière totale qui prend toutes les formes.
On peut également attribuer le prima à l'espace et appliquer son esprit uniquement aux règles de l'espace, c'est-à-dire aux règles de la perspective et à toutes les combinaisons de la perspective ; cela a (fut) été la grande découverte de Giotto, un des peintres du début de la Renaissance, il était enivré de cette découverte qu'il avait faite et que les époques antérieures avaient ignorée. Tout l'art de ce moment est donc soumis à ce prima de la perspective ou "troisième dimension". Il y a une hiérarchie des valeurs nouvelles qui apparaît ; le prima est donné à la perspective qui permet toutes sortes de combinaisons. Si vous regardez la peinture de Breugel par exemple, vous comprendrez que son

caractère exceptionnel, tellement enivrant, provient de ce que, sur une même toile, il a usé de plusieurs perspectives. Il y a non seulement la perspective de la ligne d'horizon, qui est à la hauteur de l'œil, mais, dans le même tableau, certains autres objets sont considérés en surplomb ; il y a une polyperspective qui est employée sur la même toile.
De cet élément, peuvent naître toutes sortes de styles et d'œuvres extrêmement passionnantes.
On peut aussi donner le prima au volume. C'est ce que font tous les artistes de tempérament dessinateur comme Ingres. On peut donner le prima à la forme et au relief et, par conséquent, à la couleur, c'est ce que font les artistes comme Delacroix de tempérament coloriste.
Quand Matisse est arrivé, on se trouvait dans une époque de table rase ; on croyait que la peinture avait épuisé toutes ses possibilités et qu'elle avait donné toutes ses joies à l'homme. L'intelligence ne peut plus se décider à accepter un des prima connus, puisqu'avec la luxuriance du génie, la peinture a épuisé toutes ses diverses combinaisons**.** L'intelligence humaine aborde donc le problème de la peinture avec une grande humilité, une grande ingénuité. On est plus d'avis d'emprunter un élément à la réalité, mais de s'en tenir strictement à l'idiosyncrasie. L'espoir, en peinture, consistait à voir réduire le monde extérieur au strict langage des signes et équivalents plastiques et d'accepter, très humblement et très modestement, cette idée que la peinture emploie des signes réduits à leur plus grande simplicité : c'est-à-dire des lignes et des couleurs. La réalité, dans ce langage strict de lignes et de couleurs, n'apparaîtra plus que sous sa forme le plus réduite ; il ne faut pas que la nature reprenne le dessus sur la peinture.
La réalité ne se retrouvera que dans des ellipses, des élisions, dans toute une rhétorique extrêmement sévère et discutée.
Ce langage très simplifié, modeste, ce langage elliptique sera celui de Matisse comme il avait été celui de Mallarmé.
Le trait n'apparaîtra que sans le secours des ombres et de tous les autres procédés par lesquels la réalité, la nature, reprend le pas sur le dessin. Le dessin de Matisse sera un dessin absolument pur, absolument strict, qui n'emploiera que des traits purs, dont l'intention exagérée indique le mouvement des choses, leur orientation, leur position, leur volume, leur expression.
Le trait le plus simple doit rendre compte de tout ce que nous trouverons dans la nature : le relief, l'ombre même des choses, leur volume.
Le miracle du dessin de Matisse, c'est que la nature toute entière avec toutes ses complexités, se retrouve dans ces traits ordinaires, purs, qui refusent le secours de tous les autres facteurs : l'ombre, la lumière, le volume, le relief, etc.... et jusqu'à l'expression elle-même qui doit apparaître dans ces traits enfantins, qui semblent facile tant ils sont naïfs. Ils sont pourtant le résultat d'un effort prodigieux d'un refus de toutes sortes d'autres éléments et d'une espèce d'opération d'analyse semblable à celle que l'on peut accomplir en chimie ou en mathématiques.
J'ai raconté à des amis, cet après-midi, qu'un jour, me parlant de son dessin, Matisse m'avait dit : *"Je* suis en train de découvrir quelque chose de très curieux, c'est l'expression".
Au bout d'une carrière de 78 ans, il arrive donc à découvrir que le simple trait peut rendre compte de l'expression elle-même, c'est-à-dire tout ce que les arts les plus romantiques et les plus outranciers ont cherché à exprimer avec tant de pathos et de redondances. On s'est sans doute étonné de certains aspects arbitraires de ce trait de Matisse, comme on s'était étonné de la déformation qu'Ingres imposait à ses modèles.
Il faut sentir la nécessité de cette déformation comme celle du trait de Matisse. Il n'y a rien de plus raisonné et de plus rationnel que le dessin de Matisse, qui rend compte de toutes choses et dont l'arabesque poursuit toutes sortes d'intentions et d'attractions. Cette arabesque parait vivre d'une vie propre et purement plastique. Lorsque l'on considère l'un de ces dessins, on ne se trouve plus devant la réalité que nous croyons voir, nous sommes devant un monde plastique où cette ligne a ses raisons particulières de vivre, de poursuivre en vie en l'affirmant.
Il en est de même sur le plan de la couleur. Ses couleurs ne sont pas des références à la réalité, mais des nécessités inspirées d'un goût exquis, d'une sûreté extrême. Elles sont franches, elles sont directement jaillies du tube et cela a été le grand principe de la révolution de la peinture française, qui a amené le fauvisme, c'est-à-dire l'emploi de la peinture sans mélanges, jaillie du tube, l'emploi de tons purs.
J'ai demandé un jour à Matisse où il trouvait ses rouges. Il m'a répondu : "chez le marchand de couleurs". Ce rouge, d'une telle intensité est, en effet, le rouge le plus ordinaire. Il y a dans cette franchise, presque brutale, quelque chose d'extraordinaire, mais l'intérêt de l'artiste ne porta pas sur le mélange qu'il pourrait faire ; celui-ci accepte très simplement de n'employer que du rouge, du bleu, du

rose, du vert, sans chercher des combinaisons extraordinaires.
C'est justement dans la franchise avec laquelle il emploie ses couleurs, dans l'intensité de ces mêmes couleurs, que l'on doit sentir sur la toile, que doit résider sa volonté, son génie et son originalité. Ces qualités résident également dans les accords qui naîtront entre couleurs employées de cette sorte.
La couleur, ainsi revenue à son état pur, est également un signe plastique, un équivalent plastique, qui se contente de rappeler la réalité colorée et constitue sur la toile, un ensemble chromatique pareil à une partition d'orchestre. Cet ensemble chromatique est infiniment simple, dans la violence, comme dans la délicatesse ; il est composé par des aplats de tons purs portés à leur saturation qui n'ont rien à voir avec le ton local des objets.
Une fois qu'une couleur est transportée sur la toile, elle joue un certain rôle par rapport aux autres couleurs de la toile et nous devons oublier le ton local de l'objet évoqué sur cette toile, le ton qu'il avait dans la nature.
Si la femme qu'il a peinte était blanche ou noire, la femme qui sera sur la toile aura une toute autre couleur, elle sera verte ou jaune. Nous devons oublier le rapport avec la réalité ; le jaune ou le vert de cette femme, sur la toile, se mettra à jouer une partie dans l'orchestration de la toile.
Cette couleur est apportée dans un autre monde, qui est le monde classique.
Gustave Moreau fut le maître de Matisse, dans sa jeunesse il fut aussi le maître de cet atelier d'où est sortie toute la couvée des fauves. Il fit, cependant, une peinture si différente de celle qu'allait produire Matisse, mais il fut un professeur d'une extrême intelligence, qui cherchait à faire naître les talents et avait très bien compris ce que deviendrait Matisse, puisqu'il dit un jour que celui-ci était destiné à simplifier la peinture.
C'était bien vrai, car Matisse a réduit la peinture à ses éléments essentiels ; il a réduit le dessin et la couleur à ses aspects les plus nus et les plus directs.
Matisse a commencé par des peintures qui se ressentent encore de l'influence de l'impressionnisme. Par exemple, on peut voir de lui une desserte de 1897 : une femme débarrasse une table chargée de cristaux et d'argenterie ; toute cette toile a l'aspect pelucheux, savoureux, qu'ont les objets dans l'atmosphère, dans 1a lumière d'une salle à manger. C'est un tableau qui se ressent bien de la sensibilité courante de cette époque parce que l'on sent le contact de la matière. Le rapport des couleurs, des cristaux, des tapis, tout cela dégage une sensibilité tout à fait évidente.
Quelques années plus tard, Matisse reprend le même sujet, qui, alors est produit à l'école matissienne ; tout est réduit ; il n'y a plus aucune intervention du monde extérieur, telles que l'atmosphère, la lumière ; tous ces éléments ont disparu. Les objets sont présentés d'une façon aussi dissociée que possible ; ils sont réduits à des signes, des arabesques, qui, chacune, suivent leur cours. La couleur est sublimée à son ton pur et elle a ce caractère synthétique qui 1a fait vivre par elle-même.
Dès lors, Matisse a trouvé son langage et il entreprendra toute une œuvre magnifique dans laquelle le noir même figure comme une couleur qui entre dans la gamme des autres contrastes. L'opération intellectuelle qui a animé cette œuvre n'est pas une opération qui dessèche, mais bien qui exalte parce que, à l'autre bout de l'opération, il y a la nature, il y a la joie. Cette joie éc1ate dans toute l'œuvre de Matisse et ses titres, eux-mêmes, en sont imprégnés : "La joie de Vivre », "Le Luxe", "Luxe, calme et volupté", titres empruntés à la célèbre formule baudelairienne.
Lors de son voyage au Maroc, il a trouvé de l'exaltation, des suggestions pour son œuvre. Il a éga1ement fait un séjour au bord de la Méditerranée, à Nice. A ces occasions, il a rencontré le climat dans lequel a pu se développer son œuvre, cette œuvre d'origine intellectuelle et mentale mais, en même temps, qui comporte une part de joie et de vitalité physique extraordinaires, c'est-à-dire qu'il a découvert cette espèce de Patrie à laquelle on pourrait donner également son nom, en se dégageant de tout concept géographique. Il a trouvé son Orient et son œuvre produit une délectation ; elle apporte la joie.
Il ne faut pas s'étonner si Matisse a inventé un type de femme ; les femmes de Matisse ont des robes et des attitudes desquelles il tire tant de merveilleux effets plastiques, ce qui fait qu'on peut les ranger dans la galerie des créatures de l'art les plus gracieuses, à côté des femmes de Watteau et d'Ingres.
Il y a, à l'origine de l'œuvre de Matisse, un effort intellectuel.
C'est la raison pour laquelle il ne faut pas s'étonner si j'ai fait appel à des théoriciens académiques parce que, ce qu'ils ont cherché à nous donner, c'est une définition du classicisme au travers de leur jargon et de leurs théories.
Le classicisme de Matisse cependant, aboutit à une réalisation, c'est un effort intellectuel qui se fait en contact permanent avec la nature: il aboutit à une réalité délectable, une réalité qui nous fait plaisir, pleine de charme, de grâce, de ces vertus et de ces forces que l'on sent et n'arrive pas à définir. Notre

19e siècle avait trouvé, pour traduire cette impression, une expression merveilleuse : “le je ne sais quoi”, qui est fait de charme et de grâce, de ce que l’on peut appeler la vie.
Au moment du Salon d’Automne de 1905, les fauves étaient apparus dans tout leur éclat et toute leur violence et avaient suscité un grand scandale dans ce salon où exposaient les champions de ce mouvement : Matisse, Dufy, Marquet, Rouault, Vlaminck, Derain et d’autres. Ils avaient reçu toutes les ironies et tous les sarcasmes de la presse et ceux d’un critique fameux du temps, Camille Mauclair, qui a fini dans la peau de ce que vous appelez un incivique.
A cet égard, il est très amusant de regarder une page de l’Illustration consacrée à ce Salon.
Heureusement, il existait encore quelques esprits courageux et lucides qui avaient compris toute l’importance de cette révolution de la peinture. Elie Faure, qui avait préfacé le catalogue du « Salon d’Automne de 1905 » disait : « Dès le seuil, la vie nous accueille dans toutes ses joies ».
On pouvait déceler dans ces premières œuvres des fauves, dans ces premières œuvres de Matisse, une primeur, une ingénuité extraordinaire. Les couleurs étaient arbitraires et jeunes, les formes ramenées à l’essentiel : les lignes. Somme toute, cela était de la vie, du charme, le français du “je ne sais quoi”.
Apollinaire, en l907, consacrait une étude à Matisse et la commençait par ces mots : “L’instinct ne guide plus, Il s’est égaré, on est à sa recherche”. L’instinct est une chose de laquelle on ne peut partir, il faut commencer par de la réflexion, il n’y a pas de naïveté.
Une chose des plus profondes qu’a dite Valéry est de démontrer que La Fontaine n’était pas un bonhomme, n’était pas un naïf, parce que son œuvre était le fruit de l’art et que l’art de La Fontaine était le plus savant qui soit. Chez Matisse, la découverte de l’instinct et de la vie est le fruit de la réflexion. C’est une simplification accompagnée d’intelligence et de volonté.
Apollinaire écrivait plus loin : “L’instinct est retrouvé”.
Cet art est un art simplificateur qui, au terme de l’opération, retrouve l’instinct qui n’est pas au début, mais à la fin.
Avec plus de force et de justification qu’en 1907, on pourrait redire tout ceci aujourd’hui, au terme d’une œuvre vitale où l’on retrouve la même fraîcheur, la même révolution inventive, le même souci, toujours accompagné d’esprit lucide et de conscience. C’est là que réside la méthode française.
On parle beaucoup, dans les discours académiques, de la clarté française. Je crois que cela ne veut pas dire grand-chose, car, la clarté est souvent une façon de présenter les choses obscures.
Ce qui caractérise l’esprit français, c’est la conscience, qu’elle soit claire ou obscure, je n’en sais rien, mais les grands créateurs français sont conscients et savent ce qu’ils font, même quand ils obéissent à ce qu’ils ont de plus obscur. Leur explosion créatrice s’accompagne toujours de lucidité et de conscience.
A côté de leurs œuvres, chose caractéristique, nous avons toujours la critique, l’explication. Baudelaire a écrit « Les Fleurs du Mal », le plus beau livre de la pensée universelle, mais à côté il produit toute une critique, a fondé l’esthétique, il nous a montré qu’il savait très bien ce qu’il faisait et que ses “Fleurs du mal” répondent à une volonté, à une intention dont il peut nous faire l’analyse et l’étaler devant nous.
Nous avons très souvent ainsi une espèce de dualité dans l’œuvre d’un créateur et, à côté de celle-ci, il nous donne toute sa doctrine et comme son explication, ce qui nous fait penser que cette œuvre n’est pas jaillie d’un miracle mais qu’elle est le fruit d’une réflexion, d’une pensée qui peut être exposée devant nous.
A côté de l’œuvre d’Ingres, nous avons aussi ses lettres, ses cahiers de Montauban. A côté de l’œuvre de Delacroix, nous avons aussi son journal. Il arrive même quelquefois, très souvent même, que la critique, l’explication, la démonstration, est impliquée dans l’œuvre elle-même. L’ouvrage est ce qu’il est et en même temps, il est ce qu’il veut être.
Les œuvres de Cézanne, celles de Mallarmé ne sont pas seulement des chefs-d’œuvre en elles-mêmes mais elles sont également, l’explication, la démonstration de ces chefs-d’œuvre.
Elles ne se présentent pas à nous simplement comme une œuvre, un objet mais comme une explication intérieure de cette même œuvre et l’esprit de son créateur semble montrer par quelles étapes, il est passé pour produire.
Dans son œuvre elle-même, l’artiste met en relief d’une façon presque systématique, avec une espèce d’évidence appuyée, les intentions qu’il a eues en construisant son œuvre.
Dans la plupart des productions des génies français, nous sentons la présence de l’intelligence, comme une flamme qui éclaire l’œuvre de l’intéressé. Ce qui caractérise Matisse, c’est une décision qui montre que c’est un artiste qui se connaît. Il a parlé quelque part, dans un des rares écrits qu’il a publiés, de ce caractère de gravité qui persiste dans tout être humain. Cela nous fait pénétrer la gravité

même de son acte créateur, gravité qu'il met lui-même dans sa peinture et le respect religieux qu'il a des choses et des êtres devant lesquels il se place pour peindre. Il reconnaît en elles et, en particulier, dans les créatures humaines qu'il représente un caractère de gravité persistante ; c'est pourquoi ses créatures féminines ont tant de grâce. On y trouve une certaine noblesse qui n'est pas surajoutée à l'œuvre de Matisse comme un trait littéraire. Il n'y a aucune littérature dans la peinture de Matisse. Cette noblesse ne tient qu'à des raisons plastiques ; elle se trouve dans la délicatesse des rapprochements colorés : il y a noblesse parce qu'il y a conscience, parce que le peintre sait ce qu'il cherchait et ce qu'il trouve.

Matisse est ainsi une des plus parfaites incarnations du génie français.

Il n'a pas soumis son art à la lumière physique, il l'a éclairé de lumière spirituelle et morale. Il peut, comme Poussin proclamer n'avoir rien négligé. Cet art n'a rien d'intellectuel, il est de la peinture elle-même, ainsi il donne une impression d'harmonie, de plénitude, d'équilibre sans qu'aucun élément qui le constitue n'empiète sur un autre. L'art de Matisse est simple, robuste et heureux. C'est de la peinture et de l'intelligence il n'y a aucune raison pour qu'il existe contradiction entre ces deux éléments ; c'est un art où l'intelligence d'un homme prodigieusement éclairé prend la forme de peinture.

Quand on regarde Matisse on a très justement l'impression qu'on se trouve justement devant un type représentatif de cette espèce singulière que sont les peintres.

Les peintres sont faits pour peindre et si leur intelligence se manifeste sous la forme de peinture, on peut dire de Matisse qu'il est un des plus grands représentants de la pensée humaine et de la pensée française. Mais, cependant, l'art de Matisse échappe à toute idée que nous pouvons nous faire de la pensée telle qu'elle se manifeste, par exemple, dans la philosophie. En peinture, la pensée s'inscrit dans la superficie, puisqu'il s'agit de présenter des objets qui n'ont que deux dimensions. Les œuvres de Matisse se placent dans les productions les plus sensationnelles de la peinture.

Il y a donc une identité parfaite et harmonieuse entre l'intelligence et la peinture. Nous pouvons donc considérer Matisse non seulement comme l'un des plus grands, -certains disent le plus grand –peintres vivants, mais également comme l'une des plus nobles figures de la pensée humaine aussi ce qui est agréable à constater, comme un parfait honnête homme, par la dignité constante de son attitude, par la volonté qu'il a toujours manifestée de ne céder à aucun compromis, par la conscience qu'il a de sa mission d'artiste.

Il me reste, Mesdames et Messieurs, à féliciter votre Association Wallonne du combat qu'elle mène pour l'art moderne ; je dis bien combat, parce que l'art moderne est quelque chose de combattu et ce terme même "d'Art Moderne" présente quelque chose de contesté et de débattu.

Ses adversaires sont des gens qui, par ailleurs admettent bien d'être modernes et d'associer l'adjectif "Moderne" à leur téléphone, à leur automobile. Ils ne disent pas : "Je vais prendre mon téléphone moderne, mon stylographe moderne ; mais, ils s'étonnent du progrès que cette même méthode a accompli dans le domaine des arts.

Il y a donc, semble-t-il, un monde qui a surgi à un certain moment ; qui a suscité l'étonnement et le scandale et qui se serait appelé « l'Art Moderne ».

Ce scandale est assez vieux. Il s'est tout d'abord rapporté à l'appréciation de toutes sortes de peintres, qui figurent aujourd'hui en très bonne place dans le monde officiel : Ingres, Delacroix, le Romantisme, l'Impressionnisme, le Fauvisme, le Cubisme, le Moderne. C'est un très vieil idéal.

Il est très intéressant de savoir ce que l'on reproche exactement à l'art moderne : c'est de ne pas faire la reproduction de ce qu'on appelle la réalité.

Là-dessus, il faudrait s'entendre, parce que le terme "réalité" nous engage dans tout un dédale de "spéculations et observations de caractères métaphysiques. L'objection que l'on entend le plus souvent dans la bouche de ces adversaires est celle que la peinture moderne n'est pas ressemblante, c'est-à-dire qu'elle ne ressemble pas à ce que, par ailleurs, on voit. J'ai essayé de vous montrer, au contraire, comment la réalité, comment le monde extérieur se retrouvent dans l'œuvre de Matisse.

Je vous répète que j'ai pris à dessein ces textes de Quatremère de Quincy pour vous montrer que le vocabulaire employé par celui-ci s'applique admirablement aux problèmes de la peinture moderne, problèmes qui, par conséquent, sont les problèmes généraux de l'esprit humain, non seulement à notre époque toute moderne, mais encore à toutes les époques.

Il est certain qu'il existe un divorce entre le public courant et l'art moderne. La critique que l'on en a faite est basée surtout sur un malentendu, En réalité, je me demande si le reproche le plus saillant que l'on fait surtout à l'art moderne, c'est bien de ne pas être avec la réalité mais, il faut tout d'abord voir l'idée que les gens se font de la réalité, qui doit être assez singulière.

Certains peintres s'en allaient à l'aventure, travaillant à leur guise, Corot s'en allait dans les campagnes portant son chevalet, fumant sa pipe, et regardant de-ci de-là. Cézanne en faisait autant, il partait dans la campagne d'Aix, pour peindre tel ou tel paysage. On les considérait comme des êtres absurdes, par exemple Corot était pris pour un imbécile et Cézanne pour un fou et tous deux pour des malfaiteurs.
Il n'y a pas à comparer une sorte de peinture à la réalité ; on ne peut comparer une peinture à des voyages, à des prairies, parce qu'il n'y a aucune comparaison. Il est absurde de comparer Ingres à l'aimable personne qui lui a servi de modèle. Il est inutile de comparer les femmes d'Alger à celles que Delacroix nous a montrées dans un harem.
Les ennemis de l'art moderne ne pensent pas à la réalité ; ils comparent l'art moderne à un autre art. Cet art, leur art, leur esthétique est en désaccord avec l'art de Delacroix ou Cézanne.
L'art moderne est une espèce d'art officiel ; il s'est répandu pendant la première guerre et étendu jusqu'à nos jours, Il a ses règles, ses procédés, ses maîtres, son histoire.
Les ennemis de l'art moderne possèdent un goût qui est celui de l'esprit des bourgeois du 19e siècle. Ce goût, celui du public de l'art moyen, il serait très intéressant de l'examiner, de l'étudier. Il a eu une grande influence sur la bonne société du 19e siècle et même du 20e. Ce goût officiel e été formé par une grande révolution qui s'est produite avant la Révolution française, au moment où les fermiers généraux, les intendants, les financiers se sont introduits dans les hôtels et les palais de la noblesse déclinante et se sont mis à orner ses hôtels. C'est l'époque où Boucher les a décorés et c'est de là que date ce goût qu'a manifesté toute la bourgeoisie du 19e siècle vis-à-vis des maîtres du 18e siècle.
Ce style du 18e siècle était leur conquête, leur idéal officiel, leur esthétique. C'est l'idéal voluptueux de Boucher.
Une esthétique s'est également développée au 19e siècle, qui a été consacrée par tous les grands représentants de l'art moderne.
En vous présentant ce conflit sous cet angle, sous cet aspect, nous arrivons ainsi à une vérité bien plus importante, plus profonde pour l'esprit, quitte à nous placer, par après, sur le terrain de discussions métaphysiques entre l'art et la nature, problème qui est valable pour l'art moderne.
En réalité, Mesdames et Messieurs, toute cette histoire de ce que l'on appelle l'art moderne, prend sa place, tout naturellement, dans le cours de la culture universelle du 19e siècle et Matisse possède dans cette histoire une place éminente.
J'ai tenté de vous montrer comment il avait engagé, à sa façon, et selon son génie personnel, les grands problèmes généraux qui occupent toute la vie de l'esprit. Il y est arrivé par les moyens d'une circulation intellectuelle extrêmement poussée et admirable, d'une sensibilité particulièrement heureuse. Il a, en somme, résolu le problème de la peinture à sa façon comme Delacroix, Ingres et Cézanne, chacun étant une explication de l'univers de l'art, chacun étant un exemple. Cette confrontation des grandes figures, des grandes œuvres humaines, forme, d'emblée, la joie humaine. »
* séance levée à 22 heures.

- Léon Koenig. Jean Cassou a parlé d'Henri Matisse in Le Monde du Travail, ? (IHOES, Fonds Koenig)

Or donc, Jean Cassou a parlé d'Henri Matisse. Il l'a fait en poète. N'était-ce pas la façon la meilleure d'expliquer l'art si essentiel et subtil du maître français ! Art qui recourt à la métaphore, à l'ellipse, à l'hyperbole, art tout chargé de signes et signe lui-même, écriture aussi et geste de l'esprit !
Car l'acte de peindre se fait avec l'esprit, il est, selon le mot de Vinci « cosa mentale » ou bien encore « heureuse et rare association de choses difficiles à accorder ensemble ».
Le ton était pris et il fallait suivre ou dormir. Jean Cassou a bien expliqué le cas Matisse, son tempérament éminemment probe, ses réflexes intelligents devant la nature, la manière générale dont il reprit à son compte l'acte de créer, après les œuvres nées des primats de la lumière, de la perspective, du contour et du volume et comment il constitua cette nouvelle hiérarchie des lignes et des couleurs pures où ne se lit plus que le strict langage plastique, « langage elliptique qui est celui de Matisse comme il fut celui de Mallarmé ». Il dit aussi les scrupules de Matisse devant la nature, son goût de « rendre compte de ce qui est » par le trait le plus simple qui soit ; son goût de rendre expressifs les sentiments des êtres et des choses ; la nécessité aussi de son style et de ses déformations et comme il traduisit en « langage matissien » des sujets d'une sensibilité courante en 1897, une simple salle à manger par exemple. Œuvre joyeuse, classique et pleine de ce « je ne sais quoi qu'on n'arrive pas à définir ». (…)

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 25/07/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : MM. Moremans, Dumont, Caron, Van Zuylen, Dedoyard, Graindorge, Koenig.
Excusé : Mr Soreil.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 07/08/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents / MM. Moremans, Soreil, Scauflaire, Goebel, Dumont, Graindorge, Koenig.

(31/08-11/09) **Heintz Richard**.
(14/09-25/09) Dedoyard Georges.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 18/09/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : MM. Van Zuylen, Scauflaire, Dedoyard, Graindorge, Koenig.

(28/09-09/10) Zabeau Joseph.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
Les deux salles de l'Apiaw sont occupées cette quinzaine par des peintures, des aquarelles et des dessins de Joseph Zabeau. Cet artiste sympathique apporte chaque saison sa brillante contribution à la vie de notre jeune école et chaque année y affirme, avec une maîtrise grandissante, ses qualités de coloriste. Cette fois, il atteste, de surcroît, une personnalité d'artiste, des dons de poésie, dirais-je plus efficacement, réellement émouvants. Sa série de tableaux à sujets religieux atteint par endroits à une expression pathétique à laquelle on ne peut rester insensible : « Pieta » condense en soi toute la douleur humaine tandis que « Crucifixion » a une sobriété de lignes et de matière qui en fait une œuvre d'un style fort et original. « Sint Djille, l'éwaré » enfin transpose le folklore sur le plan de l'art expressionniste avec un bonheur parfait.
Toutes les œuvres exposées sont d'égale valeur, mais je m'en voudrais de ne pas signaler hors de pair « A Jeannine Solane », toile toute chatoyante, de tons soyeux et si bien accordés, « La charrette jaune », « Jeu », morceau de bravoure d'une belle densité colorée et surtout les deux « Plages », ravissants de légèreté et d'esprit. Les dessins et les aquarelles sont à la hauteur des toiles, groupons-les dans un même éloge.
Pour conclure, il me plaît de signaler la sincérité et le désintéressement qui animent toutes les œuvres de Joseph Zabeau. Il ne faut pas chercher ailleurs le secret de leur beauté.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 02/10/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Mme Gillard ; MM. Goebel, Soreil, Stiennon, Moremans, Dedoyard, Graindorge, Gillard, Dumont, Koenig.
Excusé : Mr Florkin..

(12/10-23/10) Le groupe "Haute Nuit" de Mons : Franck Paul, Holyman, Lefrancq Marcel, Marlier, Simon Armand, Van de Spiegele.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 02/10/1947. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, van Zuylen, Goebel, Dumont, Dedoyard, Scauflaire, Koenig.
Excusés / Soreil, Florkin.
(…)
Projets financiers : Le sous-comité de ressources est constitué. Il se composera de MM Graindorge,

Capelle, Braconnier, Goebel et Mme Gillard. Ce sous-comité soumettra ses projets au comité de la Commission pour approbation. Les besognes seront réparties, les uns s'occupant des « Amis de l'Apiaw », les autres des mécènes, les troisièmes des dons d'œuvres et enfin les autres organiseront le bal. (…)

(16/11-27/11) Karel Appel, Pablo Picasso, lithographies récentes.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
Beaucoup de monde à cette exposition des lithographies récentes de Picasso. Enorme succès de curiosité. Chacun veut voir le phénomène. On entre, on regarde à peine, on est déçu et on s'en va : ce n'est donc que cela ! Vraiment, c'est une curiosité bien vite satisfaite qui est celle du public et qui n'a pas beaucoup d'exigences. Où elle attendait du scandale - de quel genre, on ne sait trop, mais puisqu'une vieille dame anglaise a déclaré que du Picasso, c'est scandaleux, on pouvait espérer quelque chose de soigné - où donc, elle attendait du scandale, elle trouve de l'Art. C'est fâcheux et embarrassant.
Peu de personnes avouent aimer Picasso. Beaucoup d'autres, par contre, prétendent l'admirer. J'ai la faiblesse de l'admirer et de l'aimer. Ce que j'en dirai ici ne prétend pas expliquer cet artiste, prodigieusement abondant et fécond en diverses matières, polymorphe, protéique si l'on veut : je ne veux pas le définir, le figer, il est si nombreux, si puissant. Les formes en ses mains, ont perdu de leur mystère ; il les a toutes investiguées : il est tel que tout l'art contemporain lui doit l'une ou l'autre de ses découvertes.
Il a bien exploité les trouvailles des autres âges et d'autrui, mais on le lui a rendu et avec usure. Je ne parlerai pas de Picasso ; d'ailleurs la place me manque. Je me contenterai de faire un court commentaire des délicieux échantillons de son art que l'Apiaw nous montre cette quinzaine. Avez-vous du goût pour la synthèse ? Préférez-vous l'essentiel à l'accessoire, le général au particulier ? La présence de l'intelligence, de l'esprit vous ravit-elle dans une œuvre ? Aimez-vous ce qui est expressif, significatif, pathétique parfois, humain toujours et vivant ? Alors Picasso vous plaira. Cherchez ses qualités dans ses lithos. Elles s'y trouvent abondamment. Pour moi, le « Hibou noir » me comble. Outre ses énormes qualités plastiques, parce qu'il est l'image, l'idée, le signe même du hibou ; le « Taureau » est remarquable, expressif et vivant comme il est et cependant réduit à ses lignes les plus simples au point que l'on dira chacun capable d'en faire autant. Que chacun essaye, pour voir…
(…) Tout cela est beau, toute l'exposition est belle. Picasso est le maître du trait, l'artiste le plus riche qui soit. L'artiste aussi qui donne le plus.
Dans la petite salle voisine, Karel Appel, jeune peintre hollandais montre des études. Il ne devrait pas montrer cela. Cela lui fait tort. Le trait est rudimentaire, la matière rendue d'une façon choquante ; l'idée ne se dégage pas ou mal. Parfois, une tache colorée est amusante. Je ne veux pas conclure. L'effort d'Appel est méritoire et sympathique. Contentons-nous de ce jugement moral. On ne peut se prononcer en effet sur le fond de l'affaire, sur la qualité des œuvres.

Léon Koenig, "Réalité de l'art abstrait en Wallonie" in Les Arts en Wallonie 1918-1946, Cahiers du Nord, Charleroi, 29/11/1947, p 179 - 180.
" Pareil propos demanderait préalablement une rigoureuse mise au point. Et d'abord qu'entend-on par art abstrait ? Le cadre de cette courte étude ne se prête pas à ses débats et n'y suffirait pas. La question de l'art abstrait fait l'objet des controverses les plus inattendues, elle est encore au stade des arguments, elle cherche ses définitions et son vocabulaire. Un observateur impartial dirait qu'il est impossible actuellement de s'en faire une idée exacte et dépourvue de passion. Comme toute querelle d'esthétique celle-ci est embrouillée et s'aggrave du fait de son actualité. En quoi consiste peut-être son vif intérêt. Il importe donc que nous tâchions de nous entendre, pour éviter toute équivoque.
Une école considère comme abstrait seul, l'art qui ne se réfère - même par allusion - à rien de réel, à rien de ce qui est dans la nature. Cet art est encore appelé « non représentatif » ou « non figuratif ». Les artistes des jeunes générations se conforment à cette acception orthodoxe et absolue du terme

lorsqu'ils pensent ou peignent « art abstrait ».
Nous étendrons la notion, par souci des réalités et de l'étymologie, à tout art qui ne se contente pas de reproduire les choses telles qu'elles existent sous nos yeux, dans l'espace physique à trois dimensions, mais qui nous entretient des choses entre elles, et de leurs rapports avec nous. En bref, un art qui interprète la nature. Le fauvisme, le cubisme, le surréalisme et, par certains côtés, l'expressionnisme peuvent être considérés comme des arts abstraits, au sens plus large que nous voulons donner au mot.
Pour justifier cette assertion, recourons à des raisons de bon sens : que le réel soit ou non à l'origine de ces différentes manifestations, elles exigent toutes une opération de synthèse ; un principe de choix est à leur base et il répond bien à la nuance essentielle exprimée dans le terme « abstraction »
Ceci considéré, nous pouvons aborder plus sereinement le problème, vu sous l'angle wallon.
Les Wallons sont venus tard aux arts abstraits Cela peut sembler étrange, n'y étaient-ils pas plus enclins que d'autres ? Au Congrès de 1905, Auguste Donnay disait, dans une déclaration restée célèbre, que « l'artiste wallon doit penser ». Comment interpréter ces paroles ? Comme une mercuriale destinée à flétrir la paresse d'esprit de ses confrères ? Donnay, affirmait-il, par opposition à la sensualité et au sens réaliste des Flamands, la tendance à l'abstraction des Wallons et leur recommandait-il ainsi d'obéir à leurs caractères propres ? Cela n'est pas improbable.
Reportons-nous à l'époque. Il nous faudra bien reconnaître que tout concourait à écarter les Wallons de leurs naturelles tendances. L'esthétique dominante était celle de la peinture officielle belge de la fin du 19^{e} siècle, elle-même dominée par un courant de lourde matérialité et ce n'est pas en médire - la qualité intrinsèque des œuvres n'étant pas ici discutée - que de rappeler son goût pour la représentation sans danger et sans gloire d'une réalité solide, grasse, rassurante et parée de tous les charmes d'une savoureuse matière. Il a fallu le génie de James Ensor pour rompre avec des habitudes que les Français - qui avaient tâté et non sans succès, du temps des Millet, des Troyon, des Théodore Rousseau - avaient oubliées déjà depuis plus d'un demi-siècle.
En Wallonie on ne disputait guère d'esthétique. Par une habitude aussi, vieille celle-là de trois quarts de siècle, les Wallons, étaient devenus timides ; avant que de se prononcer, ils prenaient le vent à Bruxelles ; la lettre au roi de Jules Destrée n'avait pas encore eu tous ses effets. De telle sorte qu'ils en étaient toujours à un art académique, mâtiné de paysannerie, alors que les jeunes Flamands édifiaient un art rénové et vigoureux, l'expressionnisme.
Pour illustrer cette thèse, je citerai l'exemple du Liégeois Adrien de Witte dont l'œuvre peint, rare et mesuré, est demeuré lettre morte pour les nombreuses générations d'artistes à qui il enseigna le dessin, cependant que l'influence de Carpentier, honnête représentant flamand de la peinture officielle belge, se fait encore maléfiquement ressentir aujourd'hui.
Mais tout vient à son heure. À leur tour, les jeunes Wallons connurent l'expressionnisme et, à cette occasion, ils remontèrent aux sources de la peinture française. C'est ainsi qu'ils se découvrirent et qu'ils purent affirmer leur tendance à l'intellectualité - à l'abstraction - dont ils lisaient l'exemple dans l'art français contemporain.
Il est juste de signaler que le premier adepte du cubisme en Belgique fut - sauf erreur - un Flamand, c'est Robert Guiette ; que Flamand également fut le premier Belge qui pratiqua un art abstrait intégral - on l'appelait, environ 1930, un pur plasticien - , il s'agit de Victor Servranckx. Ils ne furent pas suivis en Flandre ni à Bruxelles. Mais, cependant qu'ils restaient seuls, les Wallons donnaient au surréalisme ses plus fidèles et renommés traducteurs plastiques.
Un auteur flamand (P. Haesaerts, L'apport belge à la peinture

contemporaine, in Arts de France, n° 5, 1946), traçant récemment un tableau de la peinture belge contemporaine, a cité deux artistes wallons. Rappelons son commentaire : « La Wallonie, cette moitié du pays aux collines bleuâtre sur un ciel de verre, donne peu de peinture, et la seule qu'elle produise est linéaire, sèche, plus cérébrale qu'instinctive. Hier, il y eut Rops, l'ami de Baudelaire dessinateur et graveur incisif. Aujourd'hui la patrie d'Henri Michaux a surtout donné au surréalisme, deux peintres qui, dans les cercles fermés ont conquis une réputation internationale : René Magritte et Paul Delvaux ».

Il y a 25 ou 30 ans, dans pareil cas, pas un artiste wallon n'eût les honneurs du palmarès. Il a suffi que nos artistes obéissent à leur véritable nature, qu'ils aillent à un art abstrait, à un art pensé, pour que s'impose leur qualité ; pour que, dans une Belgique où règne le groupe puissant et talentueux des peintres flamands, leur soit enfin donnée cette manière d'« approbatur ». Linéaire, sèche, cérébrale ? Oui donc, et pourquoi pas ? Mais bonne peinture, voilà qui importe. C'est là qu'il faut se prononcer.

Puisque, de l'avis même de Mr Paul Haesaerts, nos collines bleuâtres et nos ciels de verre nous condamnent à une peinture telle, nous tournerons nos regards vers les peintres « abstraits » qui nous offrent une filiation remarquable, une tradition solide et des exemples dont il nous serait impossible de trouver ailleurs le pendant. Nous les trouverons chez nos voisins du Sud, de Poussin à André Lhote, en passant par Ingres et Seurat. Ainsi, ayant pris conscience de leurs défauts et de leurs qualités, beaucoup de jeunes peintres wallons se convertissent-ils à la peinture abstraite, même lorsqu'ils pratiquent le paysage. D'autres se sont pris à l'art abstrait, dernière formule - les orthodoxes que nous mentionnions en débutant - et s'y sont signalés par d'heureux succès, comme en témoigne leur participation aux manifestations diverses de La Jeune Peinture Belge. Quant aux autres, aux nombreux autres qui de Mons à Verviers, depuis près de vingt ans, se sont voués à la tâche d'introduire l'art vivant en Wallonie, qu'ils ne regimbent pas à l'idée de se trouver ainsi classés parmi les partisans de l'art abstrait, alors qu'ils sont cubistes, surréalistes, constructivistes, orphistes, futuristes ou fauves (les mots en eux-mêmes ont fort peu d'importance). Ils appartiennent tous à la phalange des hommes de bonne volonté qui dotera la Wallonie de ses artistes les plus conséquents ; ceux qui l'exprimeront avec le maximum d'efficacité et dont la Belgique aussi aura lieu d'être fière."

(30/11-25/12) **KANDINSKY WASSILY.**
*63 dessins, aquarelles, gouaches de 1910 à 1940
** Conférence de Léon Degand.
*** Initiative et financement F. Graindorge.
- Catalogue.
(Kandinsky sur la première page du catalogue)
"Toute époque spirituelle présente son contenu spécial exprimé sous une forme exactement correspondante à ce contenu. Toute époque reçoit ainsi une « physionomie » propre à elle seule, pleine d'expression et de force. Ainsi « hier » se transforme en « aujourd'hui » dans tous les domaines spirituels. Mais l'art possède outre cela une qualité exclusive de deviner dans l'« aujourd'hui » le «demain», force créatrice et prophétique."

(Non signé [Léon Degand ?], 4e page du catalogue)
"En 1908, il découvrit par hasard que les « objets » nuisaient à la peinture. À partir de ce moment, la couleur et la forme dominèrent si bien que l'objet fut réduit à une mélodie d'accompagnement.
Cette tentative allait bientôt avoir son développement. Trois groupes de peintures nous révèlent le vrai sens de la marche de Kandinsky : 1e, « Impressions » où l'imprégnation de la nature sur lui était encore sensible ; 2e, « Improvisations », groupe composé de peintures dont la création s'est faite inconsciemment et subitement ; 3e, « Compositions », réunions d'œuvres faites au moyen de procédés

lentement mûris et travaillés d'après des esquisses où le conscient reprend ses droits.
Dans ces œuvres, on peut suivre l'anéantissement progressif du monde visible dont les éléments reconnaissables deviennent de plus en plus rares. Si bien que dans les œuvres de la fin de cette période, on peut à peine sentir les signes qui le représentent. Le monde extérieur est réduit à un jeu très serré où simplement les masses sont opposées aux lignes, le désordre à la précision, les mouvements aigus aux couleurs claires et douces. Avec « Le déluge », exécuté en 1913, et connu aujourd'hui sous le titre « Composition n°6 », Kandinsky a pu atteindre le point maximum de cette évolution. L'aspect habituel des objets y a été forcé à se prêter aux transpositions les plus étranges : murs, animaux, arbres, rochers, foudre, pluie y troquent leur aspect coutumier contre des formes libres. Accentuées par la couleur et rendues absolument méconnaissables, celles-ci nous apparaissent comme emportées dans un tourbillon.
1914. Kandinsky s'aperçoit que l'intervention de la connaissance immédiate ne saurait à elle seule suffire à la création de l'œuvre d'art, que l'esprit y devrait jouer un rôle, non pas comme une action d'une rigueur irréductible, mais comme une activité spirituelle assez souple. D'où l'introduction des calculs exacts dans ses recherches esthétiques. Les formes tumultueuses de jadis y sont remplacées par des formes de plus en plus précises qui aboutiront aux formes géométriques du tableau « Cercle multicolore » peint en 1921, et dans lequel une substantialité d'origine mathématique se substitue à la réalité.
Faut-il en conclure que l'artiste a attaché une importance primordiale à la forme aux dépens de la nécessité intérieure ? Non, Kandinsky n'a cessé de répéter que la forme ne pouvait servir qu'à indiquer le chemin vers l'intérieur et que c'est la nécessité intérieure qui décide du choix d'une forme et, le cas échéant, fournir la justification de ce choix.

CONFERENCE.
W, Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw.
Mesdames, Messieurs,
Nous devons, tout d'abord, nous excuser d'avoir dépassé, en retard, le quart d'heure académique. A tous points de vue, d'ailleurs, je pense nous avons dépassé le stade académique. Vous voudrez bien tenir compte que c'est dans la tradition de la maison.
Avant de vous présenter notre ami Degand, je tiens à saluer la présence, parmi nous, de Mme. Kandinsky et celle de Mme Drauwin à qui nous devons cette admirable exposition. Sans leur intervention, nous n'aurions pu réaliser cette présentation particulièrement exceptionnelle, la première du genre qui quitte la France et est présentée au dehors.
Nous devons à Mme Kandinsky comme à Mme Drauwin, cette particulière faveur de vous montrer les toiles du maître de la peinture qu'il est convenu d'appeler « non-figurative ». Après Matisse, l'homme des fauves**,** Picasso, le cubiste, nous avons Kandinsky, l'homme des non-figuratifs.
Vous pourrez, chacun en ce qui vous concerne, en penser ce que vous voudrez, nous avons cependant tenu, eu début de notre saison, à vous montrer, exactement, les trois genres de toiles au sujet desquelles, actuellement, tout le monde se dispute, sans rime ni raison, comme d'habitude, d'ailleurs.
Nous avons aimé à ce que cette exposition soit présentée par M. Degand qui a eu l'extrême amabilité de recevoir notre invitation.
Il est, parmi les jeunes de notre époque, celui qui a le plus étudié cette question et l'a présentée sur toutes ses faces dans de nombreux articles publiés dans les lettres françaises.
Indépendamment de ces publications, nous avons cru qu'il était nécessaire qu'il s'exprimât devant vous ; il a bien voulu nous donner satisfaction.
Monsieur Degand, vous avez, en face de vous un public qui, en principe, aime bien ce que vous allez dire et qui, vraisemblablement ne sera pas d'accord quand il sortira.
A Liège, c'est l'usage, il y a toujours 150% de personnes qui ne sont pas d'accord avec ce que l'on dit.
Nous vous demandons de nous parler comme vous écrivez, en toute sincérité, en ayant exactement la conviction que personne ne sera d'accord.
C'est pour cette raison, Mesdames et Messieurs, qu'après sa conférence, M. Degand a bien voulu permettre que l'auditoire lui pose des questions. Ces questions seront écrites et l'orateur y répondra successivement.
Nous voulons espérer que les questions posées seront succinctes, éventuellement logiques, de préférence intelligentes.
Nous aimerions aussi que ces questions ne soient pas incontinentes, de façon à ne pas prolonger un temps trop long cet échange de vues.

Je pense que M. Degand répondra au mieux aux questions lui soumises.

Monsieur Léon Degand (Marcel au lieu de Léon sur le tapuscrit aux archives Graindorge)
Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,
Je dois commencer par vous confier que j'ai grande envie de descendre de cette estrade, pour une raison purement technique, d'ailleurs. Elle me paraît, en effet, très instable comme la position du critique en peinture l'est également, en général,
Cependant, il paraît qu'un conférencier est une personne qui doit se voir, à défaut de s'entendre peut-être ! Mon opinion revient à dire que, pour être critique, actuellement il ne faut pas trop craindre le mal de mer.
Vous voyez que je tente de me mettre au mieux avec vous puisqu'il semble bien qu'il y aura 150% des personnes qui ne seront pas d'accord.
La peinture abstraite est une chose fort nouvelle. Elle a été défrichée par des maîtres de la peinture qui lui ont donné un certain développement et ont produit, en ce domaine des chefs-d' œuvres. Pourtant, ils n'ont pas encore trouvé toutes les solutions qui peuvent être envisagées.
Nous sommes donc sur un terrain extrêmement instable et nous ne savons encore que fort peu de chose. En raison de cette instabilité, l'art abstrait jouit d'une très mauvaise réputation.
J'ai entendu énoncer toutes sortes de préventions contre cet art. Je ne veux pas les passer toutes en revue devant vous, cela serait impossible et en deviendrait fastidieux parce que, justement, les griefs lui adressées ne sont pas toujours "rigolos".
Considérations d'ordre politique, moral, social, métaphysique, même parfois d'ordre esthétique…ce qui est plutôt exceptionnel, dois-je le dire !
Bref, je voudrais vous proposer de rester, autant que possible, dans le domaine de l'esthétique, me réservant peut-être d'en sortir, pour répondre à vos questions.
Si l'on pose la question de savoir ce que c'est que l'art abstrait, je croîs que la première réponse qui viendra à l'esprit sera la suivante : « C'est un art qui ne représente rien »" Je reviendrai, d'ailleurs, sur cette question tout à l'heure.
Je voudrais pourtant vous donner une définition plus pédante, la voici : « L'art abstrait est un art plastique qui n'évoque "la réalité", ce qu'on appelle la réalité, ni dans ses fins, ni dans ses moyens ».
C'est un art qui ne représente rien ! Comment en est-on arrivé à produire pareil art ? Ici, nous pourrions faire un tour d'horizon historique à partir de l'impressionnisme. Les "impressionnistes" sont des gens qui s'opposaient aux "réalistes" de leur temps.
Que faisaient ces réalistes ? C'était des gens pour qui l'ambition, en tant que peintres, consistait à représenter les choses telles qu'elles sont.
Le réaliste peint la chose telle qu'elle est, l'impressionniste, telle qu'il la voit. A partir de ce moment, les impressionnistes commencent à "dérailler", car ils se fient à des effets d'optique et veulent donner leur impression à ceux qui regardent leurs tableaux.
Les Impressionnistes avaient fait une constatation qui s'est imposée à Kandinsky lui-même, lorsqu'il se trouvait à Londres où il s'était réfugié.
Il avait remarqué que les "blancs" d'un peintre anglais n'étaient pas réellement blancs et que c'était grâce à cette faculté qu'ils paraissaient si scintillants, si purement blancs,
Il avait également pu constater que ce blanc éclatant était formé d'autres couleurs et que, pour l'obtenir, il fallait figurer tous les reflets de couleurs pures contenues dans ce blanc. On décomposait le prima et, pour obtenir une couleur d'ensemble, on donnait dans le détail des couleurs pures. A force de jouer avec des couleurs pures, pour des raisons d'optique, on a fini par y prendre goût ; c'est ce qu'ont fait, tout d'abord en tâtonnant, les impressionnistes et, ensuite, les néo-impressionnistes.
Un homme comme Gauguin en a tiré parti et il a dit **:** « Si vous voyez, dans la nature, un objet bleu, prenez le plus beau bleu de votre palette et peignez-le ; si un arbre est vert, prenez le plus beau vert de votre palette et peignez-le »
Ce principe devait être retenu par les fauves qui arrivèrent à considérer que la peinture est, avant tout, quelque chose qui se passe dans la couleur, telle qu'on la voit sur un tableau, c'est-à-dire dans les accords qu'elle permet de donner. C'est vous dire qu'ils arrivent à l'arbitraire de la couleur. Au lieu de mettre le ton local sur une toile ils mettent des couleurs qui leur paraissent valables, à raison de leurs accords.
Ceci est donc un des arguments du fauvisme, qui arrive ainsi à une sorte d'autonomie de la couleur.
Pendant ce temps-là, ou à quelques années près, les cubistes effectuent le même raisonnement quant à la forme. Ils arrivent à une certaine autonomie de la forme par rapport à la représentation de la nature.

Ce que les fauvistes avaient fait pour la couleur, c.à.d. trouver une couleur arbitraire, les cubistes le font aussi au point de vue de la forme. Ils déforment les objets de telle manière que c'est la forme imprimée à l'objet qui prime sur la forme que celui-ci a dans la nature. A ce moment, on se trouve devant deux conquêtes : d'une part l'autonomie de la couleur, d'autre part, l'autonomie de la forme. Comme la peinture est basée sur la forme et la couleur, il fallait faire la synthèse ; cette synthèse était dans l'air.

Il pourrait paraître logique que la peinture abstraite soit, en somme, la conclusion de tout un effort de synthèse entre le fauvisme, autonomie de la couleur, et le cubisme, autonomie de la forme.

Cela a été vrai pour certains peintres, mais pas pour Kandinsky, par exemple, qui est parti du fauvisme et non pas du cubisme.

Je voudrais, après cette introduction historique, reprendre, avec vous, la même évolution, à un autre point de vue, c'est-à-dire au travers de l'expérience faite par Kandinsky lui-même. Elle est singulièrement instructive pour nous, car, en somme, l'expérience qu'il a faite, au début du siècle, est celle que nous devons faire tous.

Notre expérience est la suivante : Dès notre jeune age, sans que l'éducateur intervienne, si, par exemple, on se promène en rue, si on voit un journal, si on examine des images, on en ressent forcément certaines marques.

Nous sommes donc éduqués dans un climat où la peinture figurative est tout. Si nous avons un journal et regardons les réclames, c'est de l'art figuratif ; si les cinémas annoncent leur programme, c'est aussi de l'art figuratif. Tout se fait en art figuratif. Chez un bon marchand de tableaux, vous rencontrerez de l'art figuratif ; chez un mauvais marchand, vous en trouverez également. Notre éducation se fait, malgré nous, dans l'art figuratif.

Kandinsky vint au monde, en l860, à Moscou ; à ce moment, il n'existait pas d'art abstrait. Il veut faire une carrière universitaire ; il l'a commencé et l'achève. Il est nommé professeur de droit et d'économie politique dans une université, cependant qu'il possédait un goût irrésistible pour la peinture, ses admirables parents le comprennent et ne contrarient pas ses goûts. Il partit sur Munich et c'est là que commencèrent ses réflexions sur la peinture. A un moment donné, il donna dans la peinture figurative, ou plutôt dans l'impressionnisme. Il avait été terriblement ému par les couleurs employées à cette époque, car elles étaient vraiment magnifiques. Il se trouvait en plein impressionnisme.

Un jour, dans son atelier, il vit un tableau d'une valeur extraordinaire et auquel il ne trouva rien à reprendre. C'était une de ses œuvres et il l'ignorait, mais cette toile était placée à l'envers et avait ainsi une valeur plastique étourdissante. Placé à l'endroit, il représentait tout simplement un objet. C'est là une expérience que vous pouvez tenter personnellement.

Kandinsky se prit à réfléchir sur ce phénomène qui lui était ainsi apparu **:** un tableau, vu à l'envers, lui avait paru une chose extraordinaire, alors qu'à l'endroit ce n'était nullement pareil.

A force d'expérimenter ce genre de réflexions, il arrive à d'autres conclusions : c'est que, probablement, l'objet est une chose inutile, non seulement inutile, mais peut-être nuisible. A son avis, s'il pouvait faire abstraction de la représentation d'un objet, du monde extérieur, il pourrait arriver à des images aussi extraordinaires que celles qu'il avait formées malgré lui, en mettant son tableau la tête en bas.

Une question terrible se pose à lui, à ce moment ; puisqu'il se trouve devant la nécessité d'oublier l'objet, il se demande par quoi il va le remplacer ? C'est là une question que nous posons tous.

Il ne reste plus rien, il faut mettre quelque chose à la place ou on va tomber dans le « décoratif ». Si j'abolis tout, se dit-il, je vais tomber dans « l'ornemental », c'était là l'écueil contre lequel il pouvait buter. Cependant, il pousse plus loin ses réflexions et arrive à comprendre qu'il doit remplacer l'objet, qu'il ne représente plus, par quelque chose d'extrêmement important, qui est l'expression de sa vie intérieure.

On pourrait rétorquer que la vie intérieure s'exprime par des choses tangibles, par des symboles. Mais, la musique n'exprime-t-elle pas, depuis toujours, la vie intérieure sans user de symboles. Kandinsky voulait arriver à cela en peinture, car il était extrêmement musicien et jouait plusieurs instruments.

Ce que je vous dis, à propos de Kandinsky, vous pourrez en prendra connaissance, vous-même, dans un de ses ouvrages, le seul qui a été traduit en français, jusqu'à présent, et qui s'intitule « Regards sur le passé ». Ce livre est très passionnant, car il fait revivre, avec une lucidité extraordinaire, cette expérience que nous faisons tous.

Vous vivrez l'expérience d'un homme qui a dû se colleter avec un problème et a fini par le résoudre. Il fait, d'ailleurs, dans ce livre quelques réflexions assez amusantes.

En parlant d'un peintre qu'il ne nomme pas, il dit que celui-ci avait pour principe de donner un coup d'œil à la toile, un demi à la palette et dix au modèle, on se rend bien compte que ce n'est pas de cette façon que l'on doit peindre. Chez lui, c'est tout le contraire, il donne un coup d'œil au modèle, un à la palette et dix à la toile.
Quand on s'occupe de peinture, ce n'est pas le modèle qui importe, mais bien le tableau, même si on représente le modèle.
Kandinsky, après ces conclusions dont je viens de vous faire part, arrive également à une autre réflexion non moins importante, qui est probablement à la base de tout. Il arrive, en effet, à comprendre que si la nature, dont on fait un si grand usage en peinture, possède ses lois, il existe, néanmoins, quelque chose qui a également ses lois : c'est l'art lui-même.
Selon lui, il importe de ne pas confondre les lois de la nature avec les lois de l'art, qui sont complètement différentes. Il est absolument nécessaire de prendre conscience de ces lois de l'art et de les étudier dans un esprit complètement autonome.
L'art de Kandinsky, tel que vous pouvez le voir autour de vous, est un art qui a précisément fait abstraction de la nature, c'est-à-dire, plus exactement, qu'il a fait la part des lois de la nature et la part des lois de la plastique.
Il nous pose des problèmes purement plastiques.
Il est possible que, dans ses toiles, vous trouviez, de temps à autre, la possibilité de faire un rapprochement avec des choses que vous avez vues, parfois, vous aurez peut-être raison, mais, très souvent, laissez-moi vous le dire, vous aurez tort. Je pourrais faire, devant vous, l'exercice consistant à trouver des ressemblances. Ce ne sera, cependant qu'une déformation de notre esprit. Nous devons voir les choses telles qu'on nous les présente et non pas comme, par exemple, une voie lactée que nous avons vue quelque part, non pas non plus comme un arbre que nous avons vu ailleurs, ou encore comme un soleil... Je répète que nous devons les considérer comme une certaine forme, se développant d'une certaine manière.
Je voudrais vous parler, à présent, de l'art abstrait en général et revenir à la définition que je vous ai donnée tout à l'heure, quand je vous disais que l'art abstrait est un art qui n'évoque, ni dans ses fins, ni dans ses moyens, la réalité.
J'emploie, ici, des mots qu'il m'appartient de préciser. C'est un art qui n'évoque pas la réalité. De quelle réalité s'agit-il ? On entend reprocher aux abstraits de ne pas évoquer la réalité. On entend, d'autre part, louer les figuratifs d'évoquer cette réalité. Il s'agit, en ce cas, de la réalité du monde visible, qui n'est pas toute la réalité ! … Les peintres figuratifs insistent sur les choses qu'ils voient ; c'est cela qui leur importe. Il y a des choses qui ne se voient pas et sont pourtant fort réelles : un courant électrique, un sentiment, une certaine tension entre deux forces sont bien réels et ne se voient pas. Ils peuvent peut-être se sentir, ou se comprendre, par des calculs.
Il ne faut pas dire que le peintre abstrait ne s'occupe pas de la réalité et que seul le peintre figuratif s'en occupe. Le peintre figuratif s'occupe d'un secteur de la réalité, c'est-à-dire la réalité visible. Le domaine du peintre abstrait est représenté par un autre secteur de la réalité : l'art de ce peintre consiste à trouver entre des couleurs, des formes, des lignes, des rapports tels que ceux-ci expriment certains sentiments particuliers. Je répète que la peinture abstraite se refuse d'évoquer la réalité dans ses fins ou dans ses moyens.
Je dis, dans ses fins, parce que toute peinture est nécessairement abstraite. Une photographie, par exemple, représente la réalité par des moyens abstraits, Si j'ai devant moi un oeuf et que, pour le représenter, je lui donne la forme d'un ovale, avec des hachures. Tout le monde sait qu'un oeuf n'a jamais été formé d'une ligne continue, ni de hachures. Cette ligne, ces hachures, représentent, précisément, de l'abstraction, dans le sens des moyens. Ce sont des moyens abstraits, pour représenter quelque chose de concret.
La peinture abstraite ne fait pas cela du tout. Elle emploie des moyens, qui sont probablement abstraits, pour poser sur la toile certains accords de tons, de couleurs ou de lignes qui sont abstraits, qui ne représentent rien, on devrait, plus justement, appeler cette peinture, la peinture "onésime" [sic au tapuscrit]
En peinture non-figurative, la fin est abstraite, il est logique que les moyens le soient aussi.
Ici, je voudrais vous mettre en garde contre une peinture qui parait abstraite et qui, en réalité, ne l'est pas. Il est certain que si, par des moyens de trompe-l'œil, comme la perspective, le clair-obscur, je représente des formes abstraites, des choses qui ressemblent, par exemple, à des montagnes ou à des viscères, dans ce cas, ce n'est pas de la peinture abstraite, c'est de la représentation figurative de formes abstraites. Si je prends une sculpture abstraite, dont les formes ne représentent rien, et la fais

photographier, cette photographie n'est pas une représentation abstraite, c'est une photographie réaliste. La peinture abstraite est, au contraire, dans ses moyens, quelque chose de tout différent.
Ses moyens, je ne vais pas vous les exposer tous, nous n'en finirions pas. Je voudrais vous montrer, quand même, que ces moyens sont spécifiques et tout à fait particuliers à l'art abstrait.
Si vous considérez un tableau réaliste, quel que soit le degré de ce réalisme, qu'il soit, extrêmement photographique, ou naturaliste ou, encore, qu'il fasse de la transposition extrêmement poussée, vous constaterez, au point de vue de la construction du tableau, que celui-ci a toujours la même base la ligne horizontale inférieure du châssis. Vous pouvez faire l'expérience, même si la composition est en "huit", ou en croix de Saint-André ou encore très baroque, et vous pourrez voir que ces signes de toutes sortes finissent par reposer, finalement, par rapport à l'horizontale inférieure du châssis, pour une raison fort simple, c'est que la construction d'un tableau figuratif est, somme toute, la sublimation de la construction qui préside au monde représenté par la peinture figurative.
Cette ligne horizontale du châssis, c'est le sol, c'est parfois la ligne d'horizon, c'est une table où sera posée une nature morte.
C'est finalement cette ligne qui sert de base au tableau. Un tableau est donc conçu de la même manière que nous comprenons l'ordonnance des meubles dans un intérieur ; c'est la loi de la pesanteur qui joue sur ce plan et rien d'autre.
Si vous prenez une peinture abstraite, vous verrez que cette horizontale inférieure est encore parfois adoptée, mais très souvent, elle ne l'est plus. Ce tableau s'oriente, au contraire, vers toutes sortes de points qui sont des points fixes ou des points d'attraction.
Dans un tableau abstrait, vous verrez, par exemple, une masse dans le coin supérieur gauche, sans avoir l'impression que cette masse va tomber verticalement, comme dans une peinture figurative, où l'on pourrait assimiler cette masse à un tableau ou à un fusil, pendant au mur. En peinture abstraite, c'est une forme qui se trouve posée à cet endroit et, en vertu des nécessités plastiques, nous avons l'impression que tout le tableau est accroché à ce coin supérieur gauche. Vous pouvez changer ce point, en faire un plan, une forme quelconque. On oriente un tableau comme on veut, grâce à ces tensions ; c'est d'ailleurs comme cela en musique.
Il existe encore une différence très marquante entre la peinture abstraite et la peinture figurative, qui se place au point de vue de la profondeur. Remarquez que si, dans un tableau, on représente, par exemple un piano, tout le décor de ce tableau s'établit en profondeur selon cet objet. Si je vois simplement un piano et en admettant que le décor ne puisse pas s'orienter tout de suite, il est certain que je vais assimiler certains plans de côte des murs, qui sont devant moi, ou en oblique. Je vais voir une pièce, je vais y situer une table ; elle se posera d'une certaine manière en profondeur. Je ne puis établir cette profondeur que grâce au fait que je puis identifier ces objets.
Imaginez que le piano ne soit pas un piano, c'est-à-dire que cette forme noire, grise et blanche ne représente pas un piano, qu'elle ne représente rien qu'une certaine forme et que tout le décor autour ne soit plus identifiable. Que devient cette forme, noire, grise et blanche ? Est-elle dans la profondeur, en avant, ou dans le plan du tableau ? C'est très difficile à établir. Ce qui est certain c'est que le peintre abstrait peut très souvent tabler sur ces ambiguïtés de la profondeur. Certains tableaux pourront vous en donner l'impression. Vous pourrez vous demander si le plan se trouve en avant ou en arrière. Il y a là un choix que vous pourrez faire et sur lequel Kandinsky a parfois tablé. Il y a des tableaux où il tente de donner un essai de profondeur et un essai de rapprochement. Il y a là une faculté laissée au peintre abstrait, qui est beaucoup plus étendue qu'en peinture figurative. C'est là une autre possibilité de la peinture.
Il existe également un argument moral que je voudrais rencontrer à propos de la réalité que les peintres abstraits omettent d'évoquer dans leurs tableaux. On a prétendu qu'ils méprisaient la réalité, qu'ils étaient incapables de l'évoquer, de la comprendre. C'est là un argument polémique que, pour ma part, je n'ai jamais pu vérifier chez les peintres eux-mêmes. Je puis cependant vous dire qu'ils n'ont aucune espèce de mépris pour la réalité se trouvant autour d'eux. Je puis, à cet égard, prendre le témoignage de Kandinsky, lui-même. Il n'avait pas peur de la nature ; au contraire, il l'aimait beaucoup. Il avait pour elle un sentiment éclairé et sensible, même si celle-ci n'est pas rencontrée dans ses tableaux. Un homme n'est jamais insensible au lieu où il se trouve, ce qui fait que dans ses tableaux, nous pouvons parfois sentir comme des bouffées de fraîcheur.
Je voudrais rencontrer, maintenant, une objection qui est classique et que l'on entend partout. On nous dit « La peinture abstraite, c'est fort bien mais qu'est-ce que cela représente ? » Je vous ai dit qu'il ne fallait pas demander ce que cela représentait, puisque cela ne représente rien.
Je voudrais vous citer, à ce point de vue, un propos qui m'a été tenu par un peintre américain. Celui-ci

avait trouvé, dans un journal, au centre d'un article de critique, un petit dessin amusant où l'on voyait un tableau accroché à un mur et un personnage se trouvait placé devant. Ce personnage posait cette même question :"Qu'est que cela représente ? " Le tableau répondait : "Et vous, qu'est ce que vous représentez ? » C'est le fond de la question, car, si les choses ne valaient qu'en fonction que de ce qu'elles représentent, nous pourrions nous demander de quoi nous sommes la copie, nous, qui tenons tant à notre originalité.

Parfois, à Paris, je dois répondre à des questions de cet ordre. Lorsqu'on me demande, à propos d'un tableau ce que cela représente, et bien, à ce moment, je m'adresse à la femme de chambre. Car j'aime à vous dire que je ne vis nullement sur un pied luxueux et que je suis à l'hôtel, et je lui dis : "Quand vous vous habillez d'une certaine manière et lorsque vous trouvez que certaines choses vous vont bien, quelle en est la raison ? Pourquoi achetez-vous **"** tel chemisier de préférence à un autre, pourquoi celui-là et pas tel autre ? « Je reçois, alors, des réponses de ce genre "Parce que je le trouve bien, parce qu'il me plaît ! … »

Un chemisier, cependant, ne représente rien. On me répondra : « Mais si, c'est un chemisier... ». Je réponds : "Un tableau, *c'est* un tableau, et rien de plus..."

Il y a une autre question qui se présente : c'est celle du décoratif, tantôt, on disait que Kandinsky, en 1908, s'était demandé par quel élément il allait remplacer l'objet qui devait disparaître. Kandinsky s'était dit : « Je vais tomber dans le décoratif ». Demandons-nous ce que c'est que le décoratif et sommes-nous bien surs que « les choses qui ressemblent à quelque chose » ne soient pas décoratives. A mon sens, Il y a des choses qui ne sont vraiment que décoratives.

Pourquoi ceci vous paraît-il décoratif ?

Pourquoi cela m'est-il apparu décoratif autrefois ?

Pourquoi certains, parmi vous, trouvent-t-ils certaines jouissances qui ne viennent pas d'un art purement décoratif ?

A ce sujet, je voudrais faire une petite mise au point.

Si, par un exemple, on considère un motif décoratif, soit une mosaïque, soit une grecque, on se dit, cela, c'est un élément plastique, sans doute, c'est très agréable à regarder, mais cela n'a pas une forte densité plastique, ne mérite pas qu'on s'y attache. C'est de la décoration. Si l'on trouve une palmette, sur une colonne antique on se dit : « Une palmette, ce n'est pas mal, c'est bien proportionné, mais c'est un élément décoratif qui est tributaire des murs ou des colonnes »

S'il vous arrive, par hasard, de découvrir dans la campagne, - dans le Sud de le France, par exemple,- un morceau de grecque, vous le rapportez, chez vous; vous le restaurez convenablement et l'accrochez à un mur, à un endroit qui vous paraît bien choisi. Alors, vous commencerez à trouver que cette grecque est intéressante en elle-même, parce que ses proportions sont bien choisies, vous considérez qu'il y a là quelque chose d'esthétique. Vous trouvez également, que les parties foncées, par exemple, sont d'un bel ocre ; que les parties claires sont très douces, très patinées. Vous la regardez comme revêtant une grande valeur, car, depuis quelques trente ans, on peut regarder une grecque sans trop faire rire de soi.

En ce moment, donc, cette grecque cesse d'être décorative ; elle devient quelque chose que l'on peut regarder en soi. C'est le passage du décoratif à quelque chose qui a pour valeur en soi-même. Ce passage s'est fait, non pas parce que l'œuvre s'est modifiée, mais parce qu'on la considère différemment.

J'ai par exemple, un Matisse, accroché à un mur. Je le considère avec beaucoup d'attention, car il remplit un vide. Il fait une belle tache au mur ; le cadre est bien accroché ; de l'autre côté, il y a autre chose. Je fais de ce Matisse un usage purement décoratif, tributaire de mon confort.

Mais si, un jour, je m'arrête devant mon Matisse et en arrive à oublier l'heure qu'il est à ce moment, je ne considère plus mon Matisse comme purement décoratif, mais comme quelque chose qui a une valeur en soi. Une œuvre qui n'aurait pas été faite pour être décorative peut très bien être considérée comme telle.

On commence donc par se demander ce qui est décoratif et ce qui ne l'est pas....

Je n'en sais rien moi-même, un jour Git…, [sic au tapuscrit] qui n'est pas un peintre abstrait, me disait : « Je crois qu'il n'y a plus de décoratif ».

Il y a cependant une certaine valeur qui permet de déceler si une œuvre est décorative ou non : c'est précisément cette densité plastique qui s'y trouve.

J'ai eu l'occasion de voir pas mal de peintures abstraites. J'ai constaté que de très jeunes gens qui s'étaient mis à cette peinture avaient très bien - si je puis ainsi m'exprimer - « pigé le truc ». D'autre part, lorsque vous les questionnez et leur dites que leur peinture est bonne, qu'elle représente un

exercice de rhétorique et, en même temps, quelque chose d'extérieur, ils vous répondent ceci : "On sent quelque chose comme des battements de cœur, « mais on ne sait pas encore l'exprimer ».
C'est là, probablement, le drame de beaucoup de peintres abstraits qui sont à la recherche d'un vocabulaire abstrait et ne parviennent pas à traduire ce sentiment. Ils ont le vocabulaire, d'une part, et le sentiment, d'autre part, un jour, ils finiront par les faire coïncider.
A ce moment-là, évidemment, je me trouve devant un mur car je rencontre un autre grief opposé à l'art abstrait. C'est un art froid. Cela est très grave, car on n'aime pas un art froid.
Pourquoi cet art paraît-il froid ?
Je vais vous parler ici, d'une expérience que j'ai faite, personnellement, à propos de l'art, plutôt figuratif qu'est la peinture cubiste.
Un jour, je devais me rendre au vernissage de l'exposition de peintures cubistes, de 1907 à 1911. Chemin faisant, je me disais que j'allais voir des choses qui étaient, somme toute, des exercices purement cérébraux, mais il y avait une part de moi-même qui ne marchait pas. En arrivant à l'exposition j'ai reçu un petit choc sentimental de l'espèce la plus idiote. J'ai été très attendri devant des peintures qui étaient de très grandes peintures et faites sérieusement.
Je me suis interrogé, à ce sujet, et j'ai constaté que cette peinture, au début que je la voyais, m'apparaissait comme quelque chose de concerté dans un laboratoire. Je n'ai pas de tableaux cubistes chez moi, mais, on en a vu un peu partout, en feuilletant des revues, chez des amis collectionneurs. On a fini par vivre avec ces tableaux, on les a associés à toutes sortes de moments de sa vie ; nous avons échangé des sentiments avec eux.
Je crois, qu'en ce qui concerne la peinture abstraite, c'est la même chose. Cette expérience que certains d'entre vous auront faite pour le fauvisme et le cubisme, il faut la faire pour la peinture abstraite. Nous n'avons pas encore suffisamment l'expérience de cette peinture. Je crois que si nous avions possédé de ces peintures dans des moments graves de notre existence, ou en d'autres moments, peut-être quelconques, nous pourrions alors associer à ces tableaux toutes sortes d'idées et nous les verrions vivre ainsi d'une certaine manière.
Il existe encore un autre grief dont on fait état lorsque l'on parle de la peinture abstraite, et, en particulier, de Kandinsky. On dit : « C'est très bien exécuté, c'est très propre, comme le devoir d'un bon élève ». Que ce soit du géométrisme, c'est possible, car je ne veux pas nier l'évidence, mais, regardons les choses de près et demandons-nous si le géométrisme est mauvais en soi ?
D'abord, tout le Kandinsky n'est pas du géométrisme, mais il y a suffisamment de peintres qui, eux, ont fait du géométrisme, comme Pieter Door [sic au tapuscrit], par exemple. Ses tableaux sont-ils mauvais pour la cause ?
A mon avis, certains tableaux sont mauvais parce qu'il existe de mauvais peintres ; d'autres sont bons, parce qu'il existe de bons peintres.
Chez Kandinsky, le géométrisme est très valable ; chez d'autres, il ne le sera pas du tout, Le géométrisme, qui peut paraître froid, par définition, peut lui aussi faire voir des sentiments vibrants.
On nous dit encore que la peinture abstraite est "fort bien", mais n'est pas compréhensible. Pourquoi ? Parce que cela ne représente rien. Je me suis demandé, alors, si les tableaux qui représentent quelque chose sont compréhensibles. Dans ce domaine, force nous est bien de constater que des tableaux, même figuratifs, ne sont pas plus compris que des abstraits. Quand on entend des gens s'exclamer devant des peintures du 17^{e} siècle hollandais, en disant : « Comme c'est drôle, le petit chat qui s'accroche à la nappe. »
Cette réflexion, vous le comprenez, ne rend pas compte du tout de la représentation de la peinture ! ...
Ce qui est important, dans une toile, c'est le phénomène plastique, qui s'y trouve, et dont on n'a pas encore pris énormément connaissance jusqu'à présent et ce phénomène plastique est le seul que l'on voit dans un tableau abstrait.
Alors, on dit que la peinture n'est pas compréhensible !
Si je considère l'Agneau Mystique des frères Van Eyck et qu'on me demande ce que cela représente, moi, je ne saurais le dire exactement.
Parlons de "La Reddition de Breda", de Velázquez. On y voit un tas de personnages et ce tableau serait également très difficile à comprendre et à expliquer.
Il y a ainsi beaucoup de tableaux difficiles à comprendre et à expliquer.
En peinture abstraite, c'est plus facile, car il n'est pas nécessaire de connaître ni l'histoire, ni la philosophie ....
Il y a encore un élément bien amusant, que je voudrais vous citer. Il est, paraît-il, défendu de comparer la peinture abstraite avec la musique. Il me semble que cette comparaison est pourtant - je ne dirai pas

la plus valable - mais la plus suggestive. La peinture abstraite est une peinture qui n'est pas représentative ; la musique, depuis des siècles est un art qui n'est pas représentatif. Depuis des siècles, également elle est dans l'élément abstrait. Dans ces conditions, je crois que la comparaison est assez à portée de mains pour qu'on puisse l'employer pour démontrer que la peinture actuelle fait ce que la musique a fait depuis des siècles : elle passe des stades figuratifs où elle était pour arriver à ce stade de la création absolue.
Oui, c'est possible, me répondra-t-on, mais la musique s'adresse à l'oreille et la peinture s'adresse aux yeux.
La peinture ne s'adresse pas à l'œil et la musique ne s'adresse pas à l'oreille. Ceci n'est pas une boutade. Un œil, par 1ui-même, ne voit rien ; une oreille, par elle-même n'entend rien, on peut avoir un œil bien constitué et ne rien voir ; c'est par la représentation mentale que naissent les sensations que l'on reçoit dans l'œil.
Il y a donc, chez un être humain, toute une faculté de combinaisons, de relations, de représentations, que l'on peut établir entre tous les éléments que l'on reçoit : c'est un travail d'imagination.
Quand on compare la peinture abstraite avec la musique abstraite, on ne fait pas quelque chose d'illégitime.
Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ce phénomène dont je vous parle et qui est l'art abstrait, c'est que celui-ci n'est pas une école nouvelle de peinture, mais c'est une conception nouvelle. Ceci peut nous aider à entrer dans ce domaine. En effet, jusqu'à l'abstraction, que voyons-nous ? Nous voyons diverses écoles au sein d'une même conception. Cette conception générale, c'est la peinture conçue en fonction d'une certaine représentation de ce qu'on appelle « la réalité ». La peinture abstraite fait tout autre chose, c'est une peinture conçue en fonction d'une création, en dehors du phénomène plastique.
Dans le premier cas, nous avons aussi bien de la peinture faite à la Renaissance, que l'art des primitifs italiens, celui du 18e siècle dans n'importe quel pays, celui du 19e siècle, en France.
Si on arrive aux impressionnistes et aux fauvistes, c'est encore la même chose, c'est-à-dire une peinture vue en fonction d'un certain modèle, de l'image plastique que l'on voit.
Si nous considérons, maintenant, la peinture cubiste, c'est une peinture également conçue en fonction d'une réalité que l'on a devant soi, c'est-à-dire une image plastique extrêmement transposée.
Si, au Musée du Louvre, la peinture cubiste rejette toutes données de réalité pour se donner aux formes et à la couleur, c'est une erreur, car il y a la réalité dont s'est servie le peintre.
Ce qui est nouveau, dans la peinture abstraite, c'est l'abandon de cette conception générale de la peinture et 1'établissement de nouvelles bases.
C'est donc avec un esprit complètement renouvelé que nous devons aborder la question. Il ne s'agit pas de voir quels aspects nouveaux on a tiré d'un objet que nous connaissons ; il s'agit de savoir quelle émotion va résulter, pour nous, de certains accords plastiques orchestrés dans le tableau. Le seul moyen d'être sensible à ce genre d'émotion est de pratiquer la peinture abstraite le plus possible et c'est ce que je voulais vous dire pour terminer, après, avoir fait, cependant, une petite réserve, à savoir celle qui consiste à déclarer que l'art abstrait ne s'oppose pas à l'art figuratif, comme le vrai s'oppose au faux, mais comme une nouvelle conception de la peinture s'oppose à une autre conception.

- Léon Koenig, Kandinsky et l'art abstrait in Le Monde du Travail, 13/12/1947.
Je n'ai pas beaucoup fréquenté l'art abstrait et l'avoue à ma grande honte. Distances, rareté des occasions, nouveauté également de cette tendance pourraient me servir d'excuses. Je connais depuis plus de 15 ans l'art de Kandinsky par de nombreuses reproductions ; j'avais vu une douzaine d'œuvres, c'est trop peu pour se faire une opinion valable. Aussi l'exposition qui nous est offerte par l'Apiaw - doublée de l'excellente conférence de Léon Degand - présentait-elle pour moi un grand intérêt. Je souhaite qu'il en soit de même pour beaucoup.
Puisque j'en suis aux confidences, j'ajouterai que l'art abstrait ne m'emballait pas énormément. Je le trouvais, en principe trop gratuit, difficilement « rattachable » à notre sensibilité, incontrôlable en ses signes et ses intentions, insuffisamment objectivé pour être valable : un art trop subjectif, malgré soi, risque de trahir sa mission qui est d'établir des rapports entre le monde et l'homme, et où, par conséquent le général se révèle et prime le particulier. Mais il ne s'agit pas de mes goûts et de mes conférences, on attend que j'apprécie l'art de Kandinsky du point de vue de sa valeur plastique, ainsi que je m'efforce toujours de le faire lorsque j'émets une critique ; je suis à ce point de vue extrêmement à l'aise.
Auparavant, il me vient un scrupule : ne vais-je pas renouveler, à l'endroit d'une esthétique nouvelle,

d'une recherche sérieuse, la même injustice que l'on commit quand les impressionnistes se manifestèrent, la même erreur dont chaque génération se rend coupable à l'égard des aspects plus jeunes de la beauté ? N'est-il pas un peu lâche de refuser un avis sur le fond de cette question ?
Alors, il est possible que l'art de demain - qui trouvera ses constantes dans les rapports de lignes et de couleurs - ne ressemblera plus du tout à ce que nous connaissons, que l'abstraction la plus implacable sera **la norme et la traduction la plus fidèle de la sensibilité du monde de demain**. Les abstraits se servant en tout cas de lignes et de couleurs ne sortent pas du domaine purement plastique - y sont au contraire plus absolument fidèles que d'autres - et leurs œuvres doivent par conséquent contenir tous les éléments qui nous ravissent d'ordinaire ailleurs.
Ainsi, j'ai vu et regardé Kandinsky, ainsi il m'a surpris, ravi, enchanté. C'est un être de rare qualité, c'est un être d'une intelligence et d'une sensibilité peu commune ; son apport est d'une incontestable originalité, son métier traduit admirablement les émotions d'une âme vibrante, nulle forme n'est mieux adaptée au fond. Léon Degand rappelait à son sujet la définition du classicisme selon Gide « un maximum de liberté dans un maximum de rigueur. Rapprochement judicieux.
Voyez-le passer d'un « géométrisme » plus systématique, plus appliqué à cette série magistrale d'œuvres de la maturité où la plus délicate poésie tempère ce « géométrisme » d'ailleurs devenu extrêmement souple et d'une légèreté d'expression parfaite. (…)
Bien sûr, cet art neuf n'a pas encore acquis droit de cité, nous n'avons pas encore échangé avec lui ces longs rapports qui donnent naissance aux sentiments. (…) Nous réparerons ces erreurs. (…)

Premiers peintres abstraits à Liège : Georges Collignon et Léopold Plomteux.

* "J'ai commencé, en 1947-48, comme non-figuratif ce qui, à l'époque, était rare à Liège" (G. Collignon in La Meuse, déc. 1975)
* "En 1948, Collignon arrive à la non-figuration après une visite à la Biennale de Venise où il découvre Paul Klee : celui-ci lui montre les possibilités presqu' illimitées de la peinture abstraite. (...)" (Ringström in Introduction au catalogue Collignon, Oslo, galerie K.B., 12-30/5/1961)

* "Je prenais le journal Arts ; je n'y ai jamais lu le nom de Mondrian ou de Kandinsky" ou encore "Quand j'ai été, par mutation, amené à supprimer toute forme figurative, j'ignorais totalement tous les noms de la peinture non figurative" (Léopold Plomteux, éd. Lesire, 1992, p.92)
"Je dirais que je suis venu à l'art abstrait par le cubisme sans toutefois l'avoir pratiqué." (Léopold Plomteux, éd. Lesire, 1992, p.92)
* "Au cours de l'année 1948, à une époque où il faisait encore route avec Collignon, naîtront les premiers essais d'oeuvres abstraites de Léopold Plomteux, encore que, déjà en 1947, il avait peint un tableau non-figuratif (collection privée) marqué par une recherche à orientation cubiste. (...)" (Joseph Philippe, Léopold Plomteux, Un maître de la peinture abstraite, Crédit Communal/La Châtaigneraie, 1992, p.20)
* "Nous fûmes, sans doute, avec Collignon, Bury et les fondateurs de la Jeune Peinture Belge, les tout premiers peintres à oser nous affirmer dans cette voie. C'était dur ; nous étions méconnus par le public, les critiques, les galeries, pratiquement tout le monde des arts. Seul Delahaut, passé à l'abstraction en 1945, nous avait devancés. Il nous incombait encore d'essuyer les plâtres en 1948."
(Léopold Plomteux in Marc Renwart, L. Plomteux, 55 ans de peinture, 55 ans de réflexion sur l'art 1937-1992, Liège, éd. Lesire, 1992, p. 92)

La lecture du livre de Kandinsky « Du spirituel dans l'art » qui fut édité à Paris chez Drouin en 1949 conforta définitivement leurs intuitions.
« Kandinsky tient un rôle d'oracle dans l'histoire de l'art de la civilisation contemporaine. Kandinsky rompt avec le testament pictural de 20 siècles. Il rompt avec la tradition figurative. Pour lui le temps de la fidélité à la représentation du visuel est achevé. (Léopold Plomteux. Extrait de Fragments sur l'art abstrait. Archives Plomteux)

(28/12-08/01/48) Rétrospective JAKOVLEV.

A titre informatif (signé de séjour de Yakovlev à Liège ; nous ne savons pas si cet œuvre fit partie de l'exposition) : Mikhail Nikolaecitch Yakovlev. Liège, pont passerelle, 27.IX.1935, aquarelle et gouache, 47 x 60,5.



1947-48. Conférences
- d'Herbert Read (un texte d'une conférence en anglais existe dans les archives Graindorge)
- de Léon-Louis Sosset
- du professeur Émile Witmeur

1948.

(11/01-22/01) Paredis Gustave, **Silvestre Armand**.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
A chaque nouvelle exposition, Gustave Paredis s'affirme comme le peintre de la joie de vivre. Il le fait avec une conviction et un enthousiasme qui forcent la sympathie et ses œuvres gagnent une ampleur décidément remarquable. Abandonnant de plus en plus la réalité objective au profit de recherches plastiquement pures, il arrive à des effets d'arabesques fort décoratifs qu'il exprime en de vigoureuses colorations où la couleur est bien près de chanter à son maximum.
Pour ma part, il me plairait que l'artiste choisisse un mode d'expression définitif et qu'il donne à ses œuvres une matière plus dense, elles en prendraient plus de prix et plus de raffinement.
Aussi est-ce à ses tableaux les plus délicats que vont mes préférences. J'estime qu'il s'y révèle le plus complètement peintre et elles me font lui témoigner la plus entière confiance.
Dans le salonnet voisin, Armand Silvestre
Expose une série de tableautins tout simplement ravissants. Voilà un jeune artiste qui nous réserve de bien consolantes surprises. Il cherche encore son vocabulaire, mais il le fait avec une foi, une sûreté et une volonté personnelle si évidentes qu'il exprimera bien vite toute la sensibilité dont ses œuvres aujourd'hui témoignent. Peintre né, voué aux accords les plus subtils, il confère aux plus humbles prétextes une somme de poésie réellement appréciable.

(25/01-05/02) ENGEL PAK, "Images réelles" ; Huse Marion / US.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Exposition organisée par Schwartzenberg à la galerie Dietrich de Bruxelles en 1947.
- Préface de Paul Fierens (ce texte se retrouve au dos de l'invitation de l'Apiaw)
"Que l'art soit libre jeu, plus d'un philosophe en fut convaincu et plus d'un artiste se comporte comme si ce fut un jeu d'enfer. Avec quoi jouer ? Avec des idées ? Avec des objets ? Et pourquoi pas avec des éléments premiers de toute vision picturale, les formes et les couleurs pures. Ainsi fait Engel Pak revenu d'un expressionnisme halluciné, mais qui lui paraissait encore terre à terre. Il s'est envolé loin de notre monde pour réaliser les images d'un autre monde, exclusivement celui de l'esprit. C'est en signe de soi qu'il assemble ces taches, en signe de sa disponibilité intérieure, de son être profond, secret, et aussi d'un tempérament de peintre qui, au-delà de tout parti, de toute attitude esthétique, s'impose très directement. Il est plus malaisé qu'on imagine de créer des œuvres qui ne ressemblent à rien, à rien si ce n'est à l'homme dont elles émanent, faisant abstraction du déjà dit, du déjà fait." (Paul Fierens) [repris in les Premiers Abstraits wallons, 1984, p.100]
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (IHOES, Fonds Koenig).
Cet ardennais émigré en France présente « trente images réelles ». Trente images issues de son rêve, paysages interdits qu'il est seul à contempler et où les formes se meuvent selon les lois de son inconscient : nous les ignorerons malheureusement toujours. Mais puisqu'il nous invite à jeter un coup d'œil sur ces sortes de confidences, peut-être y apprendrons-nous quelque chose et c'est bien là le miracle de l'art, inventeur des correspondances secrètes qui se passent bien de toutes les lois et jouent sur l'unique sensibilité. Les couleurs chatoyantes et fort bien harmonisées d'Engel Pak, témoignent non seulement de sa belle qualité de peintre, elles révèlent aussi tous les drames d'une âme tendre qui se cherche un refuge dans un monde déchiré.
En serait-il autrement qu'on accepterait mal ces formes tournoyantes et molles où nulle volonté ne consent à intervenir mais qui accusent au contraire une entière dépendance à l'instinct.
En ce qui me concerne je le regrette. Cette peinture non-figurative fait trop délibérément abstraction de l'intelligence et de la raison. On sait qu'elles interviennent peu en art, elles interviennent tout de même et ne sont pas étrangères à l'homme.
Engel-Pak : un beau talent qui a choisi les voies difficiles et ne s'y est pas encore totalement exprimé.

(08/02-19/02) Centre de rénovation de la tapisserie de Tournai. Deltour Louis, Dubrunfaut Edmond, Somville Roger.

(22/02-04/03) Delfosse Joseph, Eubelen, Scauflaire, Wery.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 27/02/1948. P.V. signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).
Présents : Mme Gillard ; MM. Graindorge, Van Zuylen, Scauflaire, Moremans, Florkin, Caron, Dumont, Debattice, Stiennon, Gillard, Koenig.
Excusé / Goebel.
(…)
Au second point de l'ordre du jour, le président met en question l'opportunité de continuer nos conférences. Il n'est pas prouvé que le résultat poursuivi est atteint et, particulièrement, qu'elles soient de quelqu'utilité à nos membres qui n'y assistent guère en grand nombre. Il est donc décidé de surseoir à l'organisation des dernières conférences projetées.
(…)

(07/03-18/03) Moyano Louis..
- Léon Koenig. Louis Moyano in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
Les nus de Louis Moyano révèlent surtout des soucis plastiques. Equilibre des formes, pureté des lignes, recherches de rythmes, voilà ce qu'ils dénotent d'abord. Et c'est très bien. Louis Moyano suit ainsi la voie qui le conduira sûrement à la synthèse, à l'expression ou à la pure arabesque. On les pressent sous ces dessins encore soumis à la vision objective. Des têtes de femmes très contenues et très simples, sont fort sensibles ; l'ensemble d'ailleurs exprime beaucoup de délicatesse et d'élégance.

(07/03-18/03) **Permeke Constant**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(/) Conférence d'Emiel Langui sur l'expressionnisme flamand.
- Léon Koenig. Emile Langui parle de « L'Expressionnisme flamand » in Le Monde du Travail, ? (Ihoes, Fonds Koenig).
« Liège a découvert l'expressionnisme flamand, dix ans avant la Flandre » dit en exorde le conférencier, peut-on ajouter que ce soir il le redécouvrit avec un plaisir énorme ? M. Emile Langui, conseiller pour les Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et grand spécialiste de la question avait choisi la bonne manière d'en parler : commentant dans une langue simple, émouvante et persuasive les projections lumineuses qui retraçaient depuis les fresques des cavernes d'Altamira jusqu'à Goya, en passant par les Romans, Jérôme Bosch, Breughel, les origines de l'Expressionnisme. Il illustra parfaitement cette thèse qui lui est familière, c'est qu'il y a toujours deux courants dans l'art, l'un impressionniste, qui se réfère de préférence au réel ; l'autre expressionniste qui se sert du réel pour dire ses émotions, mais l'interprète et, au besoin, l'oublie.
Puis il raconta les débuts de l'Ecole de Laethem-Saint-Martin. Premier groupe d'abord, composé de Minne, Van de Woestyne et de Saedeleer, puis second groupe où l'on retrouva Permeke, Gust De Smet, Frits Van den Berghe, les trois héros de l'Expressionnisme qui ont trouvé un style qui fut un instant commun à tous en Flandre. C'est pendant la guerre, alors qu'ils étaient en exil soit en Angleterre, soit en Hollande, que chacun prit conscience de l'évolution qu'il convenait de donner à leurs recherches esthétiques. Influencés par les Gothiques et surtout par les Allemands Nolde, Campendonck, Otto Dix et Grosz, ils exprimèrent le désarroi et la misère d'une humanité sortant d'une atroce tragédie collective. Impossible de retracer tous les détails de cette intéressante causerie : on suivit encore chacun des artistes dans ses œuvres et tout se termina par les plus chaleureux applaudissements.
Mr Graindorge avait présenté le conférencier avec son humour coutumier.

(21/03-01/04) **Collignon Georges**, Dumoulin Raymonde.

(04/04-15/04) Nibès Robert., **Rets Jean**., Thomas Roger.

(18/04-29/04) Peintres et sculpteurs espagnols de l'école de Paris : Borès, Clavé, Condoy, Dominguez, Fenosa, Fernandez, Fin, Flores, Laferna, Lobo, Manuel (Viola), Parra, Peinado, Valiente, Vilato, Vines.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(02/05-13/05) Delhaye José, Forgeur Ernest.

(30/05-10/06) Le groupe "Tendances contemporaines" de La Louvière. Bonuzzi Victorio, Bury Pol, Dussaussois Marcel, Guinotte Lucien, Jacquet Hélène, Michotte Max.
- Léon Koenig. Six peintres de La Louvière à l'Apiaw in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig).
Les artistes louviérois, membres de l'Apiaw, qui se produisent cette quinzaine à la galerie de la section de Liège forment une équipe étonnament vivante par l'esprit et par la qualité. Avant d'émettre tout autre considération, on me permettra d'établir un parallèle entre cette exposition et celle qui vient de finir. La présente doit sa vigueur et son intérêt à l'esprit de recherche qui anime tous ses participants, l'exposition des Liégeois témoignait plus de bonne volonté que d'enthousiasme, d'audace et de désir de découverte, elle reflétait par conséquent une correction par endroits monotone, alors que celle-ci dit la joie du travail, la joie de créer, la joie d'oser.
Ceci dit, que l'on regarde les œuvres des Louviérois. Elles sont, je le répète, étonnantes. Chacun garde sa personnalité, s'exprime donc librement dans telle voie qui lui paraît propre, et cette indépendance même assure à l'ensemble la diversité convenable.
Voici Pol Bury qui tend à l'irréalisme adopté par les jeunes français et évoque Paul Klee en de ravissants pastels récents. Voici Marcel Dussaussois qui indubitablement a aimé Kandinsky, Lucien-Jean Guinotte qui cherche son destin entre André Lhote et Picasso, Hélène Jacquet dont le réalisme magique révèle toute la saveur du quotidien et Max Michotte installé dans un surréalisme suffisamment aéré pour ne pas craindre de l'y voir mourir de poncifs. Voici, enfin, Vittorio Bonuzzi, le plus étonnant de ces étonnants bonhommes, ancien mineur et ouvrier céramiste, qui vient avec une

expression bien à lui, nous rappeler que le Douanier Rousseau et Utrillo, peintres du dimanche et naïfs, étaient de grands artistes.
Six peintres donc, six tendances, et, pour chacun on peut « parler peinture », c'est-à-dire que la qualité de leur art reste le support parfait de leurs intentions. Vais-je séparer des gens aussi bien unis ? Peut-être, si l'on me forçait à établir un ordre de préférence, serais-je amené à dire d'abord Bonuzzi, plus solide et plus rare en ses rapports de tons ; Bury ensuite, plus savant ; Hélène Jacquet naturellement plus sensible ; Dussaussois et Michotte sur le même pied pour des raisons différentes ; Guinotte, pour clore, parce qu'il faut bien que quelqu'un ferme la marche. Mais tous très peintres et très intelligents, le classement que j'en fais ici étant évidemment subjectif…
Pour être tout à fait ravi, il me faudra ajouter qu'en général, je leur voudrais une certaine résonance du ton qui leur manque, une certaine vibration profonde qui ne s'obtient à priori ni avec les gris distingués, ni avec les terres grasses et chaudes, ni avec les oppositions violentes à la mode dont Dussaussois a usé en vain mais qui est synonyme de peinture et que l'on retrouve, de temps à autre, par exemple chez le Maître de Moulin, Chardin, Goya ou Braque… On me comprendra et l'on comprendra que je fasse confiance aux peintres louviérois de l'Apiaw ; s'ils ne sont pas près de l'immortalité, ils suivent la bonne route de la perfection et je n'ai pas fait à leur propos d'évocation sacrilège : il vaut mieux porter ses regards très haut quand on a le cœur bien accroché. J'atteste qu'ils l'ont…

(13/06-24/06) Le groupe "Vert et Blanc" de Verviers et Dieu Paul.

- Une exposition de Dessins d'enfants anglais (* Initiative et financement F. Graindorge) et une exposition consacrée aux Peintres de la Tentation de saint Antoine : Eugène Berman, Leonora Carrington, Salvador Dali, Paul Delvaux, Max Ernst, Louis Gugliemi, Ivan Albright Le Lorraine, Horace Pippin, Abraham Rattner, Stanley Spencer, Dorothea Tanning (Initiative et financement F. Graindorge) ont également eu lieu durant la saison 1947-48 (cat. 20^{e} anniversaire)

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 09/09/1948. P.V. manuscrit signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Dedoyard, Gillard, Scauflaire, Moremans, Soreil, Dumont, Koenig, Florkin, van Zuylen.
Excusés: Caron, Goebel, Stiennon.
(…) Après une discussion animée, le Comité constate – une fois de plus – l'impossibilité de remplacer Mr Graindorge à la présidence et le prie donc, à l'unanimité, de continuer sa tâche.
(…)

(18/09-18/10) Liège, Palais des Beaux-Arts / Parc de la Boverie: Salon.
* Org.: S.R.B.A.
** Le salon a lieu, pour la première fois, non plus au Musée des Beaux-Arts mais au Palais de la Boverie endommagé pendant la guerre et tout récemment rénové.
*** e. a.Magritte René, Scauflaire Edgar

(26/09-07/10) **KLEE PAUL**, Ray Man.
- 72 eaux-fortes de Paul Klee et 10 abstractions de Man Ray (Portes tournantes, 1926)
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Louis Piérard in Le Monde du Travail, 9-10/10/1948.
" L'Apiaw a résolu d'être, non une tribune, un organe mis à la disposition des artistes de la Wallonie, mais de faire connaître dans nos provinces romanes, les tendances les plus neuves, voire les plus osées de l'art universel. Elle montre, par exemple à Liège (...) des reproductions de certaines compositions gravées de Paul Klee, précurseur de l'art abstrait. (...) À Liège, beaucoup de visiteurs sont horrifiés. Il en est même qui se mettent en colère."
- Victor Moremans in La Gazette de Liège, 27/9/1948.
"Le public veut comprendre et nul ne lui donnera la clé de ses abstractions qui ne sont que des jeux de lignes ou de volumes et dont les titres ne feront que le dérouter plus encore."

(10/10-21/10) Delhaye José, Kratz Mathieu, Thisens Robert, Wathieu André.

(21/11-02/12) **Bury Pol**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Désiré Delvaux in La Wallonie, 24/12/1948.
"Userait-il même d'un jaune de la gamme chaude qu'il ne serait coloriste que par accident. Il est donc tonaliste et cela explique pourquoi de ses toiles sombres émane un sentiment de perfection plus poussé. De plus, sa prédilection pour l'écart ombre-couleur en fait un artiste né pour modeler en trompe-l'œil et avec l'appoint de la troisième dimension, en un mot pour faire « tourner les formes », plutôt que pour les faire deviner en de fulgurants a-plats."
- Léon Koenig, in Le monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
« L'art abstrait n'est pas encore entré dans notre domaine sensible ; il nous parait froid parce qu'il est trop neuf ; nous n'avons pas encore échangé des sentiments avec lui et sa fréquentation nous livrera toutes ses possibilités affectives… » ainsi s'exprimait naguère Léon Degand à la tribune de l'Apiaw. Depuis lors quelques expositions nous ont permis ces contacts indispensables et c'est avec une expérience nouvelle que nous abordons celle de Pol Bury.
A dire vrai, à part quelques œuvres, celles-ci ne sont pas absolument abstraites au sens où l'entendait Degand, c'est-à-dire « qui n'évoquent la réalité ni dans leurs fins, ni dans leurs moyens ». L'intention de départ reste évidente prise « au grand dictionnaire de la nature » et nous n'avons qu'à consulter le catalogue pour nous en convaincre avant de la rechercher si notre imagination pèche par paresse : barque, usine, Banyuls, Cerbère… J'aime, quant à moi, que l'art se réfère au concret avant de prendre son vol. Mais je n'ai pas l'intention de discuter une tendance, ce n'est point mon rôle. Plutôt convient-il que j'exprime un jugement sur la qualité plastique des œuvres. Elle est partout d'excellente classe, (…), toutes me séduisent par l'intelligence de leur conception où me paraissent poindre tous les charmes de l'esprit ? C'est un pas que je franchis allègrement.

(05/12-16/12) Moulin Raymonde, Pinet Georges.

(18/12-30/12) **Delvaux Paul**.
- Léon Koenig. Paul Delvaux à l'Apiaw in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
Paul Delvaux a porté le renom de la peinture wallonne aux Pays-Bas, en Angleterre, en France, en Amérique et sa récente participation à la Biennale de Venise fut hautement appréciée. D'autre part, un terrible censeur, Mr Luc Haesaerts affirmait naguère qu'il était avec Magritte le seul peintre dont on eut à retenir actuellement le nom dans la partie latine du pays… Sans nous arrêter à cet avis lapidaire, l'impression reste devant les œuvres qu'on se trouve bien en présence d'un de ces rares artistes complets tant par leur science que par leur faculté créatrice.
En ces colonnes, je me suis toujours interdit de discuter des esthétiques particulières aux peintres, me réservant le droit de prendre, sur le plan général, nettement parti pour les représentants d'un art qui tend à exprimer dans sa diversité et ses contradictions notre monde contemporain en me basant, pour tous, sur le critère de qualité quand même il s'agissait de peintres traditionnels. Je ne dérogerai pas à ce principe dans le cas qui nous occupe.
De sa fréquentation du surréalisme, Paul Delvaux a gardé le goût du mystère, la magie de l'objet singulièrement révélé, l'étrange poésie qui naît immanquablement des rapports insoupçonnés entre les choses et nous, et brusquement établis. Ce qu'il y ajoute, dans une syntaxe fort personnelle, constitue l'essentiel de son art : « les passions, les rêves, les appétits, les angoisses, les extravagances de l'homme obscur » dit avec d'autant plus d'intensité qu'il peint les êtres dans leur intégralité formelle. Avec franchise et naïveté, cet observateur de l'âme profonde et impavide transcrit fidèlement le drame - au sens antique du mot - qui se déroule quotidiennement sous ses yeux et nous le restitue - transcendé - dans le domaine de l'art.
Si nous n'acceptons pas d'être ainsi dévoilés, nous ne comprendrons rien à l'œuvre de Delvaux où, cependant chaque élément se lit avec la plus extrême clarté - clarté parfois cruelle, parfois ironique – mais du moins, si nous sommes sensibles à la beauté des formes, à l'harmonie des compositions, au charme des couleurs, il est impossible que nous sortions déçus. Dans une technique accomplie, l'artiste répartit ses taches, agence ses lignes, anime ses rapports et, magistralement, (c'est la marque des forts) allie forme et fond en exprimant son idée autant par le choix de ses tons et la disposition graphique que par le sujet traité.

Mais si encore l'on restait sceptique, il resterait de découvrir ce très grand artiste au travers des dessins et des aquarelles qui en offrent toutes les ressources au spectateur rétif.

Marcel Caron fonde le groupe de sculpteurs de l'Apiaw

1949.

(15/01-27/01) Eubelen Jean, Roland Flory.

(29/01-10/02) **Rouault Georges**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(12/02-24/02) Meuris Emmanuel - **Ernst Max**.

(26/02-10/03) Henrard Paul (paysages) ; **Léonard Maurice**, **Silvin**.
- Léon Koenig, in Le Monde du Travail, ? , 1949.
"L'une des plus intéressantes expositions d'artistes liégeois que l'on a pu voir ces quatre dernières années. Silvin Bronkart et Maurice Léonard ne sont plus au stade des recherches et affirment l'un et l'autre un talent singulièrement éloquent. Le premier exploite avec finesse et intelligence toutes les ressources de l'arabesque, l'autre exprime un tempérament robuste et profond en autant de compositions richement orchestrées qui ne sont pas loin d'être des oeuvres parfaites. L'abstraction est leur domaine ; qu'ils soient parvenus à prouver qu'elle peut atteindre aux zones secrètes de leur sensibilité n'est pas le moindre mérite.
À côté de ses aînés, Paul Henrard tient un rang fort honorable avec un envoi qui promet tous les développements et une entière libération."
- Victor Moremans in Gazette de Liège, 04/03/1949.
(…)
Mr Silvin Bronkart nous présente une série de pastels qu'il a intitulé en bloc « Essais pour un art existentiel ». Ce sont des pages subtiles de tons délicats et nuancés où l'arabesque et la courbe jouent un rôle important et d'apparence abstraite. Si l'on y regarde de plus près, on ne tarde pas à s'apercevoir, cependant, que l'objet n'en est pas tout à fait exclu. Il semble, toutefois, n'être là que pour nous rappeler que la matière existe mais que celle-ci peut être transcendée lorqu'on la rejoint par le détour de l'esprit.
Au vrai ce qu'essaye Silvin Bronkart c'est à nous offrir avec une possibilité d'échange, des œuvres qui, quel que soit le message qu'on y découvre ou la signification qu'on y attache, soient plastiquement construites et agréables à l'œil.
Ne parlons pas ici d'un jeu gratuit. L'artiste s'est, au contraire, efforcé de s'exprimer avec le maximum de sincérité et sûr d'avoir enclos dans ses œuvres les joies qui le visitent, les misères qui l'étreignent, le mystère de sa vie et sa poésie ; il nous invite à les découvrir. Les planches qu'il nous montre sont, en tout cas, de celles qui ne laisseront indifférent nul de ceux qui restent sensibles à la grâce des lignes, et, à leur équilibre, à la fraîcheur des tons et à leur magie.
- Joseph Schetter in La Meuse, 5-6/03/1949.
(…)
Qu'importe l'étiquette sous laquelle on place son art et la référence philosophique invoquée pour justifier ces essais qui ne sont que la négation de tout ce qui est vivant ! Si l'on tourne le dos à la vie, on ne peut regarder que le néant. Or l'art est l'affirmation d'une personnalité, l'expression d'une sensibilité.
Nous ne découvrons pas la personnalité de Silvin Bronkart qui a adapté, sans en renouveler la formule, le cubisme ; quant à sa sensibilité, si c'est celle de l'art qu'il faut envisager ici, concédons-lui qu'il est un délicat symphoniste.
- Dessart in Le Drapeau Rouge, 04/03/1949.
Voici à l'Apiaw une exposition de trois jeunes peintres liégeois.
Pouvons-nous dans le cadre de la jeune peinture liégeoise nous déclarer satisfait de leurs prestations ? Oui, si nous considérons leur désintéressement qui les conduit à rechercher une manière de s'exprimer qui n'a pas les faveurs du grand public ; non, si nous examinons l'orientation de leurs recherches.
Passe encore pour Paul Henrard. Celui-ci a fait de considérables progrès depuis sa dernière exposition ; ses paysages ont gagné en distinction et en poésie, son coloris bien conçu s'intègre dans un dessin

intelligemment construit et il sait garder avec la réalité un contact suffisant pour que le spectateur entre dans son jeu qui reste néanmoins un peu mince et confus.
Mais avec Maurice Léonard, nous ne sommes pas d'accord et nous le regrettons d'autant plus que son talent est incontestable et qu'il nous souvient de certains de ses travaux précédents où faisait plus que s'annoncer un peintre riche d'une solide conception de la vie. A présent, la peinture de Léonard s'égare dans un modernisme dont les éclats cachent difficilement son caractère d'entière gratuité. Outre que cette peinture en dents de scie, lames et couteaux et pointes qui se veulent véhémentes nous rappelle un peu trop « quelque chose », l'esprit qui l'anime, délibérément destructeur et caricatural, nous apparaît, dans son emphase théâtrale, entachée d'un expressionnisme par trop fatigué.
Quant à Silvin Bronkart ses « Essais pour un art existentiel » ne se distinguent guère d'autres travaux de jeunes peintres d'à présent qui n'en sont pas pour autant moins « essentiels ». Nous ne parvenons à y voir, dans ses travaux, que d'agréables passe-temps sans prolongements aucuns, des sortes d'« ouvrages de dames » pour messieurs… de vagues tentatives décoratives dont la technique même est souvent en défaut. Mais ce sont des essais.

(26/03-07/04) Scauflaire Edgar

(09/04-21/04) **Klee Paul**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig. Paul Klee ou la vertu plastique Texte du feuillet-invitation (Ihoes, Fonds Koenig)
On peut mesurer l'importance de l'art à la vigueur des réactions de nombreux visiteurs devant une œuvre qui échappe à leur compréhension. Elles vont du sarcasme à la colère et provoquent des perturbations affectives insoupçonnées. L'art abstrait, singulièrement, déclanchent ces mécanismes passionnels et il n'est pas rare que des hommes, d'autre part, capables d'objectivité, se fâchent tout net à son spectacle, exactement comme si l'artiste leur faisait personnellement injure.
Que leur dire, cependant, si ce n'est que l'art abstrait a toujours existé et que si on le redécouvre enfin aujourd'hui, c'est pour mieux révéler au public cette vérité plastique trop longtemps enfouie sous les voiles épais de la représentation ou de l'anecdote, cette vérité plastique trop longtemps soumise à la cause d'un réel qui n'a certes plus besoin de l'art pour être inventorié : il est d'autres moyens pour l'appréhender actuellement.
Que leur dire si ce n'est que Léonard de Vinci, Brueghel, Titien, Rembrandt, Vélasquez ou Cézanne - que certainement ils admirent - ne sont admirables qu'autant qu'ils ont merveilleusement sauvé, sous la loi du sujet, ces impérieuses nécessités de la plastique reprises dans leur essence par les abstraits, rapports exquis de couleurs et de lignes qui s'adressent, par les chemins obscurs de la physiologie, à nos fibres les plus secrètes et qui sont à l'origine de notre délectation.
L'art occidental, fatalement, devait aboutir à l'abstraction. Tel que nous le connaissons, il est le résultat d'un siècle de révolutions et de recherches où la plastique, lentement, a retrouvé ses voies propres. Dès l'impressionnisme, le sujet était condamné. Mais depuis longtemps déjà, quelques êtres d'exception avaient pressenti et annoncé sa fin, de Pascal qui reprochait aux peintres « leur sottise obstinée de copier ce qu'ils ont sous les yeux », à Stendhal qui a dit « dès qu'une peinture est signe, elle ne tend plus à se rapprocher de la réalité mais de la clarté comme signe". S'ils ne pouvaient prévoir une peinture aussi dépouillée de l'accidentel que peut l'être celle de nos abstraits, ils posaient le principe qui est à la base de la conception actuelle : abandon des formes connues, création du pur domaine plastique où le signe naît de l'harmonie. La peinture voit enfin reconnus ses moyens autonomes et n'a plus rien à envier à la musique.
***"
Il faut assurément quelque courage aux jeunes de 1949 pour affronter les cimaises avec un art qui risque de rencontrer néanmoins tant d'incompréhension. Oue dire alors des précurseurs ! Paul Klee fut de ceux-là.
Il est né à Munchenbuchsee (Suisse) en 1879 et est mort à Lugano en 1940. Professeur de dessin aux Académies de Weimar, Dessau et Düsseldorf, il quitta l'Allemagne à l'avènement d'Hitler. Qu'il ait eu qualité pour enseigner ne nous étonne point. Nous citons la référence seulement pour mieux faire ressortir l'héroïsme qui fut le sien lorsqu'il choisit d'abandonner une technique traditionnelle et éprouvée, qui pouvait lui assurer de confortables succès, au profit d'une écriture personnelle qui lui permît de s'exprimer intégralement, mais qui représentait l'inconnu, l'aventure, avec ses séductions et ses déboires. Il consentit ce sacrifice.
L'exposition de dessins de Paul Klee que l'on a vue naguère en cette salle a révélé la profonde originalité de l'artiste, son génie inventif, sa fraîcheur, la grâce ailée de son graphisrne, l'allure primesautière de son

esprit prompt à dégager des choses, la plus délicate poésie.
Les oeuvres présentes, plus décantées encore, ont les mêmes mérites, augmentés du charme magique de la couleur. Cet art si simple est inimitable : quelques taches, quelques traits, mais vivifiés d'une si rare et aiguë sensibilité, mais si justement, si divinement accordés qu'ils émeuvent.
Indubitablement, la simplicité est du côté de Paul Klee et la complication du nôtre, qui supporte mal de nous départir de nos habitudes paresseuses, de nos idées toutes faites, de nos préjugés. Ils pèsent à nos esprits encombrés et nous empêchent de saisir l'essentiel.
Or n'est-ce point l'essentiel de son émotion plastique que Paul Klee nous offre ? Et ne peut-on demander à ceux qui ne se satisfont pas des solutions faciles de s'y attarder un peu, juste le temps de concevoir que l'artiste puisait aux sources d'inspiration les plus vraies et n'a voulu, les transposant en signes plastiques, qu'en traduire la pure et rigoureuse impression ?
Peut-être qu'alors, à travers les œuvres, ils découvriront l'homme et sa grandeur, tournée entièrement vers la beauté, la tendresse, la fragile, bénigne et gratuite poésie, vertus qu'on nous permettra de considérer comme encore valables, et hautement humaines, en cet âge où l'on court trop le risque de ne plus croire qu'à la violence.

(23/04-05/05) Martinet Milo - **Bauchant André.**
***** Initiative et financement F. Graindorge.
-Léon Koenig in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
André Bauchant est un cas. Je me suis toujours interdit dans le cadre de cette chronique de juger des œuvres sous l'angle esthétique. Ce n'est pas le moment de changer d'attitude. Ce peintre qui paraît tomber du fond des âges s'exprime avec une âme médiévale. Il ne peut donc être qu'une exception, d'ailleurs extrêmement touchante. Ceci dit, j'ajouterai qu'il s'agit d'un vrai peintre, parfois étonnamment habile dans la naïveté et surtout maître d'harmonie tout à fait ravissantes. Maître en tout cas par l'admirable unité de la couleur, du dessin de la lecture et de l'esprit, synthèse rarement réussie qui dénote le talent authentique. Et quelle charmante vision conserve ce peintre septuagénaire, quelle tendresse et quel calme évoquent ses pures créations ! Il faut le voir et l'aimer.

(07/05-19/05) Delhaye José, **Silvestre Armand.**
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
Il paraitrait absurde de parler d'épanouissement à propos de deux tout jeunes artistes. Mais leurs promesses d'hier se confirment à ce point que je n'hésite pas à me servir du terme : les voilà aujourd'hui à réaliser une œuvre. On les verra dans l'avenir l'amplifier et la parfaire, elle est là cependant. C'est une chose assez rare pour provoquer mon enthousiasme. Pour qu'une œuvre existe, il est indispensable qu'elle réunisse les facteurs originaux du métier et de l'esprit indispensables, de sorte que la qualité picturale ne puisse être contestée. Dans l'ensemble, des toiles représentées, les deux artistes répondent à ces exigences. C'est magnifique et inespéré.
Est-ce un hasard qu'ils soient en même temps et tous deux poètes ? Pour être d'abord plastique, leur expression accuse ce besoin de transcendance, cette recherche de l'accent profond caractéristique de l'écriture. José Delhaye est tout optimisme, toute chaleur, toute joie. Il éclate en colorations somptueuses. On ne connait rien qui égale ses peintures sous verre, rêves étonnants nimbés d'une douce lumière, objets parfaits. Ses peintures proprement dites le montrent en grand progrès, dans la plupart déjà il atteint un savoir identique à celui de ses sous-verres. On sait le bien que je pense de ses dessins, ils sont de toute belle qualité.
Les œuvres d'Armand Silvestre révèlent une telle subtilité, une telle délicate et vibrante affectivité que c'en est un enchantement. C'est en plasticien cependant qu'il joue de sa délicatesse : quelques tons frais, un dépouillement extrême, et de cette simplicité nait la plus exquise harmonie. C'est très beau et qu'on ne s'y trompe pas : la simplicité est l'apanage des forts.
Exposition très intéressante de deux artistes à suivre avec attention. Ai-je dit qu'ils avaient peint des chefs-d'œuvre, qu'ils sont exempts de défauts ? Non, et ce serait ridicule. Je salue en eux le talent, la sincérité, l'amour de l'art, la qualité.

(11/06-23/06) Morandi Giorgio.
* Initiative et financement F. Graindorge.

* Eva Herbiet (graveur), Joseph Zabeau (peintre) ; Bouffa, Caron, Delpérée, Grard, Gueury, Stroobants, Wybaux (sculpteurs) ont également exposé durant la saison 1948-49 (cat. 20e anniversaire)

1949-50 Apiaw. Conférences de Léon Degand, de Bernard Dorival.

(01/07-01/02/1950). Sept mois d'inactivités [difficultés à trouver une salle ?]

(24/09-31/10) Liège, Palais des Beaux-Arts / Parc de la Boverie. Salon quadriennal.
* Org.: S.R.B.A.
- Peinture.
En exergue, cinq œuvres de James Ensor provenant de la collection Gustave Van Geluwe.
Albert Jos, Alechinsky Pierre, Alexandre Jacques, Beaussaert Albert, Bergen Emile, Bertrand Gaston, Blank André, Bonnet Anne, Boquet Jean, Bosquet Andrée, Brasseur Henri, Bronkart Silvin, Brusselmans Jean, Bury Pol (avec Peinture et Peinture), Camus Gustave, Caron Marcel, Carte Anto, Cockx Philibert, Cocq Suzanne, Collignon Georges (avec Rome I et Rome II), Counhaye Charles-Louis, Cox Jan, Creten-George, Crocq Pierre, Crommelynck Albert, Daeye Hippolyte, Daniels Roger, Dasnoy Albert, De Clippel Adrien, De Coninck Roger, De Kat Anne-Pierre, Delahaut Jo (avec Composition grise et Rythmes), De Lannoy René, Deleye Florimond, Delhaye José, Delvaux Paul, Delville Jean, De Maegd Joseph, De Maeyer Lod, Demeure Youri, Depooter Frans, De Roover Carl, De Smet Léon, De Sutter Jules, Devos Pierre, Dobrzicki Zygmunt, Donas Marthe, Donnay Jean, Dupagne Adrien, Franck Paul, Frey Alice, Godderis Jack, Grosemans Arthur, Guiette René, Herbiet Eva, Herve Laurent-Léon, Howet Marie, Iserentant Mayou, Jespers Floris, Larose Laurent, Lemaître Albert Liard Robert, Maas Paul, Maes Jacques, Magritte René, Malfait Hubert, Maréchal Maurice, Marstboom Antoon, Mathieu Pol-François, Meerbergen Rudolf, Mendelson Pierre, Milo Jean (avec 2 Composition), Mortelmans Karel, Mortier Antoine, Moyano Louis A., Mulder Jean, Navez Léon, Nojorkam, Ocket Gaston, Opsomer Isidore, Paerels Willem, Paulus Pierre, Peire Luc, Permeke Constant, Permeke John, Permeke Paul, Petré Albert, Picon José (avec Composition), Plomteux Léopold (avec Potier), Quinet Mig, Roland Flory, Saverys Albert, Scauflaire Edgar, Schelck Maurice, Servranckx Victor, Simon Mia, Slabbinck Rik, Stobbaerts Marcel, Stoffel Michel, Strebelle Rodolphe, Strebelle Jean-Marie, Tainmont Emile, Thissens Robert, Thonet Victor, Tytgat Edgard, Vaerten Jan, Van Damme Suzanne, Vanderlick Armand, Van Dyck Albert, Van Hoecke Hans, Van Lint Louis, Verswyvel Joseph, Vinck Jozef, Wéry Fernand, Wolvens Henri-Victor, Wijnants Sander, Zabeau Joseph, Zarina Anna.
- Gravure, dessin, monotype.
En exergue, 5 œuvres de la collection de Mlle Augusta Boogaerts et une de la collection Ernest Van Zuylen, Alechinsky Pierre, André Françoise, Bergen Emiel, Blank André, Bonnet Anne, Boquet Jean, Bury Pol, Cocq Suzanne, Comhaire Georges, Cortier Amédée, Clutmans Germaine, Counhaye Charles-Louis, Crocq Pierre, Dandoy Pierre-André, Dasnoy Albert, De Coninck Roger, De Lannoy René, Delhaye José, De Maegd Joseph, Devos Pierre, De Winne Robert, Dille Frans, Donnay Jean, Dorchy Henri, Frey Alice, Gérard Yvonne, Grégoire Edmond, Grunhard Momon, Hendrickx Joseph, Herbiet Eva, Hougardy Emile, Kreirz Willy, Lambrichts Armand, Larose Laurent, Lavoye Colette, Ledel Dolf, Lismonde, Maas Paul, Marstboom Antoon, Masereel Frans, Mels René, Moyano Louis, Nibés Robert, Permeke Constant, Servranckx Victor, Stevo Jean, Strebelle jean-Marie, Stuyvaert Victor, Tainmont Emile, Thomas Roger, Tytgat Edgard, Vaerten Jan, Van Hoecke

Hans, Van Lint Louis, Van Paemel Jules, Weemaes Margot, Wéry Maurice.
- Sculpture : Barmarin Elisabeth, Cantré Joseph, Caron Marcel, Crocq Pierre, Darville Alphonse, Debonnaires Fernand, Delperée France, Devos Pierre, De Winne Robert, Dobrzycki Zygmunt, Dubie Edmond, Dupont Louis, Elstrom Harry, Gillard Marceau, Godfroid Raoul, Grard Georges, Gueury Guillaume, Kreitz Willy, Ledel Dolf, Leplae Charles, Massart Robert, Mercier Nelly, Permeke Constant, Poot Rik, Salle Adelin, Souweine Josine, Stroobants Ernest, Van Albada Henri, Verbanck Géo, Vriens Antoine, Wybaux Fritz.
- Céramique
Maîtrise de Nimy (Destrebecq Georges, Hupet André, Lemaigre René, Massart Fernande, Monnaie Pierre, Noé Geneviève, Waem Louis, Zack Irène), Dandoy Pierre-André, Hasemeier Maria et Hubert, Paulus Pierre.
- Médaille : Cantré Jozef, Dupont Louis, Kreitz Willy, Ledel Dolf, Nangels Etienne, Servranckx Victor.

- Jo Delahaut in Art d'Aujourd'hui, nov. 1949.
* "(...) Enfin à gauche, l'aile avancée du mouvement pictural belge. Nous y remarquons des surréalistes comme P. Delvaux, R. Magritte et S. Van Damme ; des disciples lointains de Braque et Picasso comme Scauflaire et Brasseur ; des partisans de l'art brut comme Demeure et enfin des abstraits. Ici, se trouve l'élément vraiment nouveau de la peinture belge qui y fut si longtemps réfractaire. L'avant-garde s'était mise à l'école de la Jeune Peinture Française.
Seul Delahaut participa, dès 1945, avec le vétéran Servranckx à la poussée abstraite. Aujourd'hui, sous l'influence de Klee ; de Bazaine ou de Manessier, Van Lint et Alechinsky s'expriment en peinture pure ; Mortier, parti de l'expressionnisme flamand, trace des signes d'une grande puissance et Bertrand recrèe sur nature des toiles qui s'apparentent au classicisme de Mondrian. (...)"

- Jacques Meuris in Les Arts Plastiques, Bruxelles, nov.-déc. 1949.
"En face une fanfare s'était emparée de la salle numéro 1. Tendances diverses mais concluantes : P. Delvaux triomphait de l'indifférence, Scauflaire s'imposait mais le regard se tournait vers les jeunes: Van Lint se signalait comme l'un des plus dignes représentants du non-figuratif, Van Damme effrayait et ravissait à la fois, Plomteux avouait ses attaches sensibles, Alechinsky émerveillait tandis que Magritte semblait se désintéresser, cette fois totalement de la peinture. (...)
Les discussions, un instant interrompues, reprenaient devant Servranckx dont les oeuvres exposées dataient pourtant de 1927, tandis qu'on saluait la réapparition heureuse de Milo avec des “compositions” inattendues. Réné Guiette vient d'Anvers avec des “Bateaux”. Il y avait encore P. Bury, ce louviérois étonnant qui joue son rôle de maître de file et dont la “Fillette au guignol” accuse l'ampleur de la recherche plastique, le couple amical Brasseur-Collignon dont les chemins enfin divergent, le premier gardant à l'allégorie son optique originale tandis que l'autre s'enfonce vaillamment dans les chemins abrupts de l'abstraction. (...)

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 13/10/1949. P.V. signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).
Présents : MM. Graindorge, Soreil, Van Zuylen, Goebel, Gillard, Debattice, Dumont, Koenig.
(…) Mr Graindorge expose les conditions auxquelles l’Emulation consent la location de sa salle. 8 quinzaines nous seront réservées, dont 3 seront consacrées à des expositions “internationales”, 1 à un groupe de jeunes et 4 à des artistes liégeois.
Les conditions de location sont ensuite envisagées. On arrête les décisions suivantes étant donné le

coût élevé qui nous est réclamé par l'Emulation.
6.000 frs par quinzaine, 20% sur la vente éventuelle dont 10% sont ristournés à l'artiste jusqu'à concurrence de 3.000frs et 10% reviennent à l'Apiaw qui devra elle-même en verser 5 à l'Emulation.

À partir du 04/02/1950 : Salle de L'Émulation, place du XX août.

* Commission des Beaux-Arts : Fernand Graindorge, Marcel Florkin, Léon Koenig ; Ernest Van Zuylen, Edgar Scauflaire

1950.

(04/02-16/02) Jacquet Hélène. Hommage à.
* Initiative et financement F. Graindorge.

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



- Léon Koenig, Le souvenir du cubisme sur le feuillet-invitation (Ihoes, Fonds Koenig)
« Ceci est à vous comme à tous les hommes, parce que ceci est humain », » -A. Gleizes
La présente exposition est le second ensemble de peintres cubistes réalisé en Belgique. Le premier réunissait les noms de Gleizes, Metzinger, Delaunay, Le Fauconnier et Léger. Guillaume Apollinaire présentait le groupe. Cela se passait à Bruxelles en 1911.
Il y a donc près de quarante ans. Depuis, le cubisme est entré dans l'histoire. Il nous offre à présent le spectacle de son immortalité.
Nous avons, quant à nous, la conscience des imperfections de notre effort : nous n'avons pas la prétention de proposer un choix, nous savons que des noms manquent au catalogue et des œuvres aux cimaises ; notre dessein, néanmoins, est à la fois plus modeste et plus vaste.
Plus modeste, parce qu'il mesure l'impossibilité matérielle d'organiser une rétrospective idéale du cubisme en 1950, dans le cadre des initiatives particulières. Plus vaste, parce qu'il voudrait prouver, par la confrontation d'œuvres nées d'un commun élan, l'existence d'un art et, par extension, l'existence d'une façon de vivre et de penser, d'un style de vie propre aux hommes de cette première moitié de siècle.
Oui, nous croyons que notre exposition reflète assez fidèlement cet univers cubiste métaphorique, allusif, harmonieux, cadencé. Son étrange et irréel climat de liberté - cependant singulièrement vrai

nous l'avons reconnu souvent depuis sa révélation dans les sciences ou la littérature ou les faits. Et la vie qui dépasse toujours la fiction nous a appris à considérer le cubisme comme une très naturelle transposition de ce qui fut, est ou pourrait être demain.
Le cubisme existe. Extraordinairement.
C'est un art d'hommes intelligents, courageux, maîtres de soi, capables de s'imposer une discipline et d'en accepter les conséquences, un art riche d'inventions, de ferments neufs, un art d'hommes qui osèrent refuser les béquilles du passé et ouvrir les portes de l'avenir. C'est un art aussi qui nous rend quelque dignité et nous rappelle que notre temps ne fut pas seulement celui des guerres et des désastres, mais davantage peut-être celui des recherches audacieuses et désintéressées où l'homme, en dépit des tabous amoncelés encore sous ses pas, tend à se faire et se sent responsable de ses destinées.
Voilà pourquoi cette exposition nous paraît importante.
Et à ceux qui douteraient « qu'un peu de couleur sur une toile » justifie notre enthousiasme, nous demanderons de réfléchir aux fins de l'Art. S'il est vrai qu'il porte surtout témoignage dans le temps pour les hommes d'une époque donnée, nous ne nous serons pas trompés.
Comment, en effet, ne pas se sentir réconforté par cette étonnante volonté des cubistes d'être eux-mêmes ? Comment n'éprouver point de gratitude pour ces artistes éperdument résolus à créer, et créant, et par là nous rendant l'espoir ? Comment ne pas juger admirables ces artistes animés d'assez de foi pour croire encore possible la beauté et la voulant neuve, fille de leurs mains et de leurs cerveaux, la voulant authentique ? Certainement cette exposition est importante parce qu'il est toujours important de reconnaître les mérites des constructeurs.
On respectera cette peinture devant laquelle l'esprit reste actif, devant laquelle on ne s'ennuie pas ; et les visiteurs soucieux d'une certaine qualité humaine ne la verront pas sans une double émotion, poétique et esthétique. Poétique, parce que toutes les œuvres exposées sont des œuvres de créateurs et que toute création engendre la poésie. Esthétique parce que toute création porte en soi une part de beauté.
Et s'il se mêle à notre admiration un peu de nostalgie, nous penserons que la leçon des cubistes n'a pas été perdue pour tous et que, déjà, d'autres créateurs modèlent leurs gestes sur ceux de leurs contemporains.
Ainsi, et ainsi surtout, l'art d'hier intéresse les hommes du présent et affirme sa pérennité.

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

«Ceux qui se moquent des nouveaux peintres se moquent de leur propre figure, car l'humanité de l'avenir se représentera l'humanité d'aujourd'hui d'après les représentations que les artistes de l'art le plus vivant, c'est-à-dire le plus nouveau, en auront laissés ». (Guillaume Apollinaire)

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

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

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

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

- Léon Koenig. La période cubiste ou quarante ans après in Le Monde du Travail, ? (Ihoes, Fonds Koenig)
L'inauguration de cette exposition de peintures de l'Ecole de Paris a eu lieu samedi en présence d'un nombreux public.
Nous avons noté la présence de M. Daniel-Lamazière, consul général de France, de MM Renotte, échevin des Beaux-Arts, Roschtik, chef de cabinet du bourgmestre représentant Paul Gruselin et de M. Van Beneden, son secrétaire, de MM Pouret, député permanent, Gilbart, conseiller communal, E. van Zuylen, président de la Société royale des Beaux-Arts, l'architecte Dedoyard, les professeurs Desreux et Gratia, les membres du comité organisateur.
Après avoir excusé l'absence de diverses personnalités, et remercié les collectionneurs qui avaient permis la réalisation de cet ensemble, et particulièrement Mr Grimar, présent à la manifestation, M. Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, prononça le discours d'ouverture.
L'exposition, déclara-t-il, en regroupant les peintres de la révolution cubiste d'il y a quarante ans, tend à montrer par des documents précis l'effort des artistes qui renouvelèrent les formes de l'art au moment où le public imaginait le problème de la peinture comme résolu. Son second but est de rendre un hommage à Apollinaire qui préfaça, en 1911, la première exposition des cibistes en Belgique.
Après avoir regretté de n'avoir vu, suite à certaines difficultés d'ordre pratique, des œuvres de Gleizes et de Villon, comme d'autres sculptures que celle de Lipchitz qui est montrée à l'Emulation, M. Graindorge fit un bref tableau de l'activité cubiste, double réaction contre l'impressionnisme empirique et le fauvisme instinctif. Le cubisme réformateur et constructeur donne la primauté à l'esprit et tend à la permanence en négligeant l'accidentel. Il connut quatre périodes : la période cézannienne, la période analytique, la période plastique et enfin le purisme. Les organisateurs ont tenu à montrer surtout des œuvres de l'époque plastique.
Citant Habasque dans « La Revue Esthétique », M. Graindorge, avant de déclarer l'exposition ouverte, rappela que « la définition de Poussin suivant laquelle la fin de l'art est la délectation, s'avère à présent insuffisante ; le cubisme a prouvé que la peinture est devenue autre chose qu'un sujet de délectation, un moyen de connaissance ».
Le public put alors apprécier les œuvres qui constituent, disons-le dès à présent, un ensemble remarquable qui attirera, n'en doutons pas, de très nombreux visiteurs. Signalons que les rétrospectives cubistes sont extrêmement rares en Europe, en raison même des difficultés de réunir les œuvres significatives. Ajoutons qu'une bibliographie complète et des extraits explicites sont réunis en vitrines et facilitent la compréhension des œuvres. C'est une occasion unique pour les Liégeois de s'informer d'une question qui les a certainement passionnés.
- Arsène Soreil, « La période cubiste ou Quarante ans après » in La Vie wallonne, T. XXIV, nouvelle série, n° 250, 2e trimestre 1950, p. 135-136.
Sous ce titre, une exposition de peinture organisée par l'Apiaw, s'ouvrit le 29 avril, dans la salle des expositions de l'Emulation, à Liège.
Il est permis de penser qu'elle fera date. C'est, écrit M. Léon Koenig en tête du catalogue, « le second ensemble des peintres cubistes réalisé en Belgique » (le premier remonte à 1911). L'occasion était bonne de faire le point, si possible, sur l'importance historique d'un mouvement qui aura marqué, avec d'autres, le début du siècle.
Ceux-là même qui, séduits davantage par la truculence « fauve » ou par l'étrangeté surréaliste (ou, tout simplement, par un art sans parti pris visible ni obédience d'école), trouveraient le cubisme trop tendu, étroit, cérébral, reconnaîtront sans doute, objectivement, un fait. Le cubisme a répondu, sur le plan de l'art, au voeu essentiel d'une époque éprise, avant tout, de rigueur. A cette volonté centrale, d'autres tendances plus ou moins neuves, plus ou moins traditionnelles, ont pu faire contrepoids et apporter leur correctif. Mais les groupements où elles prirent corps demeurent, comme mouvements (nous ne comparons point les apports respectifs en chefs-d'oeuvre) subordonnés au cubisme. Ni le fauvisme ni le surréalisme, par exemple, n'auront contribué efficacement à retrouver le monumental, aujourd'hui incarné exemplairement dans l'urbanisme. Disons mieux: le fauvisme, fondé sur une valorisation enthousiaste et volontiers agressive de l'ébauche, ne pouvait qu'exacerber les lyrismes individuels, en dépit d'une préoccupation avouée du style et d'une nostalgie certaine des grandes époques; quant au surréalisme, il se situe, comme tel, en deçà ou au-delà (ou en marge) de l'art proprement dit, par un propos de « poésie» brute et un souci d'authenticité vitale qui n'a rien à voir avec la valeur esthétique: le surréalisme s'arrange, en effet, de toutes les techniques (fût-ce le simili-chromo) et de n'importe quel « balbutiement» de l'outil. Seul, le cubisme affirma d'emblée et illustre encore sans équivoque quelles que soient les influences subies au cours de son développement -, un souci de retrouver des lois impersonnelles et une primauté des rapports plastiques dans l'économie de l'oeuvre.

Il fallait, tout au moins, « recommencer l'art » par cette franchise et cette fierté de dessein, conforme à une fantaisie désormais déterminante. Après le vague et le fumeux du symbolisme pictural, après les morbidesses et l'évasion des préraphaélites, on allait éprouver comme une fraîcheur l'évidence mécanicienne, les jeux de plans, les sections nettes ; il allait être possible de goûter comme des ellipses impérieuses ces sigles tout neufs de l'homme moderne, et d'y trouver des préfigurations du commun destin. Un art vraiment vivant s'attache, d'instinct, à « sauver » précisément cela qui semble, à première vue, le plus étranger à son propos de toujours. Ainsi fit le cubisme. Quoi qu'aient pu dire de ses ambitions certains porte-parole trop souvent à côté de la question (et, d'ailleurs, plus ou moins excusables, n'ayant pas eu, comme nous, l'avantage du recul), les cubistes ne visèrent, en profondeur, qu'à achever en beauté, en objet de pure contemplation, une vérité d'ambiance éprouvée jusque là comme froide, inhumaine, et, esthétiquement, de peu de ressource.
Il est possible que le cubisme soit plus intéressant à étudier, et plus important historiquement, comme méthode de découverte et lieu de suggestions pour les arts dits mineurs que comme fournisseur de chefs-d'oeuvre. J'inclinerais à penser qu'il nous a habitués à concevoir et accepter un art plus discipliné que senti, un art d'équipe pour vastes entreprises de caractère social. Elie Faure, si je ne me trompe, considérait sans frayeur pareille perspective et, même, ne voyait pas, de longtemps, d'autre survie possible à la peinture, qui est en train de perdre, en Europe, son aiguillon traditionnel : l'imitation de la nature. Nos lointains neveux seront fixés là-dessus. En attendant, les meilleures oeuvres cubistes d'il y a quarante ans ou un peu moins, si elles témoignent d'une foi commune que les ans écoulés depuis ont amplement justifiée, accusent aussi des différences individuelles de style qui sont l'autre signe de toute sincérité en art.
Mais il faut insister sur ce qui fait, notamment, la grâce comme la dignité de ces différences. On ne les sent nulle part affectées, cultivées, assénées. Ni morgue ni bluff : une fidélité à soi, dans l'expérience du groupe, une détermination consciencieuse à l'accomplissement. On diffère à la fois et on s'accorde : on dépose tous ensemble, sur la route des hommes, des signes que chacun voudrait irréfutables. Metzinger bâtit solidement, sans renoncer à toute enveloppe. Douceur lunaire et, j'allais dire, prud'honienne, des bleus de Metzinger ... Admirable Nature morte ... Marcoussis combine et fait déborder les uns sur les autres des « aspects » tactiles variés : crépi, grêlé, tartiné, dégradé (cf. sa Nature morte au poisson). Herbin est tonique et pimpant ; Juan Gris, secret, nostalgique ; Severini, précieux, un peu distant. Braque est nourri, chaleureux et résonnant. Maria Blanchard recherche et « essaie » avec ardeur. André Lhote, inégal, peut sembler un tantinet démonstratif et appuyé, entre ces deux Valmler si racés, où s'annoncent curieusement certains effets de découpage. Et ainsi de suite.
Il n'est pas une de ces modalités que n'« accompagne » subtilement et richement, pour nous, quelque prolongement décoratif ou publicitaire, typographique, cinématographique, vestimentaire, que sais-je ? Le décor de notre vie a été transformé de fond en comble par l'idée fondamentale qui se manifeste là, une et diverse, animant toutes ces toiles de dimensions modestes et de si fière tenue !
Le public liégeois s'est montré digne de l'effort réalisé, en l'occurrence, par l'Apiaw. Heureux ceux qui ont pu entendre M. Bernard Dorival, conservateur adjoint du Musée national d'art moderne de Paris et spécialiste bien connu de l'histoire de l'art contemporain, clôturer la mémorable exposition par une conférence qui, elle aussi, fera époque dans notre ville.

(25/05) Conférence de Bernard Dorival sur le Cubisme.

- Présentation de Bernard Dorival par Fernand Graindorge.
Monsieur le Consul Général, Monsieur l'Echevin, Mesdames, Messieurs
(L'orateur excuse tout d'abord l'absence de certaines personnalités retenues par des devoirs de leur charge).
Lorsque la Commission des Beaux Arts de l'A.P.I.A.W. décida, en début de saison, d'organiser une exposition des peintres cubistes, elle avait en vue de regrouper des oeuvres de l'époque héroïque, peintes par des artistes qui avaient présidé à la révolution cubiste, de façon à constituer, en quelque sorte, le panorama de ce mouvement au moment de son éclosion.
Cette exposition voulait être non seulement rétrospective, dans le choix des artistes et des oeuvres, mais également didactique, en rendant visible le message de cette école.
Malgré les défections signalées lors du vernissage, nous croyons avoir réalisé le programme de départ. Si nous nous référons aux appréciations qui nous ont été données et au sérieux avec lequel les visiteurs traversent ce salon, nous croyons pouvoir dire que notre but a été atteint. Il n'y a pas eu d'éclats de voix, pas de plaisanteries douteuses, mais une atmosphère de recueillement, plutôt studieuse que de simple curiosité.

Nous avons également pensé qu'il y avait lieu de compléter cette manifestation par une conférence où nous ferions appel à un historien de la question, dont l'avis soit incontestablement au-dessus de toute critique facile, aisée.
Notre choix devait normalement se fixer sur notre conférencier de ce soir, M. Bernard DORIVAL, agrégé des lettres, sortant de Normale Supérieure, conservateur du Musée National d'Art Moderne de Paris, professeur à l'Ecole du Louvre.
Ces différents titres suffisent pour situer l'homme : indépendance totale, situation acquise par de brillantes études et par des publications qui font autorité.
M. Dorival, né à Paris en 1914, sort de Normale Supérieure en 1937, à 23 ans, est agrégé des lettres en 1937, conservateur du Musée National d'Art Moderne en 1941, professeur à l'Ecole du Louvre en 1942.
Publie l'Histoire de France en 1942 ; les Etapes de le Peinture française en 1943, un livre sur Cézanne en 1948.
Il a été chargé récemment de diriger la publication de la collection des peintres célèbres et est attaché aux Nouvelles Littéraires.
Il a publié de nombreux articles dans des revues françaises, anglaises, espagnoles, etc. Il a donné un grand nombre de conférences dans ces pays.
Pour vous parler de ces dernières années, il a publié un Recueil des nombreuses expositions organisées au Musée National d'Art Moderne : "De Manet à nos jours" ; "Exposition des Paysages de la Peinture française".
J'ai l'honneur de vous présenter M. Dorival, en l'assurant de notre profonde reconnaissance d'avoir bien voulu être notre hôte de ce soir.
Quant à vos auditeurs, Monsieur Dorival, vous avez devant vous de vieux amis, de vieux lecteurs, des gens qui vous connaissent de longue date et qui trouvent sans doute ma présentation un peu longue.
En conséquence, je vous cède la parole.

- Transcription de la conférence de Mr Dorival.

Monsieur le Consul Général, Monsieur l'Echevin, Mesdames, Messieurs,
Ce n'est pas une conférence, mais c'est une confidence sur le cubisme que vous allez entendre, par suite d'une extinction de voix dont je souffre depuis hier et dont je vous prie de m'excuser.
Je sais, cependant, qu'un Français bénéficie toujours à Liège d'un préjugé favorable et est prêt à rencontrer de l'indulgence de la part de tous les Liégeois. D'avance et du fond du cœur, je vous en remercie.
Un jour, au 16e siècle, si l'on en croit Paul Claudel, dans son "Soulier de Satin", deux lettrés espagnols faisaient voile vers les Indes Occidentales.
Pour occuper les loisirs d'une longue traversée, ils discutaient sur les sujets que l'actualité pouvait leur proposer et, entre autres, sur les découvertes ou prétendues découvertes d'un savant ou d'un fou, dont ils ne savaient pas très bien le nom. Il s'appelait peut-être B.....[sic au tapuscrit] ou Copernic. Quel que fût son nom, c'était un imposteur. Il prétendait que la terre tournait autour du soleil alors que, manifestement, on savait, de bon sens et de tradition, que c'était le soleil qui tournait autour de la terre. Et, cependant, malgré ses idées insensées, ou plutôt à cause de ces idées insensées, il s'était fait un certain renom dans le monde.
Nos deux lettrés espagnols arrivaient à se demander s'il ne suffit pas, pour devenir illustre, de prendre le contre-pied de ce que pensent les gens comme il faut. Ne croyez pas, d'ailleurs, qu'ils étaient des rétrogrades. L'un d'entre eux, qui répondait au prénom gracieux de Don Léopold... ..... , s'écriait : "Du nouveau, je veux du nouveau, toujours du nouveau, mais je veux un nouveau qui soit exactement semblable à l'ancien."
Eh bien, cette boutade de Paul C1audel, me semble l'expression, l'émanation du désir, en ce qui concerne les Beaux-Arts, du public du 19e siècle et, peut-être, du public de la première moitié du 20e siècle.
Toutes les nouveautés l'ont trouvé rétif, rebelle, disposé à se fermer.
Delacroix lui déplut, Courbet ne lui plut pas davantage, Manet le scandalisa, les impressionnistes l'horrifièrent, les fauves provoquèrent son courroux. Lorsqu'arriva le cubisme, ce fût le comble de la colère et du scandale.
A nous, cette façon d'agir peut nous paraître bien étonnante, car le cubisme est tellement entré dans l'histoire que nous avons peine à comprendre qu'il ait pu provoquer un tel scandale.
Essayons pourtant de comprendre les raisons de cet étonnement.

D'abord, retraçons l'histoire du cubisme et, ensuite, essayons de voir ce qu'est l'apport, quel est le message de ce mouvement essentiel dans le déroulement de l'art contemporain.
Le mot de cubisme, le nom de cubisme a été donné au mouvement par Matisse en 1908.
Devant des tableaux que Braque avait proposés au jury du Salon d'automne, Matisse parle de cubes.
La comparaison fut reprise par Louis Vauxcelles qui écrivit : « Braque méprise la forme, réduit tous sites, figures, maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ».
Comme pour l'impressionnisme, c'est une boutade qui a baptisé le cubisme.
Les cubistes protesteront et deux d'entre eux, Gleizes et Metzinger écrivirent : « L'idée que le mot suscite, celle de volume**,** ne suffit pas à définir un mouvement qui tend vers la réalisation intégrale de la peinture ». Cependant, comme dans l'ouvrage où j'ai puisé cette protestation, ils parlent quand même de cubisme, nous ne pouvons être plus réalistes qu'eux et nous parlerons, nous aussi, si vous le voulez bien, du cubisme, car ce mot a perdu son sens comparatif.
En effet, en parlant du cubisme, nous ne pensons pas à des cubes, de même qu'en parlant de gothique nous ne pensons pas à des inscriptions barbares et qu'en parlant de baroque, nous ne songeons nullement à des perles mal conformées.
Si le parrain de ce mouvement avait été Matisse, quel en avait été le père ? Comme vous l'imaginez, un tel malfaiteur n'a pas de père, ou plutôt, ce qui est pire, il en a plusieurs.
Le cubisme en a eu quatre. D'une part Derain, qui, après être passé par les fauves, se détache du fauvisme et poursuivit des recherches sous l'influence de la sculpture nègre.
D'autre part, Fernand Léger, qui pratique le dessin architectural et interprète le cubisme en liaison architecturale.
L'enseignement de Cézanne a également préparé le cubisme.
Cependant, les deux pères principaux du cubisme sont Picasso et Braque.

(La première projection s.v.p.)

Remarquez que l'influence de la sculpture nègre est évidente dans cette tête de Picasso que vous voyez sur l'écran.
C'est de Cézanne qu'émane un enseignement que Braque définit tout d'abord et qui n'a plus rien de superficiel. Il se souvient du mot de Cézanne "Il faut traiter la nature par le cylindre et par la sphère".
Ces recherches, qui préparent le cubisme, se placent aux environs de 1908. Au fur et à mesure que les peintres peignaient leurs tableaux, les théoriciens, les intellectuels pensaient ce que les peintres exprimaient par leur pinceau.
Parmi ces intellectuels, il faut citer, tout d'abord, Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal qui suivirent le cubisme au fur et à mesure qu'il s'élabore, mais ne le provoquèrent pas.
Ce cubisme avait deux foyers principaux.
D'une part, le bateau-lavoir de Montmartre, curieux immeuble en planches, où habitaient Picasso, Braque, où fréquentaient Juan Gris, Metzinger et Marcoussis. D'autre part, l'atelier des frères Villon, à Puteaux, G.V.....et son frère, le sculpteur, ainsi que Roger de la Fresnaye.
Par ailleurs, il y avait des indépendants, qui s'intéressaient également à la peinture cubiste:
Del.....,H.....,V.....
Tous ces artistes exposèrent dans une grande manifestation en 1911, au Salon d'Automne. Cette manifestation déclencha la bagarre et cette bagarre va permettre au cubisme de s'affirmer.
Non seulement les critiques conservateurs, comme Camille Mauclair mais encore certains critiques qui avaient été favorables au fauvisme attaquèrent le cubisme.
Il est défendu par des marchands, tel que Kahnweiler et par des critiques d'art.... l'allemand..... . . . et l'américain F…..
Des revues, comme "Paris-Journal" défendent également le cubisme et ceci ne tarda pas à amener la dissociation dans les rangs des cubistes.
De 1908 à 1911, il n'y avait plus qu'un seul cubisme, le cubisme analytique, qui peignait et interprétait la nature.
Vous en avez un exempte dans ce paysage peint par Braque depuis son atelier et qui représente la butte Montmartre avec le toit des maisons et le dôme du Sacré-Cœur.
Ce que faisaient Braque et les Français, les étrangers, les Espagnols en particulier, le faisaient également.
Vous voyez que Picasso, lui aussi, à cette époque, peignait la nature et 1'interprétait dans un certain sens géométrique, mais le contact avec la nature est antérieur à l'interprétation géométrique.
A partir de 1911, nous trouvons, au sein du cubisme, deux tendances opposées. D'une part, les français restent fidèles à l'attitude analytique.

Voici un tableau de C....., qui est peint dans le même esprit que le paysage de Braque que vous avez vu tout à l'heure.
Il voit, lui aussi, la nature pour l'interpréter ensuite géométriquement.
Vous connaissez le mot de Juan Gris : « D'un cylindre, je fais une bouteille ».
Il découpe d'abord sur sa toile un certain nombre de figures géométriques qui concrétisent ensuite que le cylindre devient bouteille, qu'un losange devient un compotier.
Intermédiaire entre ces deux mouvements, trop ami de Picasso pour ne pas subir l'influence espagnole, trop français pour ne pas rester dans la tradition française, Braque assure la cohésion entre les deux tendances divergentes du mouvement.
La guerre de 1914 assure le triomphe de la tendance espagnole. Les peintres français sont mobilisés et le choix est laissé libre aux étrangers et lorsque Braque, réformé et blessé, revient de la guerre en 1917, il trouve un cubisme très différent de celui qu'il a laissé en 1914 et qui est engagé, de plus en plus, dans la voie de l'abstraction, à la suite de Juan Gris.
Aussi Braque, surpris, délaisse-t-il le cubisme et, à sa suite, les défections se multiplient.
Dès 1911, certains mouvements se précisent et, notamment, l'un d'entre eux, représenté par D…., dont je mets sous vos yeux un tableau significatif. Cette pratique prétendait apporter au cubisme les couleurs éclatantes des fauves.
A partir de 1917, il n'y a plus de cubisme, il y a encore des peintres cubistes, qui suivent chacun leur voie. Certains resteront assez fidèles à l'esthétique cubiste, ainsi Juan Gris qu'une mort prématurée empêché d'être infidèle.
D'autres s'éloigneront bien davantage du cubisme, par exemple, Picasso, dont vous pourriez peut-être voir ce tableau sur l'écran**,** si 1'image n'était pas aussi défectueuse que ma voix.
Braque a également suivi un chemin que l'on considérera éloigné du cubisme de sa jeunesse, avec lequel, cependant, il n'a pas complètement rompu.
De même Fernand Léger s'est beaucoup éloigné de cubisme, mais ne l'a pas complètement renié.
L'éloignement est plus sensible chez Marie Laurencin qui élaborera une peinture intermédiaire entre le cubisme et le haute mode.
Sensible lui aussi l'é1oignement du cubisme chez André Lhote et chez Jacques Lipchitz qui ont essayé, en partant du cubisme, de faire un peu ce que Seurat a fait en partent de l'impressionnisme.
De même L..... a essayé de donner au cubisme ce sens de l'atmosphère, de la lumière qui lui faisait défaut.
Chez certains, enfin, c'est un reniement pur et simple. Ainsi....., dans ce très beau portrait de Guinemer nous montre à quel point il s'est é1oigné de l'esthétique cubiste de se jeunesse.
Comme 1'avait prédit Apollinaire: "Le fruit était né de l'idée flétrie".
C'est un des premiers bienfaits de ce grand malfaiteur que d'avoir permis à ses adhérents de devenir eux-mêmes, de dégager et d'affirmer leur personnalité.
Il avait bien besoin, me direz-vous, de faire quelque bonne action, c'était réparer un peu ses nombreuses fautes, dont la plus éclatante est d'avoir affolé le public, qui venait tout juste de s'habituer au fauvisme.
En effet, le cubisme est, par certains côtés, le contraire du fauvisme. Sous certains angles, il est une réaction contre le fauvisme et il s'est déterminé par réaction contre le fauvisme.
Je vous mets sous les yeux un tableau de Vlaminck.
Vous pouvez voir combien le fauvisme recherche la couleur, combien il recherche une exécution brillante, où le coup de pinceau est comme l'expression de l'émotion de l'artiste empoigné par le spectacle qu'il représente.
Vous pouvez voir aussi quel bon marché le fauvisme a fait de la nature et combien Vlaminck, apercevant certaines teintes rougeâtres dans l'écorce des arbres, a systématiquement exagéré la nature et a poussé jusqu'au rouge exaspéré ces points de l'écorce des arbres.
Art essentiellement subjectif, art de la couleur, art pathétique d'exécution, tel apparaît le fauvisme, tel ne sera pas, tel ne voudra pas être le cubisme.
Ce tableau de Braque vous montre avec évidence que le cubisme affecte de rechercher ce que le fauvisme refusait: une exécution, neutre, anonyme, légère, comme un peintre voit une locomotive, un wagon de chemin de fer, une carrosserie d'automobile ; refus de 1'éclat de la couleur, volonté de réfection d'un art tout de concentration. Tels sont les caractères qui opposent immédiatement le tableau cubiste au tableau fauviste.
Si le cubisme refuse ce que les fauves recherchaient, il recherche, par contre, ce que les fauves refusaient.

Le fauvisme avait remplacé le dessin par une espèce de sténographie ou d'hiéroglyphes. Au contraire, les cubistes affectent de rechercher un dessin très rigoureux, léger et donnent volontairement à leurs dessins une allure d'épure.
Picasso, dont vous avez sous les yeux une nature morte, aime un dessin pur, accusé, élégant, d'une mélodie et d'une rigueur qui nous rappelle qu'il admire profondément Ingres. Alors que les fauvistes faisaient plat, les cubistes voulaient faire volumineux et voulaient traduire la forme, cette forme que les fauvistes aplatissaient et traitaient superficiellement.
Dans leur volonté d'exprimer le volume, les cubistes se partagent entre trois tendances.
D'une part, ils aiment à donner aux objets, aux paysages, un curieux aspect polymétrique de diamant taillé à multiples facettes. Ainsi l'a fait Picasso, dans cette figure de femme que je mets sous vos yeux. En effet, dans ce cas, le cubisme identifie les reflets lumineux et chaque reflet se traduit par un plan.
Dans d'autres cas, au lieu de géométriser la forme par ce traitement particulier, les cubistes ramènent la forme à l'idée géométrique qui le contenait. C'est ainsi que dans ce paysage, les maisons, les arbres, les versants de collines, les champs sont exprimés par la forme géométrique dans laquelle ils peuvent s'inscrire.
Dans d'autres cas, enfin, la forme préexiste et l'image c'est le schéma géométrique, c'est le cylindre qui détermine la bouteille. Ainsi, dans cette nature morte de Juan Gris, on sent cette volonté d'un dessin très pur, cette volonté d'une forme sensible, existante, ce refus de ce que les fauves recherchaient.
Il me semble que l'on peut en conclure que, par opposition au sensualisme des fauves, les cubistes ont peut-être fait preuve d'ascétisme. Ascétisme dans la volonté d'une exécution parfaitement neutre, triste, descriptive; ascétisme dans le refus de la sensualité, de la sensibilité.
"Les tableaux cubistes, écrit Cl....., « ne veulent plus la sensibilité anachronique. Ces tableaux, une fois réalisés, "n'ont plus l'aspect des productions individualistes. C'est ce qui fait que l'artiste cubiste recherche cette infinité du dessin et de l'exécution qui n'est pas moins frappante que l'étonnante supériorité de la forme construite et réduite à sa plus simple expression ».
Est - ce à dire que cet ascète ira jusqu'à la limite de tout ascète, c'est-à-dire l'effacement de la personnalité ? Assurément non, car il manque à cet ascète quelque chose d'essentiel, qui est l'humilité.
Le cubisme est un art orgueilleux qui veut reconstruire la nature.
« Avant tout, dit Apollinaire, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. Le peintre doit se donner le spectacle de sa propre divinité » et Apollinaire appellera le peintre « vice-dieu capable, dit-il, de faire la pige à dieu et de recréer un univers autre que celui de la création ».
Vous voyez, dans ce tableau de Picasso, la volonté de recréer un monde différent du monde normal.
Cet art, qui s'oppose par certains côtés au fauvisme constitue, cependant, le couronnement du fauvisme.
Si le cubisme s'oppose au fauvisme par cette volonté d'ascétisme, il s'oppose également au fauvisme par une volonté de réalisme.
Dans ce drame à deux personnages, qu'est la création artistique, le fauvisme avait mis l'accent sur le sujet, il pratiquait une peinture essentiellement subjective, le cubisme, lui, prétend et veut mettre l'accent sur l'autre protagoniste du drame, sur la nature, sur l'objet. C'est la raison pour laquelle les peintres cubistes s'opposent également au physionomisme des impressionnistes.
Je vous mets sous les yeux un tableau de Claude Monet et vous verrez à quel point Monet, comme tous les impressionnistes, est sensible aux éléments changeants, éphémères de la nature, à l'ombre qui passe, aux reflets qui se font et se défont sans cesse, eux nuages qui courent dans le ciel.
Au contraire, peignant cette même rivière de la Seine et cette même région des bords de la Seine, L… cherche à dégager de la nature l'aspect permanent de cette nature. Il refuse le changement, il refuse l'influence ; les plans de la Seine semblent se solidifier sous l'effet d'une contraction qui rappelle la contraction de la terre et, de cette contraction, les cubistes prétendent dégager l'essence permanente des choses.
Telle est chez eux la volonté de réalisme qu'ils veulent exprimer, ce qu'il y a de perdurable.
C'est pour la même raison qu'ils refusent le mouvement, à l'exception de quelques uns d'entre eux. Par exemple, Fernand Léger nous suggère, ici, le défilé d'une noce passant au travers les rues d'un village.
A l'exception de Fernand Léger, tous les cubistes aiment peindre des personnages immobiles, de façon à saisir la nature profonde de ces personnes, l'essence même de leur personnalité. Il s'agit d'aller au fond des visages comme on va au fond des paysages.
Tel est chez les cubistes l'amour du réel qu'ils n'hésitent pas, quelquefois, à incorporer des morceaux

de réalité dans leurs tableaux.
C'est ainsi que Braque, Picasso, Juan Gris introduisent dans la matière picturale des morceaux de journaux, des fragments de bois, de plâtres afin d'être plus près de la vérité, pour être plus en contact avec la réalité.
Mais, voici que dans leur amour du réel, les cubistes s'aperçoivent d'une grande difficulté, peut-être insurmontable. Ils sont placés devant ce dilemme : l'artiste peindra-t-il tel qu'il le voit ou tel qu'il le sait ?
Par exemple, ce verre, sur ma table, vous en voyez l'orifice ovale. Or, vous savez très bien que cet orifice n'est pas ovale, mais qu'il est circulaire. Le peintre cubiste devra-t-il montrer l'orifice d'un vase ou d'un verre ovale, tel qu'il le voit, ou circulaire, tel qu'il le sait.
De même lorsqu'il peint un objet, il ne voit qu'une face. Devra-t-il, pour autant, sacrifier les autres faces de cet objet ?
S'il représente, par exemple, une casserole, devra-t-il ne pas montrer la queue de cette casserole, s'il ne la voit pas, quoiqu'il sache que la queue de cette casserole existe.
Vous voyez donc le dilemme devant lequel se trouve placé le peintre cubiste. Réalisme visible ou réalisme conceptionnel ? Autre difficulté : notre sensation visuelle, notre connaissance même d'un objet ne nous donnent jamais une image complète de cet objet. Comment allaient-ils faire pour montrer un objet dans sa totalité ?
Pour rester dans la réalité, les artistes cubistes se sont efforcés de nous donner des images « polyvalentes », si je puis ainsi m'exprimer.
Vous avez sous les yeux un tableau célèbre de Braque où il a voulu nous donner une image complète d'un billard, l'image que je puis avoir lorsque, debout, je regarde de ma hauteur, ce billard ; l'image que j'ai, lorsqu'au moment où je joue, je me penche sur le billard, il m'apparaît, à ce moment, que le billard se redresse et vient contre moi.
De même, c'est par désir de donner une image totale des choses que Picasso peint si souvent des personnages qui sont représentés à la fois de face et de profil, ainsi que vous le voyez dans cette figure de femme qui apparaît sur l'écran.
Les cubistes n'ont pas seulement utilisé le moyen de la prise de vue différente, qui juxtapose sur le même plan des images successives. Ils ont également utilisé d'autres procédés et nous ont présenté souvent des objets par transparence en s'efforçant de nous montrer ce qui se trouvait derrière ces objets.
Ils ont repris un procédé des égyptiens en déroulant à la fois sur le même plan des choses qui, dans la nature, se trouvent sur des plans différents, tout ceci correspondant à leur volonté de donner une image non seulement profonde, mais une image totale de la réalité.
Or, ils sont arrivés, dans cette voie, à une conséquence paradoxale. C'est que l'image recréée, à la suite de ce processus, si elle a un sens pour le peintre cubiste, et pour le peintre cubiste seulement, n'en a plus pour le spectateur. Cette image réaliste, hyper-réaliste même, ne l'est plus pour le spectateur, qui ne sait pas la marche suivie par le peintre cubiste et est étonné de voir une image différente de celle que lui livre sa sensation visuelle ordinaire, de sorte que ce réalisme, cet hyper-réalisme devient un irréalisme. Là encore, tout en prenant le contre-pied du fauvisme, le cubisme porte le fauvisme à son point culminant, à son point maximum.
Ainsi donc, irréalisme chez les peintres cubistes, irréalisme aboutissant d'autant plus qu'ils étaient également des intellectuels fidèles à la parole de Braque, de Gleizes et de Metzinger.
Braque disait : « Le monde visible ne devient un monde réel que par l'élaboration de la pensée; il ne s'agit pas de peindre les choses comme on les voit, mais il faut peindre les choses telles qu'on les conçoit ».
Et Apollinaire disait : « Nous avons du mal à nous rendre compte des formes telles que nous les voyons, nous leur substituons les formes telles que nous les pensons ».
Cependant, cet intellectualisme n'en est pas moins extraordinairement lyrique. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, il n'aboutit pas à une espèce de négation. Subjectivisme de la pensée, de même qu'il existe un subjectivisme de la sensation, de la sensibilité.
« Autant d'yeux, disait Apollinaire, à contempler un objet, autant d'images de cet objet, autant d'esprits à comprendre ». C'est ce qui fait que les peintres cubistes peuvent bien pratiquer la même technique, leur art n'en affirme pas ; c'est leur personnalité.
Voici un tableau de Braque, où vous sentez très bien la personnalité de Braque, faite de délicatesse, de mesure, de retenue, sans rien de cruel, avec quelque chose de tendre et de réticent.
Voici à présent un tableau fait par Picasso, la même année, alors que Picasso travaillait dans le même

atelier. Vous voyez bien que c'est une oeuvre conçue d'une façon toute différente. Le dessin est plus pur, il y a plus de violence et d'intensité. L'art du français Braque s'oppose à l'art espagnol de Picasso, de sorte que ce cubisme qui ne veut pas, qui ne voulait pas être subjectif n'en constitue pas moins l'épanouissement du subjectivisme des fauves.
Ascétisme qui s'épanouit en une délectation d'orgueil !
Réalisme qui engendre le plus violent des irréalismes !
Objectivisme qui s'achève dans l'exaspération de la subjectivité !
Le cubisme continue ainsi le fauvisme avec lequel il voulait rompre et à sa place, après lui, dans l'évolution de la peinture moderne. En effet, après les fauves, le cubisme a marqué le troisième pas dans la voie de la peinture moderne, vers l'irréalisme, vers la peinture pure.
Le cubisme a affirmé d'une part que la peinture n'a pas pour but de copier la réalité, mais a pour mission de créer ce que les cubistes appelaient des tableaux-tableaux.
Irréalisme d'abord. « Trop d'artistes », écrivait Apollinaire, (je m'excuse de le citer aussi souvent, mais il vous dit mieux que moi ce qui doit être dit)
« Trop d'artistes, disait-il, adorent encore les plantes, les pierres, l'onde, les hommes. Il est temps d'être le maître. Chaque divinité doit être créée à son image ».
Ainsi le peintre et le photographe, seuls, photographient l'imitation de la nature.
Et Apollinaire s'écriait : « Quel besoin de définir éternellement des objets qui, à nos yeux, deviennent traditionnels et de recommencer sempiternellement l'œuvre. Il est plus amusant d'inventer ».
Il ne faut plus copier la nature, il faut faire autre chose. Mais par quoi remplacer la traditionnelle imitation de la nature ?
Apollinaire dit encore : « Les vertus plastiques : la pureté, l'unité, la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature tracée. Il faut tracer la nature et rechercher la pureté ».
Or, qu'est-ce qu'une peinture pure ? Il n'y a là rien de mystérieux.
La peinture pure cela veut simplement dire qu'une peinture doit être une peinture et n'être qu'une peinture, comme un soulier est un soulier et ne prétend rien de plus que d'être un soulier.
Qu'est-ce qu'une chaussure ? Un certain objet qui a certains caractères qui lui sont imposés par sa destination. De même, un tableau doit avoir certains caractères qui lui sont imposés par sa destination et, s'il n'a pas ces caractères, il n'est pas un tableau, il est une espèce de matière. Or, quels sont ces caractères ?
Maurice Denis les avait déjà définis bien avant le cubisme : « Un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plate couverte de couleurs."
Reprenons cette définition : « Un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote...
Dans ce membre de phrase, Denis affirme, qu'en peinture, le sujet ne compte pas. Ce qui compte, ce n'est pas de représenter, c'est la représentation. Sur ce point, le cubisme a pensé comme les fauves.
Les cubistes pratiquent assez peu le paysage, le figure est rare dans leurs tableaux. Ils pratiquent surtout la nature morte.
Lorsqu'un artiste comme Juan Gris peint une bouteille ou une feuille de papier, il est bien évident que ce n'est pas dans l'intérêt de la bouteille ou de la feuille de papier qu'il traite ce sujet.
Le sujet ne compte pas, ce qui compte c'est le traitement, or ce traitement est soumis à certains principes et en particulier à la nature, à la surface plane du tableau.
La peinture, c'est l'art d'aménager une surface plane. La surface plane est un monde à deux dimensions.
Comment, en effet, arriver à donner sur cette surface à deux dimensions une équivalence des objets du monde, qui ont trois dimensions.
Prétendre une troisième dimension, c'est vouloir dénaturer dans son essence même le rôle du peintre qui, par les deux dimensions, sert d'intermédiaire avec la réalité, qui a trois dimensions.
Dans ce domaine, les cubistes se sont servis d'un certain nombre de trucs sensibles.
Dans ce tableau de Braque, le premier de ces trucs a consisté à multiplier les points de vue différents.
Dans le tableau traditionnel, tous les sujets étaient vus sous le même angle.
Au contraire, dans un tableau cubiste, les différents sujets, qui entrent dans ce tableau, ne sont pas vus sous la même prise de vue.
Ici, la toile est considérée sous une certaine vue ; les tiroirs de la table sont vus sous un autre angle et les différents objets qui se trouvent normalement sur cette table sont également vus sous des angles différents.

Le peintre cubiste s'est dép1acé rapidement, comme le cinéaste déplace rapidement sa caméra. Nous sommes donc attirés, dans un tableau, par des formes qui sont vues selon des prises de vue différentes. Nouvelle conception de l'espace !
Par conséquent, nouvelle conception de la lumière. Le cubisme refuse le clair-obscur, parce que le clair-obscur crée des ombres et des lumières, c'est-à-dire des formes qui nous montreraient des bosses ou des trous sur la surface du tableau.
A la lumière du clair-obscur, ils préfèrent un jour abstrait, un jour neutre, qui n'éclaire pas les formes, mais cherche à les rendre c1aires.
Ici par cette lumière spéciale, par cette intelligence nouvelle de l'espace, ils respectent les deux dimensions et, par conséquent, il faut qu'ils animent par des lignes.
Le sens du dessin, écrit, Cl....., consiste à établir des rapports entre les courbes et les droites et vous pouvez voir, dans cette nature morte de Picasso comment tout l'art de Picasso se fonde sur la volonté d'établir des rapports entre ses courbes et ses droites.
Dans le dessin cubiste, les lignes sont déterminées, non pas par souci du réel, mais par volonté de constituer une sorte d'harmonie, de dérouler des arabesques mélodieuses.
Mais, pour arriver à cette mélodie, à ce rythme plastique, il faut déformer la réalité.
Plus encore qu'aux lignes, plus encore qu'aux tons, c'est au rythme que les cubistes ont fait le plus pressant appel.
Je mets sous vos yeux une oeuvre célèbre de Picasso : l'Atelier de la modiste.
Picasso a peint ce tableau lorsqu'il habitait rue de la Boétie. Il avait sous les yeux le spectacle d'une boutique de modiste et il était frappé par l'animation qui y régnait : des clientes qui entraient, des vendeuses qui s'affairaient et dans l'arrière-boutique, des ouvrières qui cousaient des chapeaux.
C'est un spectacle d'activité fiévreuse, légère que Picasso a voulu nous restituer.
Comment l'a-t-il fait ? Evidemment, pas comme l'aurait fait un maître réaliste de 1900. Il n'a pas peint une image de l'atelier de cette modiste, mais, assurément, avec un peu de bonne volonté on peut très bien voir une cliente qui pousse la porte et entre dans la boutique ; on peut voir, autour d'un chapeau, une vendeuse et une cliente.
Dans la partie droite du tableau, on peut voir une ouvrière en train de travailler à la confection d'un chapeau.
Ce n'est pas par l'image réaliste que Picasso traduit l'impression, mais par le rythme.
Par une rapide esquisse, et en respectant l'ellipse, il nous montre l'activité de ce magasin en donnant une impression de mouvement perpétuellement recommencé, de mouvement léger, facile, de petite agitation un peu superficielle.
Par cet appel aux vieilles ressources traditionnelles du rythme, des lignes et de la couleur, les cubistes sont arrivés à une extrême puissance décorative.
Il n'est nullement besoin d'insister longtemps sur ce tableau de Juan Gris pour voir que dans l'œuvre de cet espagnol se retrouvent certains procédés chers à l'islamisme, qui avait fleuri en Espagne. Art abstrait que l'art islamique qui se retrouve pourtant une grande puissance décorative.
Il en va de même de la peinture de Braque, mais ici, c'est la France qui nous parle, la France du XVIIIème siècle. Ce dessin de Braque, qui représente des instruments de musique, fait penser à un dessus de porte du château de la Marquise de Pompadour.
Les cubistes voulaient faire de grandes lignes, car il est de la logique de la peinture pure qu'un tableau soit un objet de décor. Mais, un tableau n'est pas seulement un objet de décor, c'est plus et c'est mieux. Un tableau, ce n'est pas seulement un objet décoratif, comme une céramique ou une tapisserie. Un tableau, c'est plus, c'est un message, une sorte de vœu ou, si vous préférez, une musique et les cubistes ne l'ont pas oublié.
Je vais vous en donner la preuve, dans ce tableau de Jacques F…. A l'origine de ce tableau, il y e un spectacle naturel. Il a vu, posés sur une table, des papiers buvards de différentes couleurs. Le rapport des tons était joli et a ému cet artiste, qui avait commencé à faire des aquarelles. Il s'en est écarté de plus en plus et est arrivé, en combinant les lignes, les formes et les couleurs au tableau que vous avez sous les yeux.
A ce moment, il n'était plus question d'appeler ce tableau papier peint ou papier buvard et il l'a appelé "Amerande", mot inventé, qui n'existe dans aucune langue ; l'artiste l'a inventé de toutes pièces, parce que ces deux syllabes dégagent, pour lui, la même musique que les lignes, les couleurs, les formes dont il a chargé son tableau.
Il me semble que nous sommes ici en présence du cas limite et que l'exemple de l'artiste qui baptise son tableau d'un nom purement musical constitue la preuve la plus éclatante que les tableaux cubistes

ne sont pas seulement des objets de décor, mais sont aussi des vœux ou des messages chargés, comme la musique, d'un certain fluide spirituel que les artistes cubistes savent faire passer jusqu'à nous. Ici, cette peinture se charge d'une étrange puissance d'envoûtement.
C'est volontairement que les cubistes ont recherché un certain mystère, trop de clarté nuisait et la puissance exige une certaine pénombre.
Les cubistes ont cru apporter des transformations et je crois, qu'effectivement, ils ont réussi.
Spectacle bizarre que cette nature morte de Picasso, cette reconstruction un peu mystérieuse avec je ne sais quoi de volontaire dans ses lignes.
Ainsi la peinture cubiste, tout en réagissant contre le fauvisme, a poussé jusqu'à son extrême conséquence certaines des indications données par ce mouvement et dont il constitue le dernier point.
Le cubisme représente ainsi l'essence, la caractéristique même de notre peinture française contemporaine.
C'est un art nouveau qui, pour cette raison, peut surprendre.
C'est un art qui n'est pas moins riche en jouissances que l'art traditionnel, seulement la jouissance donnée est d'un ordre un peu différent.
Apollinaire le rappelle encore, en écrivant : « L'amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d'un ordre différent de celle qu'il éprouve en entendant les bruits naturels ».
De même, en raisonnant par analogie, on peut dire que l'amateur de tableaux éprouve, en face d'un tableau, une joie visuelle d'un ordre différent de celle qu'il éprouve lorsqu'il contemple un spectacle naturel.
« La peinture cubiste », écrit encore Apollinaire, est à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici ce que la musique est à la littérature: c'est la peinture pure, de même que la musique est la littérature pure de même que la musique ne décrit pas, mais suggère alors que la littérature décrit ».
De même la peinture cubiste, succédant à une peinture descriptive, peut être une peinture subjective.
Ne lui demandons pas d'être ce qu'elle ne veut pas être et essayons de nous présenter devant elle avec les mêmes dispositions que nous avons lorsque nous nous rendons à un concert ; offrons-nous à ses effluves et je crois que nous serons sensibles à cette beauté nouvelle où réside tout le mérite du cubisme.
Il en est d'autres et, ceux-là mêmes qui sont en droit de refuser leur adhésion au cubisme, n'ont pas le droit de négliger l'importance capitale de ce mouvement qui, probablement, qui, certainement, est le mouvement le plus important de l'art contemporain.
Non seulement le cubisme a proposé et défini une pureté et une beauté nouvelles ; il a encore eu une action immense qui, parfois, a dépassé le cadre purement artistique.
Il a agi sur la sculpture et a renouvelé cet art.
Tous les artistes, dont je mets sous vos yeux les oeuvres n'auraient pas fait ce qu'ils ont fait sans le cubisme. Il est significatif que la peinture cubiste a suivi la peinture qui l'avait précédé.
Voici une oeuvre de....., un buste de Baudelaire.
Voici une grande figure de Fernand Léger.
Voici un homme assis Sépulchre [???? sic]
Il est évident que, sans le cubisme, ces artistes n'auraient pas sculpté ces œuvres.
Sans le cubisme, l'architecture ne serait pas où elle en est. En ce domaine, non seulement le cubisme a exercé une influence déterminante, il a en outre ramené l'architecture dans la vie de la géométrie, de la simplicité, de la sincérité, de la logique, de la pureté. Cette peinture pure qu'est le cubisme a imposé à l'architecture de redevenir de l'architecture pure, comme elle l'avait été à l'époque gothique par exemple.
Le cubisme a encore exercé son influence sur la présentation des étalages.
A l'heure actuelle, encore, vous voyez des affiches représentant une grande surface nue avec un objet qui se détache puissamment et qui est d'autant plus impressionnant qu'il est seul.
Nouvelle conception de l'affiche due au cubisme et, plus précisément, au cubisme de Fernand Léger.
Dans certains étalages encore, l'on présente un seul objet, c'est encore à l'instar de Fernand Léger.
Encore de Fernand Léger le réalisme rencontré dans la typographie et dans l'impression.
Influence de cet art dans la publicité ! Et telle jeune femme élégante, qui rit, devient un tableau cubiste, n'achèterait pas seulement une seule revue de mode si cette revue de mode ne tenait pas compte, dans sa présentation, des découvertes et des inventions du cubisme.
Les tissus ont également subi l'influence du cubisme, de même que le cinéma et la mise en scène.
En conclusion, on peut dire que le cubisme a exercé, sur tout, une action profonde ce qui nous montre l'importance de ce mouvement qui est défendu par des hommes de génie.

C’est cependant en peinture que le cubisme exerce l’action la plus déterminante et l’on peut dire qu’il n’existe pas un peintre, même parmi les adversaires du cubisme, qui n’ait subi son influence.
Le cubisme a agi sur le fauvisme, il a achevé, parachevé ce mouvement.
Perin [????sic], à la palette claire, a subi son action.
Il a également agi sur Matisse, car Matisse a eu une époque cubiste dont vous avez un spécimen sur cet écran.
Il a agi sur Derain qui, durant un moment, a fait des formes plus accusées.
D’autres, même, qui ont exécré le cubisme, même Vlaminck, ont subi son influence. Il n’est pas nécessaire d’être grand clerc pour déceler l’action du cubisme dans ce tableau de Vlaminck.
Les artistes indépendants, eux aussi, n’ont nullement échappé à son action.
Ainsi Marie Blanchard, qui a déclenché la réaction anti-cubiste, a également été influencée par ce mouvement.
C’est le cubisme qui a développé, chez les jeunes peintres français cette volonté de condensation.
En outre, le cubisme a rappelé à la peinture moderne la richesse essentielle du rythme.
Influence essentielle sur la peinture !
Influence sur tout notre cadre de vie !
J’en viens à dire que le cubisme est un mouvement après lequel l’art n’est plus et ne peut plus être ce qu’il avait été avant lui.
On peut affirmer, selon l’expression fameuse de D..... « que le cubisme est une accusation, au même titre que l’avait été l’art de Giotto et - ou l’art de Van Eyck ».
Son importance historique est donc suffisante pour nous obliger au respect envers ce mouvement.
Il est difficile, assurément, mais toutes les grandes choses le sont souvent. Il est plus facile d’apprécier une opérette qu’une symphonie de Bach. Il est plus facile de lire un roman de Dekobra [????sic] que les pages de Pascal ou de Platon, mais ne vaut-il pas mieux entendre du Bach qu’une opérette et de lire Platon que Dekobra.
Je crois que le cubisme vaut la peine que l’on se donne le mal, que l’on fasse l’effort pour entrer dans son univers où l’on connaîtra, alors, des joies très profondes, d’une nature très particulière, mais qui ne sont pas moins grandes que celles données par la peinture traditionnelle.
C’est à ces joies que je vous convie et je sais que vous, car vous êtes capable d’effort, puisque vous m’écoutez depuis un petit moment avec un respect et une attention dont je vous remercie du fond du cœur en m’excusant encore de mon extinction de voix.
(Applaudissements)

A titre d’information, un petit extrait d’un texte de l’écrivain Henri Certigny, ami de Léopold Plomteux, José Picon etc. et par ailleurs grand spécialiste du peintre Henri Rousseau dit Le Douanier Rousseau, installé à Paris.(in Le Cocotier n° 5. Liège, octobre 19**51**.

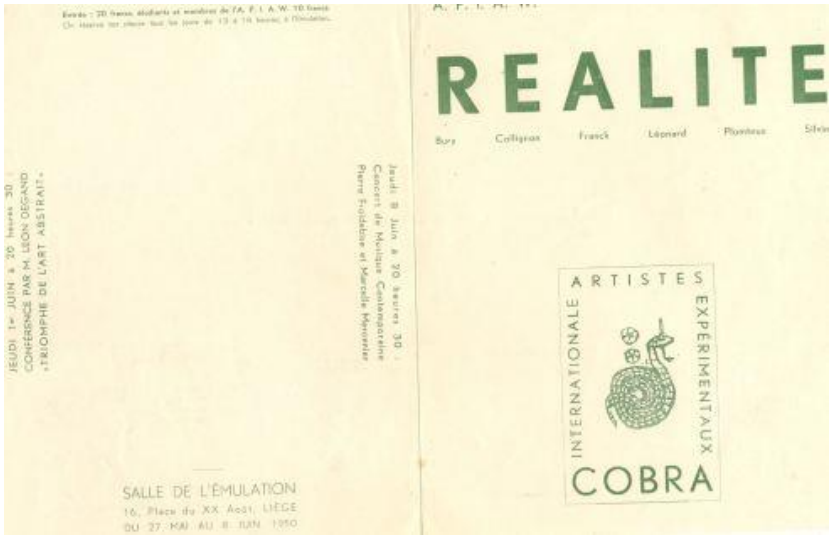
Non contente d’écarter l’homme avec son visage, ses préoccupations et son histoire, la peinture d’origine cubiste a éliminé la nature elle-même de son champ d’action.
Quelles que soient les manières dont elle a été interprétée au cours de l’histoire de la peinture, qu’elle soit mystique avec Vinci, pomponnée avec Watteau, brouillée avec Corot, aristocratique avec Chassériau, la nature demeurait une langue comprise de tous, malgré les divers accents si l’on ose dire, avec lesquels elle était parlée. En un mot, chaque peintre prenait la nature pour symbole de lui-même.
Rompant avec cette tradition, la peinture cubiste a voulu créer de toutes pièces un nouveau langage. Alors qu’il n’est déjà pas commode de comprendre une sensibilité qui s’exprime par le moyen de la nature, comment l’homme de la rue pourrait-il être accessible à une sensibilité qui se traduit par le truchement d’une nature morte cubiste, c’est-à-dire un tableau dont le modèle a subi au préalable des opérations qui l’ont rendu méconnaissable ?
Création de formes, de symboles… voilà la porte ouverte à tous les monstres.
La peinture crée son verbe, quelle prolifération ! Devant cette richesse, la question qui se pose est de savoir si, dès le moment où le peintre se propose de créer son langage, il peut, **simultanément**, employer ce langage à l’expression

de son âme. Toute cette flore colorée semble terriblement limitée à elle-même. En outre, un tableau composé de formes arbitraires et tributaires de la seule fantaisie ne charrie qu'une originalité extérieure. Par malheur, lorsque la postérité juge, elle ne retient que les œuvres d'art qui résultent d'une vision personnelle de l'univers. On ne la voit pas se laisser bluffer.
Enfermé au sein de ses créations irréelles, le peintre est coupé du monde et des autres hommes. Arbre sans racines et sans feuilles, il ne peut vivre que sur ses réserves, usant sa sève cérébrale, et allant de l'abstraction à toujours plus d'abstraction, sans espoir de trouver une issue.
La peinture moderne groupe un certain nombre de tendance qui portent un nom en isme, ce nom se subdivisant lui-même en ramifications. Les uns consacrent à la couleur, les autres à la ligne, les derniers au volume ; nous disons volume car ne voit-on pas un peintre connu fixé un bras en plâtre sur son tableau ? Ligne, couleur, volume : Picasso est tombé dans la peinture comme une bombe atomique et il l'a désintégrée en ses trois éléments fondamentaux.
Le plus grand peintre du demi-siècle à venir sera-t-il celui qui, enrichi de toutes les expériences de Picasso saura, sur une même toile, les rassembler ? Nous attendons la naissance de l'anti-Picasso.

(27/05-08/06) Le groupe "Réalité" [I] (**Réalité - Cobra**) : **Bury**, **Collignon**, **Franck**, **Léonard**, **Plomteux**, **Silvin**.
PREMIER GROUPE CONSTITUÉ EN BELGIQUE POUR LA DÉFENSE ET LA DIFFUSION DE L'ART ABSTRAIT.
[cf. Catalogue Réalité-Cobra, Flémalle, La Châtaigneraie, 1982 et Marc Renwart, Léopold Plomteux, Liège, éd. Lesire 1992]
[Note : Nous nous permettons d'insister sur cette exposition pour rappeler combien l'événement marquant de la vie artistique de l'époque était la naissance / résurgence de l'art abstrait].

Réalité s'est constitué avant Cobra. L'idée de nous grouper est venue de moi (fin 1948). J'en ai parlé à Collignon qui a approuvé. Je suis alors allé trouver Mr Graindorge. A ce moment-là je ne connaissais ni Franck, ni Silvin, ni Léonard. (Léopold Plomteux. Interview par Jean-Pierre Rouge in Agenda, juin 1982)
En ce qui me concerne, je suis rentré de Mons à Liège en 1949. J'étais alors très proche de Léonard qui était un ami de Silvin qui connaissait lui-même Collignon. Je sortais du surréalisme pour entrer dans l'abstrait. J'ai rencontré les autres à la Brasserie du Charlemagne (place Saint-Lambert) et nous avons convenu de faire un groupe abstrait. (Paul Franck. Interview par Jean-Pierre Rouge in Agenda, juin 1982)

Comme Bury se sentait isolé à La Louvière, il est venu se joindre à nous. Il avait connu Collignon par La Jeune Peinture belge ; (L. Plomteux. Interview par J.P. Rouge op. cit.)





CATALOGUE

Pol Bury

1. Peinture. I.
2. » II.
3. » III.
4. » IV.

Atelier : 10, rue Dothaye, Haine Saint-Paul.

George Collignon

5. Peinture.
6. Composition.
7. Peinture.
SCULPTURE
8. Projet pour un monument aux morts.

Atelier : 27, Vieille Fosse, Flémalle-Haute.

Paul Franck

9. Dramatic infra-rouge.
10. Composition ovoïde.
11. Cryptogramme grec.
12. Eclosion.

Atelier : 134, rue P. J. Antoine, Herstal.

Maurice Léonard

13. Composition figurative. I.
14. » » II.
15. » » III.
16. » » IV.

Ateliers : 99, rue P. J. Antoine, à Herstal.
17, rue du Chêneteau, à Hasnon.

Léopold Plomteux

17. Cité des nombres.
18. Matière lunte.
19. Catacombes.
20. Vitrail.
SCULPTURE
21. Danse du Feu.

Atelier : Rue du Fort, Flémalle-Haute.

Silvin

22. Peinture. I.
23. » II.
24. » III.
25. » IV.
26. » V.

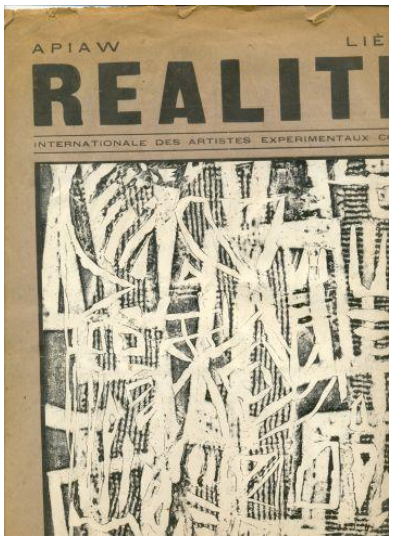
Atelier : 139, Thier d'Oupeye, Visétoux.

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

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

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

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



Fascicule publié à l'occasion de cette première exposition du groupe : chaque artiste y propose un linotype caractéristique du travail de chacun à cette époque, et chaque linotype sera utilisé pour faire une couverture différente avec le linotype de chacun des artistes.

Les textes sont de Désiré Delvaux, de Léon Degand et une présentation de Cobra par Christian Dotremont.

- Léon Degand au catalogue Réalité-Cobra (texte écrit spécialement pour l'Apiaw et en particulier pour le groupe, reflétant bien l'esprit de l'époque quant à l'art abstrait) :

Un fait devient évident, que la plupart de nos contemporains intéressés aux arts plastiques ignorent cependant ou dont ils refusent de se rendre compte : notre siècle aura vu naître non pas une *école* de peinture - il en a suscité bien davantage - mais une nouvelle c*onception* de la peinture où se distinguent déjà diverses écoles. J'ai désigné la peinture ABSTRAITE (conservons ce qualificatif impropre, mais consacré par l'usage).

Quand on ose affirmer que la peinture abstraite, parce qu'elle n'invoque ni dans ses fins, ni dans ses moyens, aucune représentation des apparences visibles du monde visible répond véritablement à une *nouvelle* conception de la peinture, on s'entend souvent rappeler que depuis des millénaires, ces mêmes particularités caractérisent toute une partie de la peinture figurative.

Mais voilà, précisément, qui révèle en quoi réside la nouveauté de la peinture abstraite telle que nous la concevons aujourd'hui. Elle utilise, en effet pour atteindre à *l'art d'expression*, des moyens que l'on croyait exclusivement réservé à l'art *décoratif*.

Ces moyens, elle les a développés, variés, nuancés, au point d'en constituer un langage aussi peu expressif et aussi peu imitatif que celui de la musique. Et comme celui de la musique, ce langage ne nous parle que si nous nous en sommes assimilés les éléments par une éducation appropriée.

Il ne suffit pas, comme Léonard de Vinci dans les moisissures des murs de voir des animaux ou des paysages dans un tableau abstrait pour être en droit de le tenir pour figuratif. Et il ne suffit pas d'ailleurs dans un tableau figuratif ou dans le projet mental d'un tableau figuratif, de faire disparaître ou de brouiller la représentation du monde extérieur pour qu'apparaisse réellement un tableau abstrait.

Il s'ensuit que l'Abstraction, nouvelle conception de la peinture, requiert de notre part, public ou peintres, une nouvelle orientation d'esprit, entièrement à l'opposé des ouvertures que nous avons acquises par nos contacts permanents avec l'art figuratif.

C'est à la prise de conscience de cette conception nouvelle de la peinture et de cette nouvelle orientation d'esprit que nous convie le groupe Réalité.

- Christian Dotremont au catalogue Réalité-Cobra.

(…) Cobra refuse les positions toutes faites et fait sa position en marchant (…)

Cobra est l'association souple des artistes expérimentaux. (…)

Cobra s'étend de Malmoe à Florence, de Copenhague à Paris, de Bruxelles à La Havane, de Hanovre à Liège, d'Amsterdam à Londres. (…)

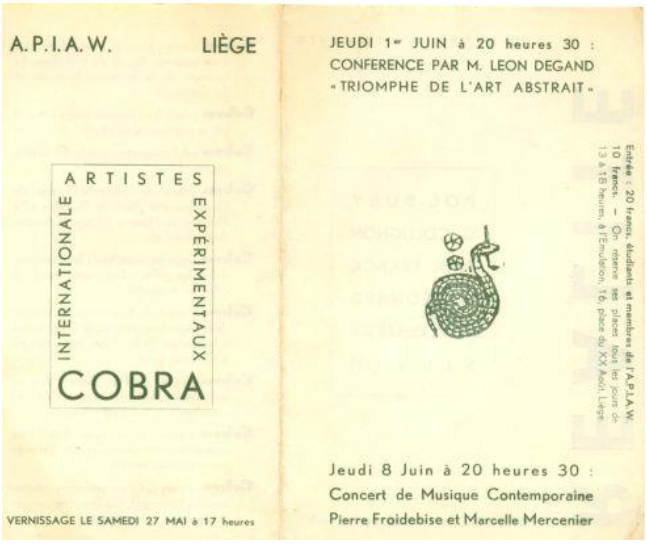
Cobra ronge les murs, avale les frontières, défait les grilles ; l'art expérimental est celui qui se montre.

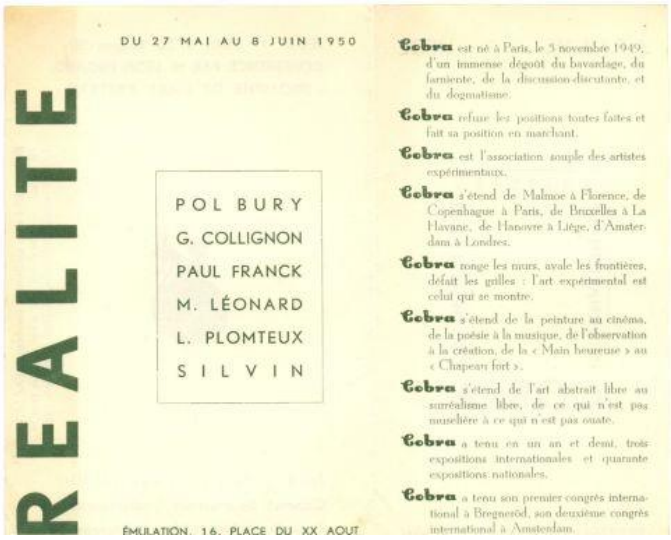
(…) Cobra s'étend de la peinture au cinéma, de la poésie à la musique, de l'observation à la création. (…)

Cobra s'étend de l'art abstrait libre au surréalisme libre, de ce qui n'est pas muselière à ce qui n'est pas ouate. (…)

Cobra refuse d'endimancher le peuple pour lui faire plaisir ; les beaux costumes de la bourgeoisie appartiennent à la bourgeoisie. (…)

Cobra ne dit jamais : Voilà, mais dit : Voici.





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

- Léon Koenig. Conférence de Léon Degand, Triomphe de l'art abstrait in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
On attendait Léon Degand avec impatience se souvenant de sa vigoureuse campagne dans « Les Lettres françaises » (1945-46) en faveur de cet art abstrait dont il allait ce soir annoncer le triomphe. On se souvenait aussi de cette brillante conférence qu'il donna il y a deux ans à l'Apiaw à l'occasion de l'exposition Kandinsky.
Le distingué critique d'art attaque sobrement son sujet et s'excusera de « parler de choses simples », contrairement à certaines habitudes qui veulent que la critique d'art soit un « genre littéraire ». De fait, Mr Degand fera une démonstration cartésienne et sa dialectique restera jusqu'au bout sans défaut.
L'art abstrait est un fait pictural nouveau dont les origines remontent à environ 1910. « Langage riche à ses débuts » qui tire ses éléments du genre décoratif, il peut devenir « aussi subtil et puissant que le langage de la musique ». Les écoles de peinture qui se sont succédées depuis l'impressionnisme (fauvisme, nabisme et cubisme) avaient préparé la venue de l'art abstrait en libérant la peinture en ses lignes et en ses couleurs. Dès que l'on vit qu'une « seconde optique était possible » et qu'on pouvait, selon Vincent Van Gogh, tenter de « rendre par la couleur les terribles passions humaines », une nouvelle conception de la peinture devait maître et l'art non figuratif était possible.
Qu'est-ce que l'« art abstrait » ? C'est donc une nouvelle conception de la peinture (et non une nouvelle

école) qui « n'invoque ni dans ses fins ni ses moyens la représentation des apparences visibles du monde visible ». Analogue à la musique, il exprime avec ses moyens propres les sentiments de l'artiste et le conférencier aborde la description « physique » des peintures abstraites.
Notre « imagination nous joue de vilains tours » affirme-t-il et il passe à la démonstration : la peinture figurative reposait sur la notion de représentation et, par conséquent, entendait l'existence d'une troisième dimension ; l'art abstrait renverse cette notion de l'espace, s'établit rigoureusement sur deux dimensions, prend ses points d'appui où il veut, et non par rapport à la notion de base existant jusque là dans l'horizontale du cadre ; il renverse même les notions d'harmonie colorées qui tendent actuellement à l'expression en soi, même si les rapports paraissent faux suivant nos notions habituelles d'en juger d'une peinture représentative !
Léon Degand termine en présentant des schémas singulièrement éloquents où apparaissent les normes de la composition nouvelle puis il analyse un tableau figuratif (un Vuillard), en montrant comme il peut devenir abstrait quand on le réduit à ses données essentielles ; enfin, opposant au schéma abstrait du tableau de Vuillard une composition de Magnelli, il rappelle ses principes, montre comment les conceptions restent différentes et surtout comme l'art de Magnelli peut-être expressif, contrairement à l'aspect décoratif du tableau obtenu artificiellement par la décomposition du Vuillard. Les deux conceptions de la peinture s'opposent » affirme-t-il à nouveau en guise de conclusion, elles appartiennent à des mondes différents. « L'art abstrait ne pose pas seulement des problèmes picturaux mais aussi psychologiques ».
Démonstration hautement intéressante dont on retiendra l'aspect logique. Le conférencier fut applaudi comme on pense.

- T.P. Léon Degand parle du triomphe de l'art abstrait in La Meuse, 3-4/06/1950 (archives Plomteux).
Mr. Léon Degand, critique d'art à Paris, n'est plus un inconnu à Liège.
Il y a plus de deux ans, il avait déjà donné une conférence sous les auspices de l'Apiaw lors de l'exposition Kandinsky.
Il est revenu dans nos murs à l'occasion d'une autre exposition, celle du groupe « Réalités » que l'on peut voir à l'Emulation.
C'est dans cette salle que, présenté par Mr F.C. Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, il entreprit cette fois d'analyser les éléments constitutifs de l'art abstrait.
Après avoir souligné que le triomphe actuel de cet art est un fait indiscutable, Mr Degand montra comment la peinture non-figurative a vu le jour vers 1911 et en quoi elle marque une rupture complète avec tout ce qui l'a précédée.
Sa naissance apparaît comme la résultante de diverses révolutions opérées par les impressionnistes qui se constituent une nouvelle optique, par les nabis et les fauves qui se libèrent de la couleur.
Lorsque s'affirme le cubisme, libéré de la forme, on peut dire que l'art abstrait est né. Mais ce dernier est bien plus qu'une école nouvelle ; c'est une nouvelle conception de la peinture. Celle-ci cesse alors d'être un art de représentation ; elle devient, selon la définition d'André Lhote qui ne satisfait pas complètement Léon Degand, « une combinaison rythmique de lignes et de couleurs ».
L'orateur s'attarda ensuite plus longuement à mettre en lumière la distiction fondamentale qu'il importe de faire entre la peinture figurative et la peinture non-figurative. Cette dernière, en effet, n'invoque ni en ses fins, ni en ses moyens, la représentation du monde extérieur. Elle est essentiellemennt différente de la peinture figurative sous trois rapports :
1) Elle échappe aux lois de la pesanteur et ne possède pas de base horizontale car l'attention peut s'accrocher à n'importe quel point du tableau.
2) La couleur n'y est point jugée par comparaison avec celle du monde extérieur. De telle sorte que des rapports de couleurs qui sont insupportables en peinture figurative, peuvent prendre une grande intensité d'expression en peinture abstraite.
3) Celle-ci est ou devrait être considérée comme un monde à deux dimensions, la notion d'espace étant exclue, mais nos habitudes mentales de figuration sont si puissantes que nous faisons quand même intervenir l'espace comme une sorte d'imagination optique.
Mr Degand procéda alors, à l'aide de projections lumineuses, à une sorte de vérification expérimentale de l'exactitude des propos qu'il avait développés.
Dans sa conclusion, il souligna à nouveau l'opposition intrinsèque des deux peintures qui appartiennent à des mondes complètement différents et montra que l'art abstrait ne pose pas seulement des problèmes proprement picturaux mais aussi psychologiques.

- Léon Koenig in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)

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

***

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

***

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

***

Ces peintures « expérimentales » ressemblent bougrement à la bonne peinture de toujours. Elle est honnête, harmonieuse, construite ou sensible. C'est effarant ce que toute peinture peut ressembler à une autre, même en dépit des apparences. Voilà d'ailleurs qui me réjouit bien.

Toutes les toiles réunies ici ne sont pas exemptes de défauts. Le contraire serait bien étonnant. Peu sont en dessous d'une très bonne moyenne, la plupart sont fort au-dessus.

L'aquarelle bleu et rouge de Bury, la grande composition de Collignon, la « Composition ovoïde » et « Cryptogramme » de Franck, la plupart des Léonard, la composition en jaune et bleu de Plomteux et toutes les œuvres de Silvin me plaisent sans doute parce que je les trouve impeccables. J'aime aussi les plâtres de Plomteux et toutes les gouaches sans exception, présentées en farde. La qualité de l'exposition est peu courante.

***

Ce qui vaudrait peut-être qu'on s'attache davantage à cette manifestation, en dehors d'appréciations individuelles, c'est qu'elle traduit merveilleusement les différentes natures des artistes rassemblés. Bury est passionné, Franck inquiet, Collignon placide et constructeur, Silvin raffiné et complexe, Léonard cruel et un peu têtu, Plomteux se cherche encore et reste timide.

L'art abstrait pourrait donc révéler le tempérament de chacun. C'est qu'il est, comme tout autre, humain ; autant et plus que tout autre, puisque l'artiste n'a plus, avec lui, à s'abriter derrière l'anecdote. C'est décidément d'un très puissant intérêt.

- Victor Moremans, Réalité in La Gazette de Liège, ? (archives L. Plomteux).

C'est de toute évidence par antiphrase que le groupe qui expose en ce moment une trentaine d'œuvres à l'Emulation, sous le patronage de la Section des Beaux-Arts de l'Apiaw, s'est appelé « Réalité ».

Quoi de moins « réelles », en effet, pour des yeux profanes que les peintures, gouaches et sculptures que nous montrent MM Pol Bury, Georges Collignon, Paul Franck, Maurice Léonard, Léopold Plomteux et Silvin. Il s'agirait cependant de s'entendre ; dès l'instant où ces peintures, gouaches et sculptures existent, elles sont « réelles » comme l'est une maison construite, un couteau ou une paire de sabots fabriqués.

L'irréalité n'est, en effet, que dans l'objet si nous osons dire, dans l'objet qu'on nous montre et qui, en principe, ne rappelle en rien les apparences coutumières du monde visible. En fait nous sommes ici non point dans ce qu'on appelle d'ailleurs assez improprement de la peinture abstraite – l'abstraction impliquant un raisonnement scientifique ou philosophique susceptible de satisfaire l'intelligence - mais dans de la peinture pure qui, directement, par le seul jeu des lignes et des couleurs s'adresse aux sens et qui n'a d'autre valeur que plastique.

Comme il était impossible de la rejeter on a voulu apparenter cette peinture à l'art décoratif. Qu'elle soit décorative nous en convenons mais c'est n'en voir là qu'un de ses aspects accessoires et superficiels. En vérité, la peinture dite abstraite n'est ni plus ni moins qu'un nouveau mode d'expression susceptible de nous livrer son message et de procurer à celui qui regarde ces œuvres sans chercher à y découvrir un secret qui ne s'y trouve pas ou un enseignement qu'elles ne cherchent pas à donner des joies visuelles d'une exceptionnelle nouveauté.

Il suffit d'ailleurs de parcourir la galerie où les artistes que nous citons tous plus haut ont rassemblé leurs œuvres pour se rendre compte que si un même état d'esprit préside à cet ensemble, il y a autant de différence entre les toiles de Pol Bury et celles de Silvin, entre les œuvres de Georges Collignon, de Paul

Franck, de Maurice Léonard, de Léopold Plomteux et de Silvin qu'entre celles des peintres figuratifs pour peu que ceux-ci aient un minimum de personnalité.
Ce qui différencie en effet les œuvres de ces artistes, c'est le goût plus ou moins marqué que celui-ci manifeste pour la ligne ou l'arabesque ou que cet autre montre pour telle couleur ; c'est aussi le choix auquel chacun d'eux s'arrête momentanément dans leur assemblage, leur entrecroisement ou leur disposition.
Mr Léon Degand qui s'est fait le défenseur de l'art abstrait déclarait au 2e Congrès international de la critique d'art : « Il n'y a pas plus de divorce aujourd'hui entre l'art et le public qu'il n'y a eu d'épousailles autrefois, au temps où l'art, prétend-on, était plus aisément déchiffrable et je rencontre ainsi l'affirmation disant : « le public ne peut pas comprendre l'art moderne parce que l'art moderne est incompréhensible » '. Or pour qui n'entend rien à la peinture, il y a autant de mystère indéchiffrable dans la composition d'un Vermeer de Delft que dans celle d'un Juan Gris ou d'un Kandinsky. Combien de fois faudra-t-il encore répéter que l'identification d'une cruche, d'un mur ou d'un corps humain dans un tableau figuratif n'équivaut en rien à la compréhension de sa signification plastique ? En vérité l'art moderne n'est incompréhensible que pour ceux qui ne comprennent pas l'art ancien, et l'incompréhension de l'art moderne pourrait bien constituer une preuve d'incompréhension générale des arts plastiques.
Nous savons bien qu'une telle affirmation fera bondir quelques-uns - ceux qui se détournent notamment avec mépris des œuvres qu'expose le groupe « Réalité ».
Il faut convenir, cependant que celles-ci sont bien attachantes ; si elles n'offrent du point de vue anecdotique - pourquoi le feraient-elles - aucun attrait, on ne peut, sans aucun parti-pris, qu'être séduit par la magie de leur couleur et que subir cette espèce d'envoûtement que l'on éprouve au contact du merveilleux.

- Joseph Schetter, Réalités in La Meuse, 3-4/06/1950.
Poursuivant son but de vulgarisation artistique, l'Apiaw présente cette quinzaine, six jeunes artistes wallons affiliés au groupe Cobra. Ce sont les peintres Bury, Collignon, Franck, Léonard, Plomteux et Silvin dont les attaches avec l'École cubiste sont bien connues des amateurs d'art.
L'étiquette sous laquelle ils se sont réunis ne constitue pas un symbole. Ce titre est né de l'association des premières syllabes des noms de ville où nos artistes ont des correspondants et des sympathies : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam.
La peinture de ces artistes ressortit à l'art extrémiste. Ce n'est pas une qualification méprisante de le distinguer ainsi de l'art modéré, c'est-à-dire classique, respectueux d'une tradition séculaire.
Nous voici donc placé devant un cas de conscience. La peinture de ces artistes, tous sympathiques est-elle valable ? Si oui, que faut-il découvrir en elle ? A la première question, nous répondrons par l'affirmative. Parce que la création artistique, qui est une des formes supérieures de l'activité humaine, ne peut pas nous laisser indifférents. Mais dans cette activité il y a une hiérarchie des valeurs, déterminée par le degré de perfection de l'œuvre représentée. C'est pour cette raison qu'on parle d'art pur et d'art appliqué, d'artistes mineurs et majeurs, de génie.
Une peinture qui ne devrait sa réputation qu'à ses seules qualités techniques serait inférieur à une peinture unissant à la perfection le métier, le témoignage d'une fine sensibilité et qui, indépendamment du plaisir sensuel qu'elle procure favoriserait le cheminement de la pensée.
Tel n'est pas le cas ici car comme l'a dit Mr Koenig en ouvrant le salon Réalité, cette peinture ne s'explique pas mais se regarde.
C'est, en conséquence, une délectation purement sensuelle qui nous est proposée ici par les artistes du groupe Cobra. Et, de fait, leurs œuvres sont, visiblement des recherches d'harmonies colorées, de rythmes linéaires, d'accords chromatiques essentiellement poursuivis dans la joie qu'elles suscitent.
Ainsi donc, la tentative plaira certainement aux visiteurs conquis par le jeu gratuit de cet art mais elle laissera sur sa faim une partie du public qui demande plus à l'artiste : un enrichissement intellectuel.
Nous voulons faire confiance à ces peintres qui se déclarent « purs » de toute compromission et qui entendent construire leurs œuvres en toute liberté.

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

- Léon Koenig, Le Groupe Réalité Poétique in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
Celui-ci est le troisième groupe qui se forme au sein de l'Apiaw et il exposa naguère à Flémalle-Haute,

avec des œuvres différentes, il est vrai.
Inflation de groupes, dira-on ? Pourquoi ? Il est bon que s'affirment· les tendances et que les artistes s'habituent à la vie en commun eux que l'on dit trop enclins à l'individualisme !
Les groupes sont indispensables à la vie artistique d'une cité. Ils créent une double émulation à l'intérieur même de la « chapelle » et entre les groupements similaires. Mais ce n'est pas en général qu'il me faut écrire aujourd'hui, c'est du mouvement « Réalité poétique » en particulier.

***

Ceux-ci veulent rester fidèles aux données de la nature. « Le quotidien et le normal n'ont, à nos yeux rien perdu de leur attrait et nous croyons que le ciel, la mer, l'arbre et l'objet ont encore des secrets à dire ... » clament-ils. Parfait.
Vous voyez toute la différence : alors que les cubistes, par exemple, comme le rappelait Bernard Dorival, se voulaient pareils à des demi-dieux (c'est-à-dire qu'ils avaient la volonté de créer), les peintres de « Réalité poétique » acceptent une sujétion au départ, et croient - si j'interprète correctement leur manifeste - que la création serait un acte anormal ? Prométhée, s'il les entendait, ne serait pas flatté.

* * *

Il s'agit donc d'être fidèle au réel, et d'être en même temps poétique. Mais si je ne me trompe, faire un « poème », c'est, au sens propre, créer. Cela me parait difficile : on ne peut pas créer en restant fidèle à la chose déjà créée, en reproduisant la chose créée. Et si on la transpose, comme l'affirment nos peintres, n'est-on pas en train déjà de la trahir ? Comme cela est difficile.
Mais ma parole, il·me semble que je suis occupé à couper 1es cheveux en quatre. C'est au fait qu'il me tarde de venir.

***

Paul Henrard a un « Arbre » épatant. C'est bien peint. C'est vivant. C'est loin du réel. C'est proprement surréaliste. C'est bien.
André Wathieu chante bien agréablement sa romance. Peut-être est-il celui qui reste le plus proche des tendances avouées. Avec un brin de peinture en plus, ses œuvres seraient parfaites.
Robert Thisens est plus peintre que poète. Les dieux savent que ce n'est pas un reproche, à mes yeux, et que je vois plus volontiers la poésie aux mains des faiseurs de vers. Je redis ici tout le bien que je pense de ce garçon doué : c'est un artiste qui pourrait faire d'excellentes choses, et qui en fera.
Pol-F, Mathieu n'a pas la conscience exacte de ses moyens : il se soumet· si complètement à la réalité qu'il en oublie sa tendresse et sa propre flamme. Un peu d'audace, et de ces gris délicats sortiraient peut-être la plus aimable des représentations du paysage. Est-ce que Pol Mathieu ; par hasard, n'apprécierait pas Marquet ? Je lui vois une sensibilité proche de la sienne.
Mathieu Kratz est en progrès constants. J'aime sa manière calme, simple et large de s'exprimer. C'est également un peintre de bel avenir.
Que dire encore de Laurent Larose, dont on admira naguère un ensemble au Cercle des Beaux-Arts, Il excelle en son genre voué à la représentation du Midi. On espère toutefois voir bientôt d'autres expressions de cet artiste sympathique.
On revoit « L'Accordéoniste » de Paul Nollet. C'est un bon tableau. Le cas de Paul Nollet me parait semblable à celui de P. Mathieu : quelles réserves l'empêchent d'être enfin lui-même ? Nous le saurons probablement un jour.
Quant à Paul Daxhelet, il faut dire que son envoi m'a déçu. Il n'est pas assez réaliste, et si peu poétique.

* *.*

L'ensemble est de qualité fort appréciable. On souhaiterait toutefois plus d'affirmation, plus de tempérament, plus de personnalité. Mais n'est-ce pas toujours ce qui manque aux expositions liégeoises en général ? Il reste à travailler et à espérer.

<u>Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 28/09/1950. P.V. signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).</u>
Présents : Graindorge, Caron, Dumont, Dedoyard, van Zuylen, Goeble, Koenig ; Mme Fl. Roland.
Excusés : Gillard, Scauflaire, Moremans, Florkin

(14/10-02/11) **Léger Fernand**.
* Initiative et financement F. Graindorge.



- Jacques Audiberti, Fernand Léger. Texte du feuillet-invitation.
Lors d'une exposition Léger au Musée National d'Art Moderne de Paris, Jacques Audiberti traça de l'artiste, dans « Arts », le portrait nerveux et sensible que nous nous faisons un plaisir de reproduire ci-dessous.
Fernand Léger est un phénomène historique.
Il a fait entrer la roue de bicyclette et le métal dans la nature de l'homme.
Il a fait manger à l'homme la fabrication cycliste et métallurgique humaine.
L'homme, jusqu'à Léger, dans les âges classiques et humanistes, se considérait comme différent - mon Dieu ! Ma chère ! ... - du monde sur lequel, censément, il régnait, qu'il couvrait, qu'il couvre d'autos, poteaux, roues de bicyclettes et moteurs à hélices. Cet homme, par les pinceaux de Fernand Léger, il est devenu, lui aussi, un truc cycliste et à hélices.
Jouons. Qu'est-ce qui vaut mieux ? Se prendre pour un roi de pourpre, soigneusement léché de maîtres de lumière, entouré d'épouses ravissantes et allégoriques, bien que d'une scrupuleuse apparence figurative et, royal, dominateur, par les larges perrons d'un palais qui serait à la fois biblique. Grec, romain et florentin, contempler la Terre, ses nuages, ses collines, le Tibre, le Tigre, l'Euphrate, la Basse-Seine, la Terre proposée et soumise à l'homme classique, solitaire, humaniste, roi ?
Ou bien accepter que l'on est soi-même, en tant qu'homme, quelque chose qui sert à quelque chose et, pour commencer, à sa propre vie, de même qu'une roue de bicyclette a pour destin, avant tout, d'être une roue de bicyclette ? Dans ce cas, l'être humain aura la nudité simple et fatale d'un terrible objet à hélices dont la plus grande noblesse serait de se reconnaître comme tel.
Je suis dans l'atelier de Fernand Léger, où conduit la vis hallucinante d'un escalier plus vertical qu'il n'est coutume. Autour de moi, sur les toiles anciennes ou récentes, l'humanisme traditionnel pâtit. Des formes humaines se comportent comme des hélices, comme des roues, tout en me giflant de couleurs d'une franchise déconcertante. Elles sortent, ces couleurs, des tubes du monde « ultérieur ». Il est satisfaisant et régulier que l'Amérique, pour autant qu'elle représente ouvertement la perpétuelle nouveauté du monde, ait choisi Léger pour un de ses maîtres. Sans compter qu'il a l'air de renouer le fil, on peut toujours l'imaginer, d'une peinture peau-rouge disposée sur la toile du wig-wam par méplats percutants.
Tout ça, c'est du jargon. Il y a mieux à faire. Quoi ? Regarder le gars. Flairer le local.
Fernand Léger est un échantillon surprenant de vitalité française. Tous les fils d'éleveurs ne deviennent pas de grands peintres planétaires, mais il est difficile d'oublier que celui-là est formé de la viande d'un marchand de bœufs pleinement normand. Or sa puissante structure, où se profile celle du père au sang fort, est démentie par ses mains, fines et longues, les mains de la mère, au bout des bras puissants branchés sur un torse en armoire.
Ces bras et ce torse, ils ont fait la guerre, la grande, le numéro un d'une série qui s'annonce bien roulée. Les muscles du peintre, ses épaules, son périmètre et sa stature faisaient l'affaire on ne peut mieux. Les

autres soldats, fleur épaisse et populaire du sang serrurier, du sang charpentier, fermier, charretier, y reconnaissaient leurs propres substance et dimensions. Mais les mains, les mains de la mère, « tranchaient ». Dans toute cette infanterie à moustaches, dans toute cette pagaille de bidons, cadavres, fils de fer, dans toute cette sueur crue, elles étaient comme dessinées à part. Elles étaient dessinées pour dessiner certaines formes indispensables.
Dans son atelier, rue Notre-Dame-des-Champs, le casque de la un, qu'on appelait « bourguignotte » " afin qu'il fût plus pimpant, est suspendu, près des peintures de l'homme ultérieur, comparables aux couvertures bariolées, caché sur la palette, la couleur, entassée, se sculpte en paysage de pics effilés, jaunes, blancs, violets, comme à la surface de quelque Saturne tourmenté.
Alors, c'est plus fort que moi, je songe à toutes les années où Léger vécut, dans cet atelier, dans ce quartier. Tout autour, les peintres, les poètes, les concierges, les chats, les conspirateurs politiques, les arbres, les immeubles, les femmes, de la Rotonde et du Dôme à la Closerie des lilas et au jardin du Luxembourg, vivaient, existaient, marchaient, prodigieux quand on y pense ! Pendant le numéro un et dans l'époque qui suivit, laquelle, dans les arts et dans les mœurs, eut les fracas, les chocs, la couleur et le ton d'un raffut mémorable et déterminé et, plus tard, c'est-à-dire hier, au cours du numéro. Et maintenant - maintenant, tu entends, maintenant ! - alors que la guerre et la paix s'embrouillent comme deux salves d'aquarelle, après tant de livres, tant de figures, tant de bals, tant de discours, tant d'années, tant de journées malgré les guerres, les nations, les concierges défuntes, les idées nouvelles qui feront comme les autres, les modes, les robes, les saisons. Fernand Léger est là, vive Dieu ! Toujours son torse de colosse, sa face brique sillonnée, ses mains, les mains de la mère, fines et longues qui tiennent les infatigables pinceaux.
Sans trêve, les pinceaux de Fernand Léger composent un univers à la fois inhumain et amical, peau-rouge et hélicoïdal, qui tourne rond et qui s'oppose à la mort.

*** Conférence de Fernand Léger. « Architecture et Peinture »**

- F. Graindorge : Introduction à la conférence de F. Léger (archives Graindorge).
Je dois tout d'abord excuser Messieurs : le Gouverneur, le Bourgmestre, l'échevin des Beaux-Arts, le conservateur du Musée de ne pouvoir assister à cette conférence, étant retenus par différentes obligations antérieures mais qui m'ont prié de vous faire part, Monsieur Léger, de leur regret, de ne pouvoir vous entendre, et vous Messieurs, de ne pouvoir être des vôtres.
Il m'est assez difficile de vous présenter Monsieur Léger maintenant, après le discours que Monsieur l'Echevin des Beaux-Arts a prononcé tout à l'heure au vernissage de l'exposition, au cours duquel il a non seulement manifesté sa profonde reconnaissance à Monsieur Léger en raison du don qu'il a bien voulu faire au Musée des Beaux-Arts qui s'enrichit ainsi d'une grande toile d'une qualité exceptionnelle même dans l'œuvre du peintre mais qui a su également, en des termes particulièrement précis, situer l'œuvre de Monsieur Léger dans sa production artistique contemporaine et lui rendre l'hommage que 1'on doit aux hommes exceptionnels qui jalonnent notre civilisation d'œuvres témoins de notre évolution.. ;
Mais toutes réflexions faites, je me demande si ce petit laïus d'introduction n'est pas parfaitement inutile car vous connaissez tous Monsieur Léger, de près ou de loin, et si vous n'avez pas tous vu de ses oeuvres que les Musées et les Conservateurs du Monde entier s'arrachent, vous avez tous vu les reproductions de ses tableaux et le nombre de visiteurs qui passent par la Crypte du Monument de Bastogne sont autant de témoignages de curiosité, d'admiration et d'estime. Je ne vous apprendrai rien en vous disant que Monsieur Léger est Normand, sinon que les ethnographes expliqueront peut-être par là l'esprit et la forme de la production du peintre. Nous pouvons vous dire en tous cas que Fernand Léger n'a pas ce don de la circonspection que l'on attribue, à tort ou à raison, aux Normands. Au contraire, son attitude a toujours été très nette et sans équivoques : pas de concessions, pas de détours.
Sans doute, dira-t-on que son premier métier de dessinateur d'architecte a pu influencer ses vues des choses de la nature mais il est évident que son détachement de toute école, que le sens de ses recherches et ses réalisations continuellement remarquables, que son opposition aux faiblesses et facilités de l'impressionnisme, dénotent un tempérament dépouillé de toute idée préconçue, d'un esprit combatif et loyal. Sa production est là : Dynamisme - ton local - période statique monumentale - période ornementale.
Tout est net, solide, extraordinairement bien équilibré, donne une impression de sérénité sans peur et sans reproche.
Mais je n'insiste pas, je voudrais toutefois vous dire que le thème même de la conférence que

Monsieur Fernand Léger a spontanément choisi : « Architecture et Peinture » est presque un test automatique. Voilà bien l'une des préoccupations essentielles de l'homme.

- Joseph Schetter. Fernand l'Apiaw in ? /10/1950.(Ihoes, Fonds Koenig).
L'art de Fernand Léger est à la fois tout proche et très éloigné du cubisme de Picasso et de Braque. Ce Normand qui, dès 1910, prit part aux luttes de la nouvelle école, se détacha rapidement du groupe initial installé rue Ravignon ? dans le fameux bâteau – lavoir, pour œuvrer seul. L'art séduisant de Picasso ne trouvait en l'âme de Fernand Léger aucune résonance, pas plus d'ailleurs que les harmonies chatoyantes de Braque. A cette peinture agréable, plaisante, à cette peinture pour la peinture, Léger entendait opposer sa conception plus dynamique. Et, de fait, ses débuts trahissaient bien le dessinateur industriel qu'il avait été à sa sortie de l'École des Beaux-Arts.
En 1919, à son retour de la guerre, au cours de laquelle il s'appliqua à dessiner des culasses de canon, Léger se donne tout entier à la couleur pure. Mais ses préoccupations trop sensuelles furent tôt tempérées, quant à la suite d'un séjour qu'il fit en Italie en 1924, Fernad Léger rencontra les fresquistes et la peinture statique.
De cette découverte partit l'orientation de son art. Auparavant, cependant, il avait tiré des applications pratiques qui profitèrent à l'art de l'affiche et à celui de l'étalagiste.
Fernand Léger dont la cutiosité inventive se manifeste dans tous les domaines de l'activité humaine, a ouvert à la typographie des horizons nouveaux par la présentation du livre de Blaises Cendrars, « La fin du monde », qui fut une révélation ; et, en 1925, c'est le cinéma, qui reçoit une impulsion nouvelle grâce aux éléments mécaniques dont Fernand Léger enrichit sa technique.
En peinture, Fernand Léger se distingue de Picasso et de Braque par sa volonté froide de dominer la spontanéité instinctive de l'Espagnol et la sensibilité du Français. Léger reste maître de ses sujets. Sa discipline est cartésienne. Hélàs ! Cette froideur, cette rigidité dans le faire, cette solidité raisonnée dans le style, nous découragent un peu devant son œuvre.
Celle-ci, en effet, nous écrase par la puissance de sa construction. Sous ses thèmes abstraits on devine le monument, et l'on y sent que la peinture de chevalet n'est pas le propre métier de l'artiste. On voudrait pour lui des murs, des grandes surfaces, non point pour y écrire ses pensées, y traduire ses sentiments, y exprimer ses émotions, mais davantage pour y ordonner un univers linéaire, fait de masse, de cylindres, de formes géométriques rompant avec la réalité car Léger abhorre la réalité objective, comme il répudie la réalité subjective. Il invente avec son cerveau mais il pratique la peinture comme un artisan.
Homme du 20e siècle, Fernand Léger est un esprit positif. Il est d'ailleurs intéressé par la mécanique. La machine accroche son imagination constructive. Celle-ci obéissant à un tempérament de logicien, refuse tout témoignage visuel. Elle imposera dans ce domaine sa conception et guidera la main du peintre.
Ne cherchons pas à découvrir dans l'œuvre de Léger, les signes de la vie, ne lui demandons pas non plus de nous procurer un plaisir, une délectation. Sa peinture est dépouillée de poésie et de fantaisie. Il n'y a, chez elle, ni sensibilité, ni feu, ni mouvement, ni battements de cœur, ni harmonies colorées, elle ne libère pas davantage l'homme des servitudes temporelles, elle ne lui montre pas le charme du rêve, elle le place gravement devant un rébus. A lui de le déchiffrer. Aussi cette peinture ne nous satisfait pas. Certes elle nous étonne sans nous prendre ; elle nous heurte sans nous convaincre. Et si nous nous demandons pourquoi Léger, qui exerce une si grande influence sur la jeune génération des peintres qui nous ont appris de lui des recettes, sans pénétrer son esprit, nous devons convenir, alors que le talent de Fernand Léger ne peut se réaliser pleinement qu'en dehors de la peinture, sur le plan des arts appliqués.
Cette exposition originale, qui fait honneur aux dirigeants de l'Apiaw, ne manquera pas d'être fort discutée, elle intéressera au plus haut degré les esthètes férus de modernisme, de même que les artisans de tous métiers, à la recherche de formules neuves et décoratives.
Signalons que Léger fut choisi, après de sérieux échanges de vues pour décorer le Mardasson de Bastogne.

Prix Jeune Peinture Belge 1950 [attribué pour la 1e fois ; 106 candidats, 607 oeuvres]
* Le 9/2/50, un groupe de collectionneurs, de critiques et d'amateurs prit l'initiative de constituer la "Jeune Peinture Belge - Fondation René Lust a.s.b.l." qui se proposait, entre autres, de décerner un prix de 25.000 frs à un peintre belge âgé de moins de 40 ans.
* Présidence de l'association: Raymond Delhaye (jusqu'en 1961.)
* Robert-L. Delevoy assumera les fonctions de secrétaire du jury jusqu'en

1962.
* Jury: Ch. Bernard, P.E. Crowet, P. Fierens, R. Giron, F. Graindorge, E. Langui, M. Mabille, C. Van den Bosch, G. Van Geluwe.
* Lauréats : Pierre Alechinsky, Georges Collignon, Duboscq.
* Distinctions : J. Burssens, P. Bury, G. Camus, J. Delhaye, Y. Demeure, Fr. Lamberechts, J. Levy-Morelle, M. Mendelson, J. Ongenae, L. Plomteux, Roover (R. Vercruysse).
* Exposition : (21/10-1/11) Bruxelles, P.B.A.; (27/1-8/2/1951) (sans les oeuvres de Demeure, Mendelson et Ongenae) Liège, Apiaw.
[Il est à remarquer que parmi les artistes distingués, outre le lauréat, Georges Collignon, sont retenus Pol Bury et Léopold Plomteux, tous trois membres du groupe Réalité-Cobra nouvellement créeé.]

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

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

1950-51. Annuaire des Beaux-Arts publié à Bruxelles.
- Peintres liégeois
Alexandre Marie, Alix Antoine, Allard X., Bisschops J., Bailly N., Bonvoisin Joseph, Bodson G., Borgnet Henriette, Brahy Yvonne, Brasseur henri, Capelle Aristide, Caron Marcel, Chevy (Mme), Claessen Marguerite, Clébandt L., Clédina R., Closset A., Comhaire Georges, Courne Hélène, Couture Joseph, Crommelynck Robert, Darimont Marc, Daxhelet Paul, Debattice Jean, Defize Marcel, Delbrouck Emilie, de Lincé M., Delsa Edmond, Désiron Louise, Doyen Emile, Dufour A., du Monceau Mathilde, Dumont Marcel, Dupagne Adrien, Dupont Joséphine, Dury A., Falise Edm., Folville R., Forgeur Ernest, Fraipont A., Garnier-Willems S. (Mme), Gérard Hélène, Gérardy G, Germeau Fanny, Gilbert Charles, Gillard-Roland Flory, Gosselin F., Graffart, Hock Lucien, Hubert E., Jamin L., Janssens L., Jaspar M., Lacroix A., Lagasse-Alexandre (Mme), Lamarche-Oury (Mme), Lannoy F., Larose L., Leblanc Simone, Lefèbvre Yvonne, Lemaître Albert, Lesuisse René, L'Homme Modeste, Libert L., Paricq (Mlle), Martin A., Masson Edouard, Matazive Alphonse, Mathieu Pol, Mélon R., Meuris Emmanuel, Meyers Y. (Mlle), Michiels P. G., Morsa M., Mottard Léonie, Moyano Louis, Muller J., Nagant X., Neujean Jeanne, Nève (Mme), Nollet Paul, Ochs Jacques, Poissinger Désiré, Remacle A., Renders G., Renson T., Rocour Ch., Romiée (Mme), Saive Valère, Scauflaire Edgar, Thise V., Toussaint E., Van der Meulen, Verthaeghe Joseph, Vetcour Fernand, Wolff José, Wotquenne M., Zangerlé A., Zechendorff-Schwirtz (Mme), Zolet.
- Sculpteurs liégeois.
Bergmans Oscar, De Smet L., Dupont Louis, Falise E., Gillard A., Gueury G., Lambert G., Nangels E., Rixgens, Schoop M., Van Biernart E., Van Neste J.
- Graveurs Liégeois
Bonvoisin Joseph, Caron Marcel, Comhaire Georges, Crommelynck Robert, Daxhelet Paul, Daxhelet-Bouillenne S., Delfosse Joseph, Delsa Edmond, Donnay Jean, Gérardy L., Hougardy Emile, Lejeune J.

Province de Liège.
- Bierset : Lombard Pol.

- Bressoux : Champagne Louis, Henrotte J., Polain G., Veckmans R.
- Cheratte : Donnay Jean, Roland (Mme).
- Eupen : Christman A., Holler Alfred, Willems J.
- Flémalle-Haute : Bricteux Yvonne, Collignon Georges, de Leo Michel-Angelo, Delmelle André, Hubart Hubert, Onkelinx G.
- Oupeye : Cartier Henri.
- Seraing : Hoyoux Jules.
- Vaux-sous-Chèvremont : Hougardy Emile.
- Verviers : Derchain Philippe, Florence I., Jamsin, Marville L., Pirenne Maurice, Remy A., Schreider Marcelle.

Académie royale des Beaux-Arts.
- Directeur : Moutschen Joseph.
- Professeurs : Babe Jean, Bonvoisin Joseph, Brasseur henri, Chaput José, Couture Joseph, Crommelynck Robert, Daxhelet Paul, Debattice Jean, Devigné Maurice, Donnay Jean, Dubois Marcel, Dupagne Adrien, Dupont Louis, Etienne Paul, Germeau Fanny, Gevaert Marguerite, Gilbert Charles, Gillard Flory, Gillard Marceau, Hendrickx Jacques, Lambert Georges, Lemaître Albert, Liard Robert, Libois Jules, Louis Joseph, Moris Charles, Nollet Paul, Poissinger Désiré, Salmon Théodore, Soubre John, Stelsy René, Thonnart Jean, Wathelet Joseph, Witmeur Odilon.

Albin Courtois devient professeur de sculpture à l'Institut Saint-Luc.

1951.

(13/01-25/01) Le groupe "Réalité" (Réalité-Cobra) [II]: **Pol Bury**, **Georges Collignon**, **Maurice Léonard**, **Léopold Plomteux**, **Silvin**.
* « Mais le groupe n'est déjà plus au complet. Paul Franck avait senti, dans la relation avec Cobra, une sorte de manipulation du groupe et un détournement de son sens. La distorsion créée dans la proposition plastique par les antinomies qu'étaient « Réalité » et « Cobra » le mena à faire scission et créer les groupes « Réalité 2 » qui n'exposera jamais, puis « Origine » qui exposera deux fois à l'Apiaw du 2 au 14 juin 1951 et du 31 mai au 12 juin 1952. » (Marc Renwart in Catalogue Réalité-Cobra. Flémalle, La Châtaigneraie, 1982).

- Léopold Plomteux. L'Art abstrait in La Penne, 1951 (archives Plomteux).

> « Ceux qui se moquent des nouveaux peintres se moquent de leur propre visage, car l'humanité de l'avenir se représentera l'humanité d'aujourd'hui d'après la représentation que les artistes de l'art le plus vivant - c'est-à-dire les plus nouveaux - en auront laissée » (Guillaume Apollinaire).

Nous pensons qu'en l'an 1951, depuis que l'aventure de la liberté d'expression fut défendue par des œuvres de qualité et que l'on prouva par maints écrits ses qualités indéniables, il n'est plus nécessaire de revenir sur ce sujet. Sachons, une fois pour toutes, que la nature et ce qui nous apparaît réel fut toujours une utopie par rapport à la volonté de certains peintres - bien naïfs - qui ambitionnent une reproduction intégrale, plus vraie que nature.
Nous savons que l'art est avant tout le résultat d'un concept de beauté qui s'alimente aux sources de la sensibilité, aux limites de la rationnalité et de l'objectivation (de l'idéalisation aussi). Les dogmes établis en esthétique se résorbent en erreurs une fois réactualisés. Ce sont des erreurs comparables et identiques à celles qui intéressent la reproduction réelle de la nature. Les plus entêtés des artistes, qu'ils appartiennent à l'un ou l'autre camp, y gaspillent et y perdent leur talent. S'il n'y avait dans les courants d'idées des révolutions et des évolutions génératrices de la création artistique, il serait vain de vouloir pratiquer un art (n'importe lequel) en ce sens que cet artiste, sitôt né, serait dépassé par l'humanité évoluée (dans tous les autres domaines, y compris celui de la nature transformée par l'homme) dont il doit être l'expression. Ce pseudo-art serait alors sans contenu réel puisqu'il ne traduirait rien que d'étranger à la vie spirituelle de l'homme du présent.

C'est une qualité intrinsèque de l'art d'identifier le présent et de l'illustrer de sa vision. Parfois il prophétisera l'humanité, le destin de l'univers. Il nous serait aisé d'illustrer cette remarque en rappelant l'expression de Picasso de ces dernières années. N'est-ce pas l'image même des cruelles épreuves, des derniers carnages dont l'homme fut à la fois victime et coupable ? Kandinsky tient aussi un rôle d'oracle (peut-être plus important encore) dans l'histoire de l'art de la civilisation contemporaine. Kandinsky rompt avec le testament pictural de 20 siècles. Il rompt avec la peinture figurative qui fut notre propre héritage gréco-latin. Pour lui le temps de la fidélité à la représentation du visuel est achevé.
Il ne nous appartient pas de prophétiser à notre tour sur la durée de cet art nouveau. Mais il est certain que l'art non-figuratif marche à la conquête des formes supérieures de la civilisation. Contrairement à ce que furent presque toujours les « écoles picturales » (un moyen d'expression défendu par quelques hommes), l'art abstrait, sans doute moins imprégné de la psychose contemporaine, moins régi par une dogmatique, semble être le nouveau testament de notre vocation artistique. Sans pouvoir juger que cet art durera, nous pouvons dire qu'il a une richesse de possibilités, de liberté d'expression aussi vaste que celui de l'art figuratif. Si nous analysons les causes de cet art, vivant au-delà de l'historique esthétique et technique (auquel il fait suite), nous nous trouvons devant l'éternel problème déjà ébauché plus haut (que sommes-nous ?). Regardons fixement ce point et touchons le nœud sensible du drame contemporain.
- Léon Koenig, Le groupe Réalité in Le Monde du Travail (archives Plomteux).
On attendait avec curiosité la seconde manifestation de ce groupe de jeunes courageusement voués à la peinture abstraite.
Elle est concluante et apte à leur valoir la confiance de nombreux amateurs dépourvus de préjugés susceptibles d'apprécier surtout la recherche et les audaces, lorsqu'elles se conjugent avec la sincérité et la qualité. C'est presque toujours le cas ici.
Bury, Collignon, Léonard et Silvin affirment et confirment. Si l'on peut ne pas être d'accord avec leur esthétique, on ne peut pas leur nier les qualités de métier indispensables, leurs incontestables dons, le sérieux de leur démarche, pas plus que la probité et l'intérêt de leurs œuvres.
Une autre constatation doit être faite, à l'acquis de leurs tendances : elles dépassent le stade de l'expérience et sont susceptibles, autant que toute autre forme d'art, d'exprimer la nature profonde de chacun. Nous les voyons ici plus délibérément personnels et révélant mieux encore leur nature propre.
Qui, ayant des yeux pour voir, ne pourrait reconnaître en Bury un peintre spécialement lyrique et dynamique ; l'esprit rationnel et classique, en quelque sorte, de Georges Collignon ; l'émouvante volonté d'expression de Léonard ou l'intelligente, raffinée et très sensible vertu graphique et colorée qui anime chaque œuvre de Silvin ?
Aussi me déplairait-il de les départager dans l'éloge. Ils ont magistralement gagné la partie et l'on ne peut assez les en féliciter.
Seul Léopold Plomteux n'a pas suivi la voie – à vrai dire farcie de difficultés – qu'ont suivie ses compagnons de cimaise. Il lui reste beaucoup à apprendre et il faut croire qu'un travail sévère lui permettra de se hausser à leur niveau. Accordons une mention à certains de ses plâtres gravés et à son essai de sculpture.
- Victor Moremans, Le Groupe « Réalité » in ? (archives Plomteux)
Avec MM. Bury, Collignon, Léonard, Plomteux et Silvin nous pénétrons à nouveau dans le domaine de la peinture pure. Groupés sous le signe de la « Réalité », ces artistes tournent délibérément le dos à ce qui est réel au sens coutumier du terme pour se livrer à des recherches exclusivement plastiques. Non seulement le sujet en peinture ne les intéresse plus mais l'objet lui-même n'a plus pour eux, au sens pictural du terme, la moindre signification.
A l'époque, pas tellement lointaine où les peintres d'avant-garde se distinguaient en ordre principal des autres peintres par des déformations, leur peinture provoquait dans le public des réactions si vives qu'elles frôlaient l'indignation et la colère. Aujourd'hui qu'ils se sont réfugiés dans « l'abstrait » et que leurs toiles auxquelles on ne peut plus réclamer une « anecdote » n'ont plus rien d'agressif, on se borne à les regarder avec indifférence, curiosité ou… intérêt.
Ceux qui les regardent avec intérêt, devant l'obstination de ces artistes et leur désintéressement, deviennent cependant de plus en plus nombreux. On a fini, en effet, par s'habituer à contempler des œuvres qu'on ne tâche plus de « comprendre » pour jouir uniquement des jeux de couleurs et de lignes qui en constituent la substance.
Contrairement à ce qu'on pourrait s'imaginer, ces œuvres qui sont tributaires des recherches techniques des différents artistes qui travaillent dans ce sens et de leur tempérament respectif, n'ont rien de monotone. Nous n'en voulons pour preuve que l'ensemble présenté en ce moment à l'émulation sous le signe de l'Apiaw par le groupe « Réalité ».

Encore qu'il soit malaisé de traduire par des mots l'intraduisible sans sombrer dans le bavardage littéraire ou pseudo-scientifique, nous voudrions, cependant, dire brièvement l'impression produite sur nous par les œuvres exposées
Comparativement à celles qu'il nous avait montrées précédemment les compositions qu'exposent aujourd'hui Mr Pol Bury qui, délaissant ses « feux d'artifices » tente de se renouveler, sentent davantage l'effort. Ses groupes sont plus chaotiques et l'on ne retrouve plus dans ses œuvres actuelles l'allégresse d'autrefois. Nous exceptons toutefois la composition n°2 où le vert, le jaune et le bleu soutenus par une matière riche et généreuse forment un ensemble d'un bel éclat.
De Georges Collignon, nous avons beaucoup aimé les deux gouaches que, faute d'autres mots, nous appellerons ses vitraux. La lumière tantôt assourdie, tantôt chatoyante y joue agréablement et l'on ne peut rester insensible à leur attrait. Sa peinture relève davantage de la technique et est, par le fait, moins accessible au profane. Ses études en rouge et en bleu dont les tons sont rehaussés ou, si l'on veut, soulignés par une sorte de construction en traits jaunâtres qui font valoir les subtiles nuances, démontrent, cependant, chez l'artiste un sens évident de la couleur et de ses multiples possibilités.
On ne manquera pas de remarquer aussi les jeux de triangles et de traits de Mr Maurice Léonard, qui y fait preuve de beaucoup d'élégance. Encore que les tons violents ne le désarçonnent nullement et qu'il en tire des effets très expressifs, nous l'avons cependant préféré dans ses œuvres plus discrètes dont la rare distinction est évidente.
C'est à de la tapisserie que les toiles de Mr Léopold Plomteux qui y pratique une sorte de pointillisme, nous ont fait surtout penser. Un peu trop peu ? Nous ne disons pas non encore que ces œuvres soient chantantes et délicates. Mais ce que Mr L. Plomteux nous apporte, cette fois, de vraiment neuf, ce sont ses plâtres gravés. Il s'agit de plaques gouachées de tons vifs qui ne vont pas sans rappeler par leur coloris les fresques égyptiennes et que rehaussent des traits en creux où s'accroche la lumière. Il y a là un curieux mariage de la peinture et de la gravure d'un effet extrêmement heureux.
Quant à Mr Silvin qui groupe sous le nom d' « Histoires naturelles », une série de planches qui tiennent à la fois de l'impression, de la gouache et de la peinture et qui a poussé ses recherches dans le sens de la technique. Il ne passera pas non plus inaperçu. Ses pages subtiles dont certains en gris et blanc, sont ravissantes de finesse et d'ingéniosité, accusent chez l'artiste autant de sûreté de goût que de délicates sensibilités.
Comme on le voit par ces quelques notes hâtives, l'exposition du groupe « Réalité » mérite à maints égards de retenir l'attention autant que vaut d'être soutenu l'effort permanent des artistes qui y participent.
- H. in La Wallonie, ?. (archives Plomteux)
Toutes différentes sont, évidemment, les toiles exposées à l'Emulation. Un coup d'œil sur le nom des peintres ayant les honneurs de cette salle doit vous apprendre qu'il n'y a là que lignes géométriques, compositions savantes et compliquées dont certaines sont absolument frappantes.
Les compositions et les gouaches de Mr Georges Collignon, par exemple, les « Histoires naturelles » de Mr Silvin sont très capables de charmer vos yeux.
Beaucoup de rythme dans les couleurs, très sobres par ailleurs, une composition réussissant ce miracle d'apparaître toute de simplicité : harmonie et sobriété sont les principales qualités de ces ouvrages.
Pol Bury, lui aussi, offre des compositions que l'on regarde avec plaisir tant elles sont décoratives.
Celles de Maurice Léonard frappent davantage. Les lignes sont nettes, assez simples. Sa gamme de couleurs est non moins nettement délimitée. Beaucoup de noir et de vert. On les regarde avec un certain malaise parce qu'un esprit tourné vers le tragique semble s'y étaler mais on ne peut s'empêcher de leur trouver bien des qualités.
Les compositions de Léopold Plomteux sont plus élaborées. Tout y est heurts, violentes et parfois malheureuses oppositions de couleur. Ses plâtres gravés et sa sculpture, où il a freiné, semble-t-il une sorte de délire, sont beaucoup plus attachantes.

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 09/02/19510. P.V. manuscrit signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Caron, Gillard, Dedoyard, Scauflaire, Koenig.
Excusés : Goebel, Dumont, Florkin.
1) Le président commente la plaquette éditée pour nos cinq ans d'activités
2) Les artistes français qui ont offert une toile au Musée vont être les hôtes de la ville. Le président marque son désir de les recevoir au nom de l'Apiaw.

(10/02-22/02) Zabeau Joseph.

(17/02-03/03) Liège, Musée des Beaux-Arts: Acquisitions du Musée.
En 1950, Jules Bosmant, accompagné de Paul Haesaerts, visite les ateliers parisiens et revient avec 12 toiles pour le musée : Fernand Léger, André Lhote, Édouard Pignon, Léon Gischia, André Marchand, Jean Hélion, Félix Labisse, Lucien Coutaud, Jacques Hérold, Robert Vogensky, Vincent Guignebert et Jacques Lagrange.
Les artistes français, afin qu'ils assistent au vernissage, sont reçus officiellement à l'Hôtel de Ville par Joseph Leclercq, gouverneur de la Province.
Au musée, lors de l'inauguration, Paul Renotte, échevin des Beaux-Arts, remercie Paul Haesaerts, Jules Bosmant et Fernand Graindorge pour la part prépondérante prise à ces récents dons.

(24/02-08/03) Le groupe "Rythme et Couleur".
* Braconier Frédéric, Cocagne Paul, Hauben René, Martinet Milo, Paredis Gustave, **Rets Jean.**

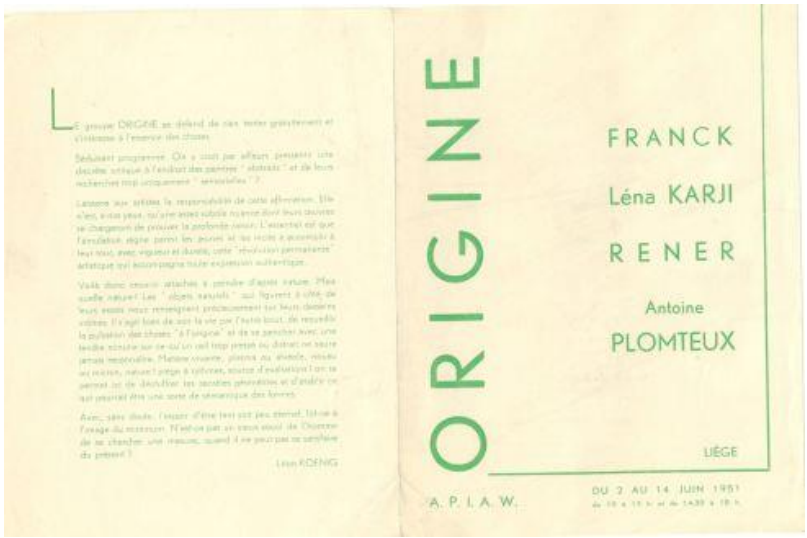
(10/03-22/03) Scauflaire Edgar.

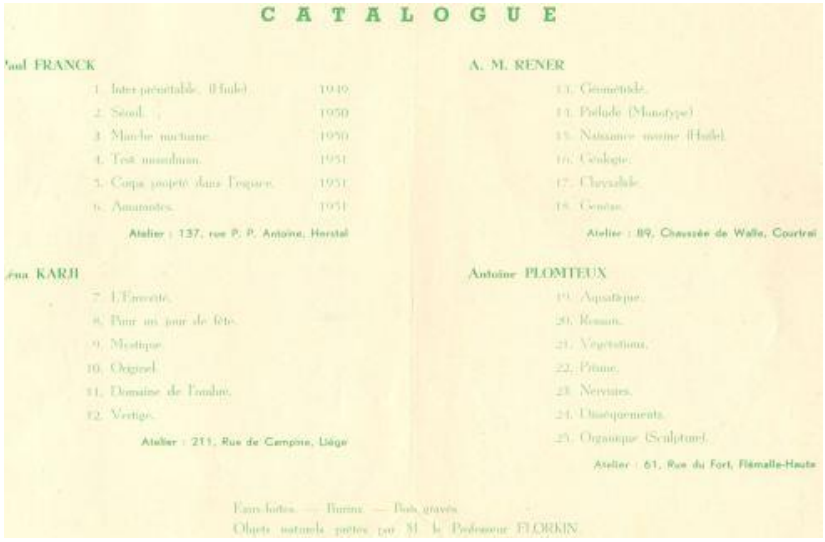
(07/04-19/04) Sculptures et dessins.
* Caron Marcel, Gillard Marceau, Gueury Guillaume, Silvestre Armand, Stroobants Ernest, Wybaux Freddy.

(21/04-03/05) Le groupe "Réalité poétique".
* Henrard Paul, Larose Laurent, Mathieu Pol, Thisens Robert, Wathieu André.

(05/05-17/05) Donnay Jean.

(02/06-14/06) Le groupe "Origine".
* Franck Paul, Karji Léna, Plomteux Antoine, Rener (René Plomteux dit).





CATALOGUE

Paul FRANCK

1. Inter-pénétrable. (Huile) 1949
2. Séoul. 1950
3. Marche nocturne. 1950
4. Test mondium. 1951
5. Corps projeté dans l'espace. 1951
6. Amarantes. 1951

Atelier : 137, rue P. P. Antoine, Herstal

A. M. RENER

13. Géométride.
14. Prélude (Monotype)
15. Naissance animé (Huile)
16. Géologie.
17. Chrysalide.
18. Genèse.

Atelier : 89, Chaussée de Waille, Courtrai

Léna KARJI

7. L'Envoûté.
8. Pour un jour de fête.
9. Mystique.
10. Origine.
11. Domaine de l'ombre.
12. Vertige.

Atelier : 211, Rue de Campine, Liège

Antoine PLOMTEUX

19. Aquatique.
20. Roseau.
21. Végétation.
22. Plume.
23. Nervures.
24. Disséquements.
25. Organique (Sculpture).

Atelier : 61, Rue du Fort, Flémalle-Haute

Faux-bois. — Bronze. — Bois gravés.
Objets naturels portés par M. le Professeur FLORKIN.

- Texte de Léon Koenig sur le feuillet-invitation (Ihoes, Fonds Koenig)

Le groupe Origine se défend de rien tenter gratuitement et s'intéresse à l'essence des choses. Séduisant programme. On y croit par ailleurs pressentir une discrète critique à l'endroit des peintres « abstraits » et de leurs recherches trop uniquement « sensorielles » ?

Laissons aux artistes la responsabilité de cette affirmation. Elle n'est, à nos yeux, qu'une assez subtile nuance dont leurs œuvres se chargeront de prouver la profonde raison. L'essentiel est que l'émulation règne parmi les jeunes et les incite à accomplir à leur tour avec vigueur et dureté, cette « révolution permanente » artistique qui accompagne toute expression authentique.

Voici donc ceux-ci attachés à peindre d'après nature. Mais quelle nature ! Les « objets naturels » qui figurent à côté de leurs essais nous renseignent précieusement sur leurs desseins intimes. Il s'agit bien de voir la vie par l'autre bout, de recueillir la pulsation des choses « à l'origine » et de se pencher avec une tendre minutie sur ce qu'un œil trop pressé ou distrait ne saura jamais reconnaître. Matière vivante, plasma ou alvéole, noyau ou micron. Nature ! Piège à rythmes, source d'exaltations ! On se permet de déchiffrer les secrètes géométries et d'établir ce qui pourrait être une sémantique des formes.

Avec, sans doute, l'espoir d'être tant soit peu éternel, fût-ce à l'image du minimum. N'est-ce pas un vieux souci de l'homme de se chercher une mesure, quand il ne peut pas se satisfaire du présent ?

- Jean-Marie Perigny. Le groupe « Origine » et l'Art expérimental » in Liège, Le Cocotier, 1e année, n°5, octobre 1951.

Le groupe « Origine » occupa, du 2 au 14 juin dernier, les cimaises de l'Apiaw à l'Emulation. Voici pour ceux qui s'en souviennent, quelques réflexions à son sujet.

Afin de définir le sens des recherches des peintres Paul Franck, Léna Karji, A.M. Rener et Antoine Plomteux, résolvons d'abord les objections que soulève, en bloc, l'art abstrait.

N'est-il pas une mystification ?

Parce qu'expérimental, l'art abstrait est, en effet, insolite et provocateur. Mais les risques que l'artiste court dans un travail sans point de repère objectif, engagent sa sincérité de telle façon qu'il est outrecuidant de le taxer à priori de fumiste.

Mais qu'y a-t-il à comprendre ?

« Comprendre » est ici un terme ambigu. Une peinture non littéraire, basée sur les moyens propres à la matière picturale, ne se comprend pas comme un poème dont la matière est verbale. Un tableau est fait pour être regardé : avez-vous des yeux pour ne rien voir ?

Cet art abstrait est donc un rince-l'œil ?

Les peintres abstraits systématiques (l'abstrait pour l'abstrait) charrient en fait dans le décor décoratif. « Origine », par contre, cherche l'expressif, et refuse la belle forme vide. « Rythme indien », « Interpénétrable » de Paul Franck, « Disséquements » d'A. Plomteux, témoignent même d'un refus total de la forme « esthétique ». Plus esthétiques, moins arides sont les œuvres de Léna Karji et de Rener. Mais les titres disent leur volonté d'un contenu vital : « L'envoûté », « Mystique » (Karji), « Magie », « Chrysalide » (Rener)

Qu'est ce que cela représente ? Celui qui l'a fait. Et chacun possède un langage très personnel : mystique et lumineux chez Rener, sensible mais unicorde chez Karji, construit mais incomplètement mûri chez Plomteux, haletant et outrancier chez Franck.

Examinons maintenant si « Origine » répond aux exigences essentielles d'un art authentique.
Pour être valable, *l'art doit en effet se justifier historiquement* en fonction – du passé, parce que sa dialectique est en constante révolution, - du présent parce que sa tâche est de saisir la réalité de l'époque dont il nait, - de l'avenir parce que sa mission est d'agir sur cette réalité en vue du mieux.
La position historique du groupe « Origine » est claire (cf. Paul Franck n° 2 et 3 du Cocotier). Il s'agit de poursuivre, selon une dialectique révolutionnaire, l'œuvre des maîtres abstraits, en sauvant l'art d'une déhumanisation fatale. Il s'agit aussi d'exprimer l'angoisse du monde contemporain (ce que fait surtout Franck) mais encore d'y réagir (ce que fait plutôt Rener) en retrouvant les « origines » profondes de la vie (minérale et organique). Selon eux, celles-ci se cristallisent sans la sensation intérieure et personnaliste. Ils cherchent donc à sortir de l'ornière de la déshumanisation mais leur diagnostic idéaliste se limite aux causes morales du mal.
Or, pour être pleinement valable, *l'art doit aussi se justifier socialement*, puisque l'homme qu'est l'artiste avant d'être peintre constitue une cellule sociale. En fait, les œuvres du groupe « Origine » sont individualistes dans leurs fins comme dans leurs moyens. Ces artistes expriment exclusivement le coefficient personnel, exceptionnel de leur sensibilité ; ils en éliminent volontairement la base collective qui permettrait au plus grand nombre d'accéder à la signification. Le hasard seul verra la rencontre très rare de sensibilités exceptionnalisées. On doit donc noter que cet art s'adresse, non à une chapelle d'initiés, mais au petit nombre des amateurs ultra sensibles : il se veut étranger au plus grand nombre dont les préoccupations suivent d'autres voies, parfois triviales, certes, parfois aussi plus valables sur le plan de la réalité sociale.

(07/07-19/07) Anthoons Willy.
* Initiative et financement F. Graindorge.
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
La sculpture « non figurative » n'a pas beaucoup de fidèle en Belgique et l'on n'a pu voir à Liège jusqu'à présent, à part l'une ou l'autre œuvre venue de l'étranger, que celles qui avaient pour auteur des artistes dont la spécialité est la peinture. N'étaient les essais récents de Freddy Wybaux nos sculpteurs restaient singulièrement en marge du mouvement vivant.
C'est probablement en raison de la rareté de manifestations de ce genre que l'on éprouve d'abord, à la vue des œuvres de Willy Anthoons, une très curieuse impression : celle de découvrir l'abstraction pure. En effet la peinture conserve, par la magie des couleurs, une présence, une réalité en soi, pourrait-on dire une saveur sensuelle qui la placent d'emblée à la portée de tous ceux qui ne sont pas aveuglés par la recherche de l'anecdote. La sculpture est tout autre chose.
Déjà, dans sa forme traditionnelle (je devrais dire habituelle), elle a la rigueur de la ligne, elle parle le rude langage de la forme en soi, du volume architectural ; elle revêt l'aspect froid de la pierre et du bronze et même le plâtre, dans son onctuosité et sa douceur, répugne à révéler tout de suite ses charmes. Pour tout dire, elle est déjà abstraction.
Or les œuvres non figuratives de W. Anthoons ne sont qu'une idée nue et formes sculpturales. Elles ont donc une sévérité, une rigueur d'abord inaccoutumées. Puis lorsqu'on les interroge, on s'aperçoit qu'elles sont avant tout sculpture, que les caractères de la sculpture classique sont contenus en elles et qu'il ne suffit plus qu'à se laisser prendre ou à découvrir leur symbolisme. (…)

(30/08) Sortie de presse du livre de Léon Koenig, Histoire de la peinture au Pays de Liège. Liège, éd. de l'Apiaw, 1951.
* Au texte daté mai 1939 - novembre 1942, est ajouté un appendice titré « Depuis 1945 » et daté de décembre 1950.
- C'est de cette appendice que nous tirons la longue citation suivante pour faire le point sur l'opinion d'un des membres actifs sur la scène liégeoise quant à la situation « contemporaine ».
(…) Liège 1945. Nous sortions de la tragédie, décidés à revivre, gonflés d'illusions, prêts à de nouveaux efforts ...
Je noterai tout de suite que, dès lors, certaines choses étaient bien révolues. Oui, Liège, à la porte des Ardennes (pas très loin de ce lieu où se trouve Bastogne) se situait bien sur une route du monde ; oui, on n'y pouvait plus penser désormais qu'en fonction du monde et la peinture ancienne, la petite peinture sans danger, la peinture de pure représentation et la peinture d'anecdote se rangeaient automatiquement, avec les souvenirs, dans le tiroir du passé. Elles ne trouvaient plus place dans une ville moderne et qui se voulait, vivante. Les signes que l'on était fondé de percevoir dans « l'entre-deux

guerres » se confirmaient avec une rigoureuse netteté.
L'histoire de l'art à Liége depuis ce moment se confond avec l'histoire de l'A. P. I. A. W. Il dépend des Liégeois qu'elle se solde, lorsqu'il sera l'heure de faire son bilan, par un extraordinaire crédit ou qu'elle constate son impuissance et sa faillite. Elle aura tout fait pour, comme elle l'annonçait à son départ, « susciter un climat propice à la création » et amener les artistes à la conscience profonde de leur mission, elle a tout fait aussi pour les entourer des indispensables sympathies en amenant « le plus grand nombre possible d'amateurs à la véritable appréciation esthétique ».
Avant la fin des hostilités, un groupe de personnalités liégeoises fondaient « l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie ». Son programme lucide et courageux dépassait peut-être les moyens des hommes de bonne volonté qui s'étaient faits ses promoteurs ? Outre ses commissions littéraire, musicale et artistique, elle créait une quinzaine de commissions diverses où toutes les activités culturelles imaginables étaient représentées, depuis les Sciences morales et politiques jusqu'à la Commission dialectale et folklorique en passant par les Sciences naturelles, l'Enseignement et les Sciences appliquées...
Nous accorderons naturellement ici toute notre attention à l'activité de sa commission des Beaux-Arts qui doit ses succès à des hommes comme le professeur Marcel Florkin (l'un de ces rares spécialistes qui conservent l'esprit ouvert et consentent à mettre une part de leur vaste intelligence au service des Beaux-Arts), comme M. Ernest van Zuylen, l'inlassable organisateur des Salons de la Société Royale des Beaux-Arts, comme Marcel Caron (bien retrouvé), comme l'architecte Georges Dedoyard et comme, surtout, son président M. Fernand-C. Graindorge, dont on ne dira jamais assez l'action opportune et clairvoyante" l'infatigable ardeur, la parfaite compétence. On ne dira jamais assez non plus son dévouement, son désintéressement et sa très grande générosité.
Pourquoi, dans cette étude où je n'ai rien voulu cacher de la vie, liégeoise, pourquoi ne le soulignerais-je pas ? Je me fais un devoir de servir de témoin. J'ai dit plus avant que les Liégeois avaient eu trop rarement l'occasion de voir les oeuvres des meilleurs peintres contemporains et n'avaient pu, de la sorte, apprendre à les aimer. Je dis aujourd'hui que c'est à M. Graindorge qu'ils doivent d'avoir vu la plupart des grands maîtres de ce dernier demi-siècle. S'ils ne se rendent pas compte de ce que cela représente, je crois devoir leur rappeler. Les jeunes peintres savent bien ce que cela signifie. Ils savent que ces contacts leur ont permis de sortir de leur provincialisme, ils se savent incités à créer ...
Il faut aussi qu'ils sachent, que Fernand Graindorge a apporté à sa tâche la curiosité, le goût, la passion enfin sans quoi rien de grand ne se fait et cela surtout doit lui être compté...
Les oeuvres de Picasso, Matisse, Rouault, Paul Klee, Braque, Kandinsky, d'autres nombreux grands peintres du moment ont défilé aux cimaises de l'Apiaw. D'éminents conférenciers sont venus à sa tribune corroborer leur étonnante leçon. Les tendances les plus diverses et les plus audacieuses ont été proposées en exemple à la jeunesse, comme elles ont servi à l'information des amateurs. Les résultats ne se sont pas fait attendre : les jeunes se hissent doucement au niveau des bons peintres de partout; la jeunesse liégeoise suit avec intérêt les manifestations de la commission des Beaux-Arts de l'Apiaw. Les buts de ses promoteurs semblent bien près d'être atteints, ils ont le droit d'en montrer quelque fierté. Si Liège depuis peu prend une part effective à la vie artistique en Belgique, ils en sont responsables. Cela devait être constaté.

***

Encouragés dans leurs recherches les plus libres et les plus radicales, maintenus dans un large courant d'émulation et de travail, les jeunes peintres d'après guerre ont apporté à la vie liégeoise une contribution importante dont on augurera le plus grand bien. Après quatre années d'efforts, ils ont su mettre un terme à l'individualisme bien connu des Wallons, cet individualisme qui cesse d'être une qualité quand il passe à l'outrance et nous les retrouvons aujourd'hui en des groupes décidés par une tendance commune ou une réciproque sympathie. J'en noterai la composition pour l'avenir et je les citerai par ordre d'antériorité de création.
Le groupe « Réalité » réunit Pol Bury -un ami louviérois -, Georges Collignon, Maurice Léonard, Léopold Plomteux et « Silvin » Bronkart. "Réalité poétique" se compose de Paul Daxhelet, Paul Henrard, Mathieu Kratz, Pol-François Mathieu, Paul Nollet, Robert Thisens et André Wathieu. « Dix Pointes et Brosses » groupe surtout des aînés et l'on y trouvera, à côté d'artistes chevronnés comme Georges Comhaire, Jean Donnay, Marceau et Flory Gillart, Lemaître et Edgar Scauflaire, un Liégeois de récente adoption, Robert Liard et les jeunes Jean Debattice et José Delhaye. Joseph Zabeau complète le groupe. « Rythme et Couleur » nous rappellera également des noms que nous avons rencontrés quasi tous au hasard des pages précédentes : Paul Cocagne, Milo Martinet, René Hauben, Gustave Paredis, Marcel Dumont, Jean Rets et Frédéric Braconier, tandis que « Origine », au

contraire, nous en propose qui sont totalement neufs : ce sont Paul Franck, Léna Karji, Antoine Plomteux et A.-M. Rener.
Quelques artistes, enfin, n'ont rejoint aucun des noyaux précités et travaillent en « indépendants », je cite Jean Julémont, Valère Saive, Suzanne Fagard, Georges Pinet, Pierre-Jo Michel, Raymonde Durnoulin, Meuris, Bouillienne, Eva Herbiet.
« Réalité » et « Origine » sacrifient à l'art non-figuratif. Les peintres « Réalité poétique » gardent leur confiance en une nature qu'ils s'efforcent de transposer le plus efficacement possible alors que ceux de "Rythme et Couleur" abordent plus librement le problème esthétique et restent fidèles au mot d'ordre : peinture d'abord !
« Dix Pointes et Brosses » est plus éclectique encore. On y rencontre de l'impressionnisme, du néo-cubisme, de l'expressionnisme comme d'autres tendances moins caractérisées.
On voudra bien que je cite encore le groupe des sculpteurs de l'Apiaw (composé de Marcel Caron, Marceau Gillard, Guillaume Gueury, Freddy Wybaux, Armand Silvestre et Ernest Strobbants) ainsi que le groupe des graveurs (Constant Caron, Georges Comhaire, Jean Donnay, Eva Herbiet, Armand Lambrichts, Joseph Delfosse, Jean Eubelen, Louis Moyano, Robert Nibès, Roger Thomas et Emile Hougardy), après quoi je terminerai en donnant une appréciation sur quelques-uns des peintres dont il vient d'être question.

***

Parmi ceux qui peuvent être encore considérés comme des « jeunes », et qui ont été déjà mentionnés antérieurement, il en est qui méritent spécialement, semble-t-il, qu'on note leurs progrès.
C'est ainsi qu'on épinglera quelques confirmations sympathiques, telle celle de Jean Rets qui est bien le prototype de l'artisan liégeois raffiné, consciencieux et savant et qui ne touche rien qui ne soit d'une perfection de main très rare. Il est le peintre né qui va aux harmonies subtiles, aux lignes gracieuses, aux beautés de l'ordre et il ne faut pas s'étonner de le voir aujourd'hui s'essayer aux joies multiples de l'art non-figuratif. Telle aussi celle de « Silvin » Bronkart, qui allie une extrême sensibilité à la plus vive conscience et apporte à se réaliser dans l'art abstrait le don total de soi inséparable de la réussite.
Je me rends compte à son propos comme il peut être vain parfois de parler de peinture et comme il vaudrait mieux, simplement, regarder les oeuvres. Pourrait-on voir les siennes sans éprouver combien elles sont exquises ? Telles encore celles de René Hauben, de Pierre Michel, de Paul Cocagne, de Jean Debattice, de José Picon, de Paul Nollet ou de Laurent Larose, en regrettant de ne pouvoir enregistrer plus manifestement les espoirs qu'avaient fait naître les réalisations d'Henri Brasseur qui, à la suite d'un Grand Premier Prix de Rome, se signala par des oeuvres de très réel intérêt puis se tut, de même que se turent, après s'être élégamment affirmés, Hélène Coune et Marcel Dumont.
Du côté des surprises, il me faut d'abord établir celles que nous réservaient quelques artistes dont le moyen d'expression principal est la gravure et qui ont révélé des qualités de peintres que je ne voudrais pas passer sous silence. Ainsi Jean Donnay, dont chaque manifestation picturale nous a depuis rempli d'aise et qui se meut à ravir dans l'ineffable, Georges Comhaire et Ernest Forgeur, autrefois spécialiste du dessin.
Joseph Zabeau est une autre révélation, relativement récente. Pour être venu tard à la peinture, il n'en a pas moins brillé d'un vif et rapide éclat dans notre vie artistique, au point que le gouvernement le choisit naguère pour représenter la jeune peinture belge à l'étranger. Expressionniste de tempérament, il puise tour à tour son inspiration dans le folklore d'une cité dont il sent à merveille les intimes résonances ou dans son propre fond, éminemment dramatique. Coloriste généreux, Joseph Zabeau réalise cette performance, peu courante qui consiste à parfaitement harmoniser la technique au sentiment.
Frédéric Braconier ne paraissait pas devoir nous réjouir un jour avec autant de bonheur. Nous lui connaissions des dons honnêtes de peintre doué, nous ignorions ceux qu'il révéla récemment avec beaucoup de panache. Son art vigoureux, intelligent et senti, s'inscrit aussi en pages colorées de valeur très authentique.
Maurice Léonard nous apporte également quelques oeuvres émouvantes et d'une densité de peinture fort appréciable, de même d'ailleurs que Robert Thisens.
Parmi les plus jeunes, José Delhaye défend avec un savoureux talent la peinture d'expression poétique et ses compositions très sensibles conjuguent le charme des harmonies au tendre ravissement d'une âme qui se raconte, cependant que Paul Henrard exerce avec aisance ses chatoyantes possibilités.
Armand Silvestre est toute grâce et délicatesse et nous attendons avec impatience la confirmation de son délicieux message. Mathieu Kratz est un paysagiste de tout bon aloi et son ami André Wathieu exprime, par les mêmes moyens, une sensibilité fort attachante. Enfin, Paul Franck est un épigone des

surréalistes qui prolonge non sans mérite les recherches de la grande époque et y apporte suffisamment de personnalité pour qu'on s'intéresse à ses recherches.
Pour en terminer avec cette rapide revue de notre jeune peinture, je citerai Georges Collignon, qui marque une évolution continue et une remarquable sagacité. Ce jeune peintre nous a valu depuis quelques années de très solides satisfactions. Prix de la Jeune Peinture Belge 1950, appelé lui aussi à représenter à plusieurs reprises la peinture belge à l'étranger, il paraît posséder tous les atouts pour répondre à notre vœu : sous sa technique éprouvée et intelligente, nous n'avons pas toujours retrouvé la vibration affective qu'il ajoutait à ses premiers essais, mais nous savons qu'elle existe, latente, et qu'il saura l'exprimer à nouveau en ses oeuvres abstraites pour notre entière délectation.

***

Me voici, définitivement, arrivé au terme de ces pages. On conçoit que j'aurais voulu m'attarder davantage à l'histoire de ces dernières années, à laquelle j'attache un prix particulier. Il faut à regret que je me limite, en m'excusant encore des inévitables lacunes qu'une semblable prospection comporte.
J'aurais voulu, par exemple, réserver une place de choix à certains peintres naifs tels que Tacone, Lucien Loppart ou Céleste Pedoux. C'est un signe excellent pour notre peinture qu'elle suscite en marge de ses représentants "raisonnables", ces réconfortants phénomènes. Nous avons aussi, toutes proportions gardées, nos douanier Rousseau, nos Séraphine, nos Bauchant ou nos Bombais. Excellent signe parce qu'il vient à propos nous rappeler que la peinture, en dehors des écoles et de leurs disputes, des modes et des recherches, des académies et des académiciens, en dehors du temps et des esthétiques, des velléités d'engagements ou de révolte, de mises au pas officielles ou non, que la peinture, dis-je, reste un besoin poignant au coeur de certains êtres frais qui n'en attendent rien, sinon d'y exprimer leur candide aveu d'être homme et leur bonheur de la trouver là, toujours là, comme aux premiers âges, apte à permettre aux hommes de l'affirmer comme tels.
J'aurais voulu encore, par souci d'objectivité, étendre mes investigations à d'autres milieux que celui de l'Apiaw. Je dois constater qu'en dehors d'elle il ne s'est point marqué d'activité notable.
Quelques noms à retenir cependant, pour dès motifs divers : ceux de l'aimable paysagiste André Libert, de la sensible Mia Simon, des jeunes aquarellistes, Léon Claessens et Loujan. C'est tout, ou à peu près.
Cette sorte de vivisection que j'ai opérée en ce livre soulèvera probablement des réactions souvent violentes. Je n'y ai mis que ma bonne volonté et je répète que ce n'est pas l'avis que je donne sur certains individus qui peut avoir de l'importance, mais le souci que j'ai eu de marquer toujours combien l'art peut exprimer « les plus profondes, les plus secrètes aspirations » d'une société et d'un peuple. Si j'ai échoué, il sera normal que j'encourre alors de durs reproches.
En ces dernières années, donc, j'ai cru discerner en notre jeune peinture des motifs de réconfort. Je ne les crois pas surfaits. Je vois nos artistes définitivement guéris de cette sorte de complexe du provincialisme dont ils souffraient depuis si longtemps et pour la plupart décidés à obéir à leur tempérament original : ces Latins se sont mis à « penser » leurs oeuvres, ainsi que leur conseillait déjà Auguste Donnay, et ils se sont rendus compte enfin que ce n'est pas une tare. Est-ce que l'Italie, est-ce que la France n'ont pas donné au monde des chefs-d'oeuvre éminemment pensés ? Est-ce que ces oeuvres sont sans esprit ? Est-ce que ces oeuvres enfin n'honorent pas l'Homme ?
Les voies de la peinture liégeoise sont ouvertes. Il ne nous reste plus qu'à attendre le génie.

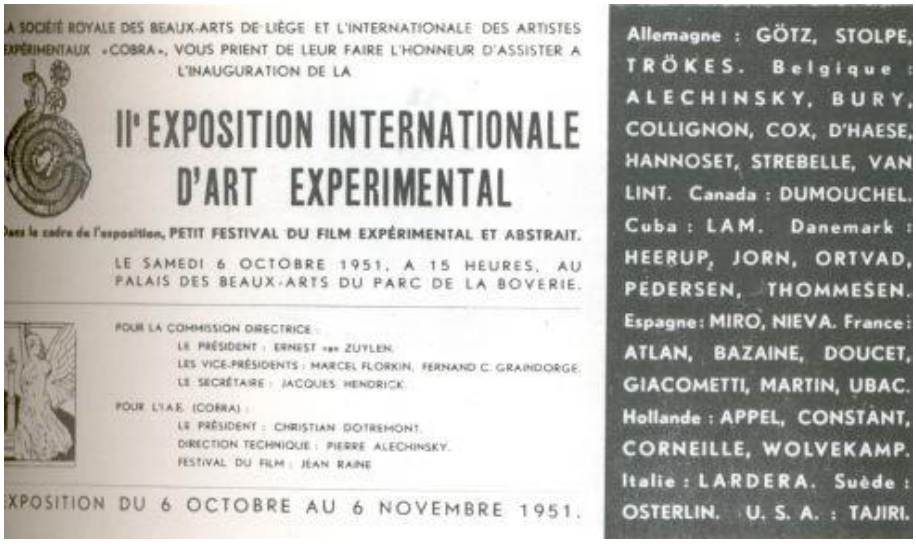
Fondation du théâtre de l'Étuve par 4 étudiants de l'Ulg : Jean Mottard, Jean Schlag, Madelein Rey (fille du ministre Jean Rey), Fernand Imhauser (poète).

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 02/10/19510. P.V. signé Léon Koenig (Ihoes, Fonds Koenig).
Présents : Graindorge, Caron, Scauflaire, van Zuylen, Dumont, Dedoyard, Koenig, Goebel.
Excusés : van Zuylen, Gillard, Goebel, Moremans, Florkin.

(06/10-06/11) LIEGE, PALAIS DES BEAUX-ARTS : 2E EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART EXPERIMENTAL - COBRA.

Note : Nous insérons cette exposition dans notre nomenclature, car si elle n'a pas à proprement parler été organisée par l'Apiaw, il semble évident que les efforts ont été réalisés conjointement par la Société royale des Beaux-Arts dont Mr van Zuylen était le président, et financier reconnu de la manifestation (et dont rappelons-le Mr F. Graindorge était membre) et l'Apiaw si nous lisons que M. Graindorge et Florkin étaient les vice-présidents du Comité directeur.

- in Catalogue Cobra, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 1982, p.92.
Organisée par la Société Royale des Beaux-Arts (Mr van Zuylen)"(...) Les premiers projets de cette exposition remontent au début du mois de mars et résultent des relations qu'entretiennent certains membres de Cobra avec les collectionneurs belges Ernest van Zuylen et Fernand Graindorge. Principaux soutiens de la Société Royale des Beaux-Arts, les deux mécènes rendent possible la prise en charge de l'exposition par cette puissante association. Cela donne à Cobra des moyens et un lustre qu'il n'a guère connus qu'à Amsterdam. Cet appui officiel lui apporte le concours des grands collectionneurs belges et de la galerie Maeght pour les oeuvres de Miro, de Giacometti et de Bazaine. Cela permet aussi d'accompagner l'exposition d'un petit festival du film expérimental et abstrait organisé par Jean Raine sous le patronage de la Cinémathèque de Belgique et du Ciné-Club de Liège. Publié par la Société, Cobra 10 paraît à l'occasion de cette exposition dont il contient le catalogue en double page centrale et que l'illustration de ce numéro reflète par des reproductions de ses participants."



- Peter Shield, Les expositions Cobra d'Amsterdam et de Liège in Catalogue Cobra, Bruxelles, MRBA, 2008, p. 103.
« En septembre 1948, avant même la création de Cobra, Dotremont et Jorn avaient tenté en vain d'organiser une exposition d'artistes partageant le même état d'esprit au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Trois ans plus tard fut donnée à Dotremont, en Belgique, de présenter sa perception plus large de l'expérimentation et d'y inclure des œuvres qui n'impliquaient pas nécessairement le concept de spontanéité. [N.D.R.L. : C'est nous qui soulignons]. Une autre Exposition internationale d'art expérimentale, bien plus importante que la première était en train de se réaliser.
En 1949, Fernand Graindorge et Ernest van Zuylen, deux éminents collectionneurs d'art belges qui s'intéressaient de plus en plus à Appel et Corneille, reçurent l'autorisation de la part des autorités culturelles d'organiser une exposition de jeunes artistes hollandais au Palais des Beaux-Arts de Liège. Cette idée de départ transforma progressivement un projet bien plus vaste - prévue pour la fin de 1951 et financé par van Zuylen - dont l'organisation avait été reprise par Dotremont et Alechinsky, qui souhaitaient élargir le projet à des artistes originaires d'autres pays que la Hollande.(…) »

32 peintres et sculpteurs, de plusieurs nations, présentent quelques 150 oeuvres
Peintres :
Allemagne: Karl-Otto Götz; Siegfried Reich an der Stolpe; Heinz Trökes.
Belgique: Pierre Alechinsky, Pol Bury, Georges Collignon, Jan Cox, Louis Van Lint.
Canada: Albert Dumouchel0.

Cuba: Wilfredo Lam.
Danemark: Asger Jörn, Erik Ortvad, Carl-Hennig Pedersen.
Espagne: Joan Miro, Francesco Nieva.
France: Atlan, Jean Bazaine, Jacques Doucet, Raoul Ubac.
Hollande: Karel Appel, Constant, Corneille, Wolverkamp.
Suède: Österlin.
Sculpteurs :
Belgique : Reinhout d'Haese, Corneille Hannosset, Olivier Strebelle.
France : Alberto Giacometti, Étienne-Martin.
Italie : Berto Lardera
Usa : Shinkichi Tajiri.
* entre autres textes dans Cobra n°10: Pierre Alechinsky, Abstraction Faite et Brian Martinoir / Camille Ninane, Le crayon et l'objet.

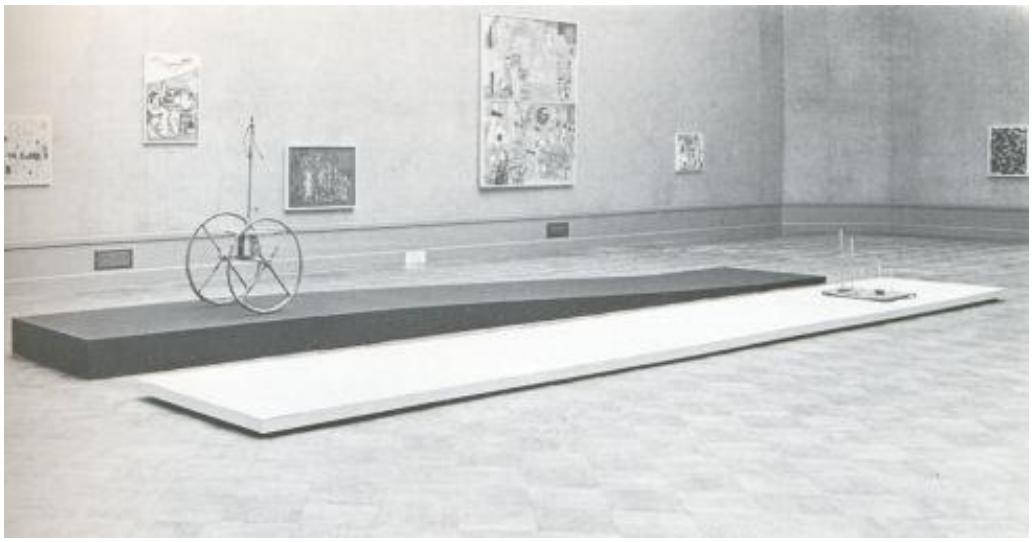
- Luc Zangrie/Luc De Heusch au nom de Cobra au vernissage de l'exposition in La Gazette de Liège, 1951.
"Un nouveau langage plastique cherche à se fonder en liberté. Des peintres et des sculpteurs travaillent sous nos yeux à la construction d'une arche éclatante et légère, capables d'enjamber les fleuves noirs de notre temps, de relier la réalité qui est donnée à l'oeil, à celle, plus intime, dont se nourrit l'esprit. La ligne générale de cet effort collectif bien que concerté, n'est pas encore nettement dessinée. C'est pourquoi de commun accord, peintres et sculpteurs, ont accepté avec humilité de qualifier leurs travaux d'expérimentaux. Ils sont les ingénieurs d'un style vivant, c'est-à-dire mouvant, soucieux à la fois de perfection et de barbarie, conforme, somme toute, aux lois de la nature qui recommence inlassablement sur les mêmes terres de nouveaux paysages délirants et harmonieux, enrichissant perpétuellement sans varier sa syntaxe, si on la laissait faire, l'entrelacement de fibres. L'arche décrit une trajectoire où chacun se loge où il veut, les uns près de l'objet, les autres près de la passion. La courbe qu'elle tente de projeter dans l'espace résume bien l'aventure la plus contemporaine de l'homme : il faut au moins tendre vers une certaine hauteur, une certaine surréalité ou une certaine abstraction, pour saisir dans son intégrité l'opposition des deux berges où se glisse malgré nous le torrent de la vie - notre vie."



Mur de droite : peintures de Pedersen ; au premier plan : sculptures de Heerup, posées sur du charbon. (Photo. de Serge Vandercam)
Note : Il convient de remarquer ici l'originalité de la mise en place des œuvres. Nous avons là un des premiers exemples de « mise en scène » dans l'implantation d'une exposition.



A gauche, peintures de Constant. Les quatre autres peintures sont de Van Lint et toujours au premier plan sculptures de Heerup, posées sur du charbon. (Photo. de Serge Vandercam)



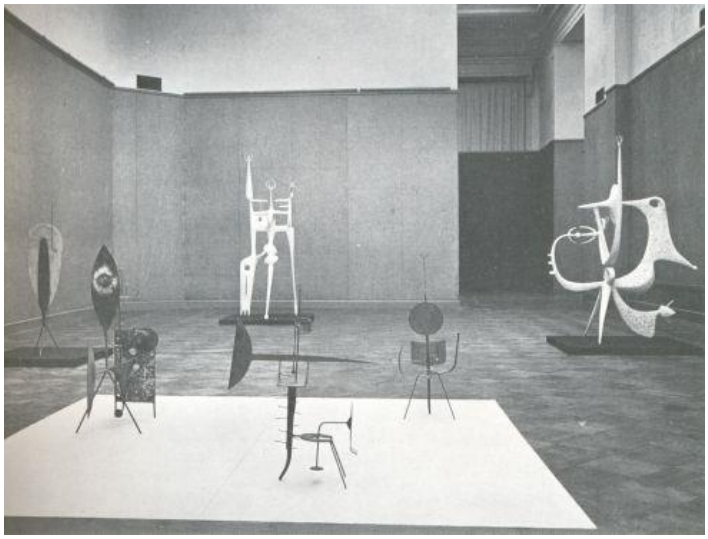
Mur de gauche : peintures de Corneille ; mur de droite : peinture d'Alechinsky ; au premier plan : sculpture de Giacometti. (Photo. de Serge Vandercam)



Mur de gauche et mur de face : peintures de Wolvecamp ; dans l'autre salle : Coq de Reinhoud ; mur de droite : peintures de Jorn ; au premier plan : sculpture d'Etienne-Martin. (Photo de Serge Vandercam)

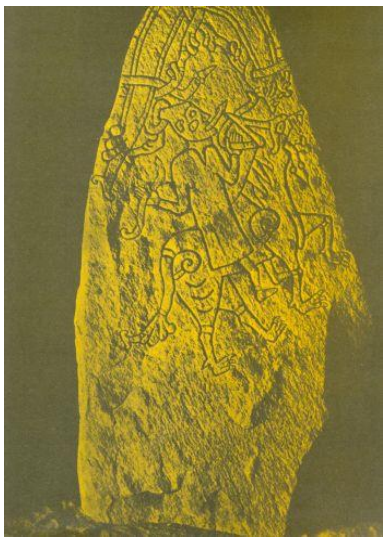


Mur de gauche : peintures d'Appel ; mur de face : peintures de Bury ; dans les autres salles : sculptures de Thommesen et de Tajiri ; mur de droite : peintures d'Osterlin ; au premier plan : sculpture d'Appel (Photo. de Serge Vandercam)



Sculptures de Tajiri.

Catalogue.
La matière du n° 10 est moins abondante que dans les numéros précédents, moins littéraire aussi, elle semble accorder une sorte de priorité à l'expression plastique à travers les textes denses et plutôt théoriques de Jean Raine, Brian Martinoir [Camille Ninane dit], Luc de Heusch et d'Alechinsky. De ce dernier, un long article *Abstraction faite* est un des textes importants de Cobra. Il en présente en quelque sorte un manifeste pictural et comme un résumé de ce que Cobra a apporté à son auteur. » (…) » (Gilles Béraud Ephémérides in cat. Cobra, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982, p.91-92.)



Couverture du Cobra n° 10 dans lequel est inséré le catalogue.


EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART EXPERIMENTAL
des Beaux - Arts de Liège du 6 octobre au 6 novembre 1951
ANISEE PAR LA SOCIETE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE LIEGE
ET PAR
ERNATIONALE DES ARTISTES EXPERIMENTAUX (COBRA)
PEINTURES
EMAGNE
Karl-Otto
Variations sur un Thème 1951
AN DER STOLPE, Siegfried
Eurydice
Fécondité
Sur Fond Gris
Elevé
Carnaval
S, Heinz
Les Petits Noirs
Les Taches
Les Taches et les Pierres
Libération
Le Grand Outre Mer
LGIQUE
INSKY, Pierre
La Traversée du Miroir (expo. Stedelijk Museum, Amsterdam)
17. Les Hautes Herbes
18. L'Orage
19. Partie de Campagne
20. Les Graines de l'Eralité
20 bis. Exercice de Nuit (Coll. Fetwes)
BURY, Paul
21. Composition
22. Composition
23. Composition
24. Composition
COLLIGNON, Georges
25. Peinture
26. Peinture
27. Monotype
28. Gouache
29. Gouache
COX, Jan
30. Bowery New York — Lithographie (appartient)
31. Chapeau-Chats — Lithographie (appartient)
32. Le Calcul — Lithographie (appartient)
34. L'Apparition — Lithographie (appartient)
33. Plante et Lune — Lithographie (appartient)
35. Cave Cardinalem — Lithographie (appartient)
36. Le Fou Rire — Lithographie (appartient)
37. Portrait — Lithographie (appartient)
38. Histoire de Sirène — Lithographie (appartient)
39. L'Apparition II — Lithographie (appartient)

Première page du catalogue inséré.

Cette exposition constitue un ÉVÉNEMENT MONDIAL : non seulement elle est la seconde exposition internationale de Cobra d'envergure après celle d'Amsterdam en 1949 mais encore elle en est la dernière de Cobra dans la forme d'esprit qui la caractérisait alors : expérimentale et ouverte à TOUTES les expérimentations plastiques. Après cette manifestation, Cobra prendra une tournure plus singulière avant ses recherches sur la spontanéité, … l'art primitif, l'art des enfants, l'art brut…
Il convient donc de bien distinguer deux histoires dans Cobra dont l'une trouve son apogée et sa complétude dans l'exposition réalisée à Liège.

- Léon Koenig, La 2e exposition internationale d'art expérimental in Le Monde du Travail ? / ? / 1951.
La 1e exposition d'art expérimental a eu lieu en 1949 au musée d'Amsterdam. Il me faut d'abord féliciter la Société royale des Beaux-Arts et son président Mr van Zuylen d'avoir osé organiser à son tour ce salon doublement révolutionnaire dans son esprit et dans sa présentation qui apporte vraiment un étrange élément de nouveauté dans l'ordre habituel des choses du genre.
Ah oui ! Comment aborder cet ensemble sans renouveler pour soi-même toute conception de l'art, toute conception de la présentation des œuvres ? Voilà donc (n'est-ce pas insensé ?) une exposition qui invite le spectateur à penser, qui l'oblige à regarder, qui l'inquiète et le subjugue, ou l'agace, ou le hérisse, une exposition qui ne le laissera pas, de touter manière, indifférent et intact mais le rendra à lui-même satisfait ou singulièrement perplexe !
L'ordonnance du Salon, due à l'architecte hollandais Aldo Van Eyck est au premier chef responsable de cet évident et pondérable résultat. Volontairement austère, elle réussit à mettre chaque œuvre en relief et à rendre palpable dès le premier contact un des mobiles primordiaux des artistes « Cobra » (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Deux forces s'affrontent –dit l'un d'eux, le sculpteur danois Erik Tommesen - et se combattent : la vie telle qu'elle est et la vie telle que nous la voulons, telle que nous la créons dans l'art… »
L'art tel que nous le connaissons dans la vie que nous connaissons, avec ses tragiques contradictions et ses sourdes ou trop réelles menaces, n'est-ce plus que coquetterie et vanité ? Et les artistes expérimentaux se refusent à jouer plus longtemps ce jeu de dupes et cherchent au contraire à renouer avec les sources profondes, les sources originelles de l'art qu'ils découvrent dans l'art populaire, dans l'art des enfants, l'art des fous, dans la mesure où ces manifestations puissamment instinctives leur permettent de découvrir à leur tour, en eux-mêmes l'homme réel, l'homme pur, l'homme éternel qui nous enseignera quelques solides et nécessaires vérités.
Est-ce dire que tous ces artistes qui exposent - ils sont une bonne trentaine venus de France, d'Allemagne, du Canada, de Cuba, du Danemark, d'Espagne, de Hollande, de Suède, d'Italie, des USA et naturellement de Belgique - réussissent en ces intentions. Je ne le voudrais pas. Du moins - et c'est un des aspects les plus étonnants de cette étonnante confrontation - donnent-ils tous l'impression de la sincérité dans cette recherche véhémente, prouvent-ils tous un commun sentiment du monde et une commune volonté de fuir les poncifs, les lieux communs et la facilité. Ces artistes n'ont pas

renoncé à créer…
Cela nous vaut - toute qualité mise à part - d'assister à quelques réquisitoires bien sentis de ce temps qui n'offre plus que la guerre en perspective à la jeunesse, qu'ils s'expriment clairement par le sujet, ou plus obscurément par le symbolisme plastique. Toujours présent, ce légitime ressentiment revêtira, selon qu'il sera le fait d'une nature soumise à sa physiologie, à l'espoir ou au pessimisme des aspects oscillants entre le drame ou la joie, puisque la vie paraîtra toujours viable aux forts (quelles que soient ses vicissitudes) et toujours amères aux faibles (quelques soient ses bonheurs).
On s'aperçoit, dès lors, avec étonnement que les artistes expérimentaux possèdent déjà son histoire classique et romantique, semblable à cela à toute période valable de l'histoire de l'art.
On s'aperçoit que cet art étrange obéit malgré lui à des lois historiques universelles...
Mais je me laisse aller à de bien longues considérations (c'est que ce salon présente tant d'intérêt). Et il vaudrait mieux que je me conforme aux exigences de mon métier et que je dise, en bref, les mérites de quelques œuvres. Elles sont toutes, ou à peu près, de très haute qualité. Et quoi qu'en ait pu dire certains organisateurs assez mal inspirés (je mets tout de suite hors de cause la Société royale des Beaux-Arts), ces artistes doivent le meilleur d'eux-mêmes à l'École de Paris et à la peinture française. La présence ici même de Juan Miro, de Bazaine, de Doucet, d'Ubac, d'Atlan, de Giacometti, ou de Martin indiquent clairemenet la prépondérance de l'art français et ses incomparables mérites.
Au hasard des salles, on admirera encore les œuvres de l'allemand Karl Götz, du canadien Dumouchel, du cubain Lam, du danois Asger Jorn, de l'espagnol Nieva, des hollandais Appel, Corneille ou Wolvekamp, ce peintre délicieux, du suédois Osterlain ou des belges Alechinsky, Bury, Collignon ou Van Impe dont une grande œuvre indique la somptueuse maîtrise. Je regretterai ici en passant que les organisateurs n'aient pas cru devoir appeler aux cimaises les liégeois Silvin et Léonard dont les œuvres n'auraient en rien - au contraire - déparé cet ensemble.
Côté sculptures, on voudra bien que je cite les émouvants animaux du belge d'Haese, les céramiques de Strebelle, les grès ou granits de Heerup, les bronzes magistralement rythmés de Giacometti et les étranges métaux de Lardera, curieux voiliers lancés sur une mer incertaine, ou les combinaisons, insolites comme des monstres de Jérôme Bosch et accusant les aberrations de notre temps paradoxal et ses funestes déraisons.
- Victor Moremans, La 2e exposition internationale d'art expérimental in La Gazette de Liège, ? / ? / 1951.
Organisée à l'initiative de la Société Royale des Beaux-Arts de Liège et de son actif président Mr Ernest van Zuylen, la « Deuxième exposition internartionale d'art expérimental », ouverte le 6 octobre au Palais des Beaux-Arts du Parc de la Boverie, va bientôt fermer ses portes puisqu'aussi bien la clôture est annoncée pour le 6 novembre.
Nous avons rendu compte à l'époque de la cérémonie inaugurale au cours de laquelle Mr Renotte, échevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège et Mr Roger Bodart représentant Mr le ministre Harmel prirent la parole insistant tous deux sur le caractère « expérimental » de cette manifestation artistique. (…).
L'exposition rassemble quelques 160 œuvres venues des 4 coins du monde (…), toutes visant, avec plus ou moins de bonheur, à renouveler le langage plastique et à l'imposer à l'attention.
Dans quelle mesure y réussissent-elles ? Nous ne nous chargerons pas de le dire car si nous avons été séduits par la somptuosité des toiles de Bazaine par exemple, si celles des suédois et des norvégiens nous ont frappés par leur expressionnisme populaire, d'autres, par contre, beaucoup d'autres nous ont laissés rêveur. Rares sont celles, cependant, qui n'accusent chez leur auteur le souci de s'exprimer avec la plus évidente sincérité.
Nous n'ignorons pas que l'exposition a interloqué certains visiteurs. A quoi faut-il attribuer cette surprise ? Aux peintures exposées ? Nous ne le pensons pas, étant donné que ce n'est pas la première fois que des œuvres aussi audacieuses que celles qu'on nous montre au Salon, sont exposées à Liège. Aux sculptures qu'on y voit ? Nous sommes déjà davantage tentés de le croire car nombre de celles-ci sont tellement frustres ou s'écartent à ce point de la conception que l'on se fait de la sculpture que nous ne serions pas surpris d'apprendre que celles-ci ont heurté violemment leur goût.
Peut-être, cependant, dans sa présentation qui fut confiée à l'architecte hollandais Aldo Van Eyck et qui, exagérément aérée selon eux, rompt délibérement dans ce domaine avec la tradition que le deuxième Salon international d'art expérimental a surtout désemparé maints visiteurs.
Encore que la première exposition d'ensemble du groupe « Cobra » ait pu grâce à son conservateur M. Sandberg être organisée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1949 – ce qui est une référence – il fallait une certaine audace à la Société royale pour accorder son patronnage à la présente exposition.

Nous ne songeons nullement quant à nous à lui en faire grief, au contraire. Elle est, en effet, dans son rôle en permettant aux Liégeois de se rendre compte de l'évolution des arts plastiques dans le monde.

- L'amateur d'Art, Art non figuratif in Revue Université n° 2. Liège, nov. 1951.

« La peinture n'a pour but qu'elle-même. » (CEZANNE).
« Et de même que l'homme n'a pas à imiter la femme, et la femme à imiter l'homme, de même, l'art n'a pas à imiter la nature. » (ESTIENNE).
« Ce qui est intéressant, c'est le drame de l'homme, le reste est faux. » (PICASSO).
« L'homme qui ne change jamais d'opinion est comparable à l'eau stagnante ; il fomente les serpents de l'esprit. » (W. BLAKE).

L'art est une manifestation infiniment capricieuse de l'esprit humain qui se complaît en de curieuses fluctuations.
Depuis plus d'un demi-siècle, s'est expérimenté successivement un nombre trop élevé de tendances et de méthodes conceptionnelles que leur étroitesse étranglait aussitôt après épuisement. De petits et fructueux académismes prennent forme. L'individu, embarrassé dans les rets picturaux ne veut plus voir. Pourtant, l'homme délicat et intelligent, que nous aimons à sentir en nous, possède une multitude de vertus éminemment plaisantes.
Il peut aimer et comprendre, sans grandes difficultés mentales, les assemblages intuitifs de ceux qui font métier de construire et colorer des surfaces. Ces derniers, pour peu qu'ils soient gens de goût et d'expérience ont assurément droit à notre confiance. Ils ont pour mission unique d'alimenter nos joies internes et de servir de tremplin aux émotions, plus extérieures, des sens.
La peinture non-figurative, exaspération d'une expérience de trente ans, entreprise par Klee et Kandinsky semble dès aujourd'hui nous offrir un univers aux possibilités quasi-infinies que l'on n'ose entrevoir sans fébrilité ni juger en tant qu'aboutissement ou point de départ de jouissances futures.
Il n'entre pas dans notre propos de défendre ici l'art abstrait, moins encore d'en faire la prétentieuse apologie ; il nous émeut ; raison nécessaire et suffisante de l'intérêt que nous tenons à lui porter.
L'abandon de l'objet, l'éloignement progressif de la copie plus ou moins servile de la nature, que l'on constate en art depuis l'impressionnisme, ont leur profonde raison d'être, tâchons de la préciser.

***

Il faut d'abord dissiper une équivoque : « L'œuvre provoquée par la sensibilité, l'émotion, la spontanéité, ne sera jamais abstraite ; elle représentera toujours l'homme. Et si nous convenons qu'une peinture doit créer en nous une émotion spontanée, nous pouvons tous, peintres et spectateurs, nous passer de la représentation extérieure des choses pour communiquer. Le chemin le plus court entre la peinture et l'œil ne doit pas nécessairement poser par là copie ou même l'interprétation épidermique d'une nature morte ", écrit Pierre Alechinsky dans le numéro dix de Cobra, remarquable revue des artistes expérimentaux.
H. Vaume ajoutait : « Ce n'est que dans la mesure où il peut traduire les cris, les sursauts, les révoltes de l'homme, que l'art abstrait est valable... ". L'artiste qui ne ferait qu'assembler des formes sans ordre ni signification humaine, aboutirait à un académisme froid et stérile, sa peinture se réduirait au schème formel de Martinoir.
« Une œuvre d'art est née d'une nécessité ». (Rilke).
« Trop de peintres - écrit encore Alechinsky - se contentent simplement de l'accident, de la tache à l'état brut et inexpressif... à nous, peintres de la génération actuelle, de retrouver un clavier suffisamment étendu, qui nous permette de créer mille et une situations poétiques... l'important est de découvrir en nous une écriture intérieure allant à la découverte organique de nous-mêmes".
Leur amour même de la réalité sépare les abstraits des figuratifs, ils voient en la peinture une occasion séduisante d'approfondissement du réel, d'une richesse de nuances combien plus grande et d'une subtilité combien moins perceptible. Ils veulent, ainsi que l'écrit Silskeborg « donner à voir le plus possible de réalité avec le moins de peinture ". A chacun sa conception, son émotion fractionnée.

***

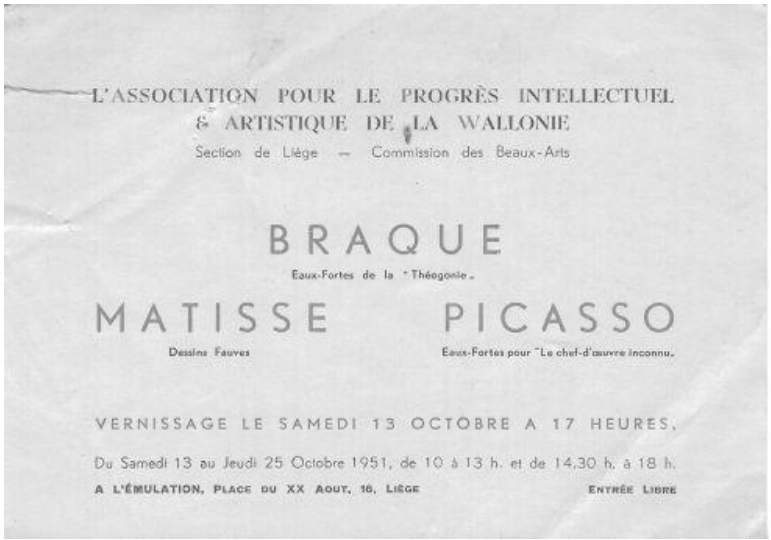
L'existence et la survivance officielle d'un art bouleversé n'est possible que sous la forme collective et organisée. Les abstraits l'ont compris, et détachés de la centralisatrice école de Paris, ils se sont groupés en Internationale des artistes expérimentaux Cobra. Il est très possible que ce deuxième salon de Cobra devienne un des jalons importants de l'histoire de la peinture contemporaine. Aussi, n'ayant pas à notre aimable disposition le jugement du recul de l'histoire, nous devons nous contenter d'une arbitraire description des exposants, sans effort de synthèse ni hiérarchie aucune.

Si la valeur de certains nous paraît mal assurée, il en est d'autres qui trouvent en nous une compréhension et une communion directe : Je veux parler de l'Espagnol Miro et du français Bazaine surtout.
L'art de Miro est consacré ; souligner son excellence serait répéter ce qui a été souvent dit et écrit par les grands critiques. Sans appartenir au mouvement Cobra, Miro n'en est pas moins abstrait et daigne exposer deux petites toiles, toutes deux d'une grande beauté malgré la pauvreté des moyens employés. Sans atteindre la simplicité radieuse de Miro, l'abstraction chez Bazaine est un complexe mûr et souvent parfait ; ses dégradés et ses taches lumineuses flattent et caressent spontanément, son appel est direct.
On retrouve semblables qualités chez les jeunes belges Alechinsky, Van Lint et Collignon.
Je citerai simplement les noms des peintres dont les toiles nous ont paru les plus dignes d'attention : l'Espagnol Nieva (gouaches alambiquées sans chaleur ni lumière), le hollandais Appel, le danois Pedersen, les allemands Goëtz et Troekes, les belges Bury et Strebelle, le français Ubac, le canadien Dumouchel qui exposa l'an dernier à l'Apiaw. Les toiles de Wolverkamp, Corneille, Jorn, Osterlin, Constant, Lam et Atlan, (qui donna une conférence aussi terne que ses toiles), se laissent voir avec plus d'ennui et semblent tirer de la doctrine non-figurative une stérile leçon de froideur et de pauvreté d'esprit.
On remarqua avec plus d'amusement que de réelle sympathie, les élégantes statues de fer et de stuc du Japonais Tajiri, ainsi que celles de Martin, Lardera et Giacometti qui résistent mal à l'approfondissement visuel. La très judicieuse mise en place des toiles était due à l'architecte hollandais Aldo Van Eyck.
L'abstraction cinématographique fut pour nous une quasi-découverte, grâce aux courts métrages du canadien Mac Laren qui donne à l'art non figuratif une signification plus large sinon plus profonde que ne le fait la peinture.

***

La critique, souvent aux mains de fort méchantes gens, n'a pas ménagé, à l'occasion de cette exposition, les manifestations de haine et d'intolérance habituelle ; ce sont là sentiments qui classent à loisir ceux qui ont pour tâche de nous éclairer.
Le prosélyte faillible que nous sommes, quittera le salon avec l'étrange sensation d'un univers complexe dont on aurait l'exacte prescience, mais que l'on ne pourrait palper. La peinture non-figurative n'est-elle encore qu'une expérience aux conséquences imprévisibles ? Il faut ajouter avec quelque tristesse que la majorité des représentants actuels de cette forme d'art n'ont pas encore, à de rares exceptions, l'abrutissante et inexpugnable présence qui en impose au béotisme des masses.
Malgré ces tares, nous doutons de changer un jour l'opinion favorable que nous avons d'eux, puissent-ils vivre et se multiplier dans la crainte sacrée de toute ataraxie, fut-elle picturale.

(13/10-25/10) **Braque**, **Matisse**, **Picasso** (gravures).
* Initiative et financement F. Graindorge.



(27/10-07/11) Prix Jeune Peinture Belge 1951.
* Jury: Ch. Bernard, P.E. Crowet, P. Fierens, R. Giron, **F. Graindorge**, P. Haesaerts, M. Mabille, C. Van den Bosch, G. Van Geluwe [en fait le même que celui de 1950 sinon que P. Haesaerts remplace E. Langui]
* Lauréat: Gustave Camus.
* Mention: Pol Bury.
* Distinctions: J. Burssens, Hauror [pseudonyme employé par un couple d'artistes travaillant en commun: Georgette HAUtenne et Albert RORive, A. Keunen, L. Plomteux, S. Soos, Rorive (dit Hauror), J. Verbrak, J. Verbruggen

(27/10-08/11) Debattice Jean.

(24/11-06/12) Bonnet Anne.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(01/12-30/12) Salon de la Paix, préludant à l'inauguration du MUSÉE DE L'ART WALLON.
* Jury : Paul Renotte, Jules Bosmant, Louis Buisseret, Robert Crommelynck, Léon Devos, Louis Dupont, Olympe Gilbart, Fernand Graindorge, Laurent Larose, Adolphe Wansart.
* Peintures – Gravures :
Barsin Irène, Bisschops Joseph, Bonnet Anne, Bosquet Andrée, Brasseur Henri, Buisseret Louis, Camus Gustave, Caron Marcel, Choprix René, Claes Joseph, Clebant Louis, Cocagne Paul, Collignon Georges, Comhaire Georges, Counhaye Charles, Crommelynck Robert, Daxhelet Paul, Debattice Jean, De Cœur L., Defaigne R., Delhaye José, De Lincé Marcel, Depooter Frans, De Vaucleroy Pierre, Donnay Jean, Du Monceau Mathilde, Dupagne Adrien, Dupont Finette, Edeline Guillaume, Fivet Alexis, Forgeur Ernest, Fosty José, Fourneau Charles, Franck Paul, Ghobert Jules, Gommaerts fernand, Guillain Marthe, Grégoire Joseph, Hauben René, Herbiet Eva, Higuet Georges, Hock Lucien, Howet Marie, Jacob Alexandrine, Janssen Ludovic, Karji Lena, Kratz Mathieu, Lardinois Walthère, Larose Laurent, Ledoux Françoise, Lemaître Albert, Léonard Maurice, Lussie-Mercier Christiane, Lussie Jacques, Maricq L., Martinet Milo, Mathieu Pol, Mathy H., Meuris Emmanuel, Micha Maurice, Monzée Gustave, Moyano Louis, Navez Léon, Nollet Paul, Orban Jean, Paredis Gustave, Pedoux Céleste, Pel Moritz, Perniaux Robert, Picon José, Pirotte André, Plomteux Antoine, Plomteux Léopold, Ransy Jean, Raty Albert, Renders germaine, Rener A.M. (René Plomteux), Renson Toussaint, Rets Jean, Roland Flory, Scauflaire Edgar, Silvin, Simon Méa, Steven Fernand, Strebelle Rodolphe, Thisens Robert, Van den Abeele Rémy, Verhaeghe Joseph, Vetcour Fernand, Wathieu André, Wéry Maurice, Zabeau Joseph, Zomers Loulou.
** Sculptures.
Barmarin Elisabeth, Bricteux-Romiée, Delnest R., D'Hossche E., Dupont Finette, Fontaine Gustave, Harvent, Massart Robert, Salle Adelin, Stroobants Robert, Wansart Adolphe, Wybaux Freddy.
*** Catalogue (12 p., pas d'ill.)
- Paul Renotte, échevin des Beaux-Arts. Introduction au catalogue.
Le moment nous paraît venu de rendre aux salons d'ensemble un sens qu'ils ont fini par perdre tant par leur multiplicité, que par l'assemblage sans raisons esthétiques déterminantes, d'œuvres souvent discordantes.
Ainsi l'intérêt tant des artistes que du public va en s'amenuisant.
La Société Royale des Beaux-Arts l'a bien compris en organisant son salon d'art expérimental.
Il importe donc de repenser le problème.
Pour notre part, nous avons cru en fixant un thème, renouer avec la saine tradition originelle des salons pour lesquels les artistes, les maîtres de l'époque,

exécutaient dans le plus grand secret l'œuvre qu'ils allaient révéler au salon et que le grand public aussi bien que l'esthète attendaient impatiemment.
Aurons-nous réussi pleinement dès ce premier salon, je ne veux pas l'affirmer, mais déjà pour une bonne part, les oeuvres exposées sont malgré leur diversité, liées les unes aux autres par une pensée conductrice qui leur a été suggérée par les organisateurs.
Les plus vaillants, qu'ils en soient félicités comme ils le méritent, ont accepté le problème et tenté de le résoudre, chacun selon ses moyens propres.
Ce thème de la Paix est venu tout naturellement à l'esprit du Jury. N'est-il pas le lien le plus précieux, l'aspiration commune de tous les peuples angoissés à l'idée d'une extermination possible de l'humanité ?
Les artistes ne sont-ils pas ceux qui, le mieux, peuvent ressentir et transmettre à la fois l'horreur de la guerre et le besoin de paix, qui crée le climat et les conditions de l'efflorescence des Arts ?
Ce premier salon annuel, réservé aux artistes wallons sous le signe de la Paix, ne constitue-t-il pas le plus beau prélude à la création et l'installation prochaine en notre beau Palais des Beaux-Arts du Musée de l'Art Wallon ?
Ainsi notre Ville aura le privilège de révéler d'une façon probante au Pays et à l'étranger, l'existence d'un art caractérisant la sensibilité particulière de notre peuple.
Ainsi Liège, cette fois encore, s'affirmera définitivement et sans conteste, digne du titre historique de capitale spirituelle de la Wallonie.

- Léon Koenig. Le Salon de la Paix in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig).
Prélude au Musée d'Art Wallon, le Salon de la Paix a été inauguré samedi en présence de l'Echevin des Beaux-Arts, Paul Renotte, de nos amis Bailly et Sainte, échevins, Roschtik, représentant Paul Gruselin, Aretz, Veillesse et F. Charlier, de MM Langenbach, vice-consul de France, van Zuylen, président de la Société royale des Beaux-Arts, Olympe Gilbart, président du Cercle des Beaux-Arts, Genot, commissaire en chef, etc.
Ce fut une belle manifestation communale, Mr Renotte y prononça un discours qui me laisse encore rêveur. Voici pourquoi : j'ai toujours eu beaucoup d'estime pour son action et sa personne, mais je me demande vraiment, sans pouvoir y répondre, si un échevin doit se mêler à la bataille esthétique ou s'abstenir, comme un vulgaire critique d'art ? Ne serait-ce pas plutôt aux artistes de s'occuper de ces choses ?
Paul Renotte a revendiqué la responsabilité du Salon. Il est donc normal que l'on se tourne vers lui si l'on a des critiques à émettre. Il y en a. Le Salon de la Paix a imposé un thème. Jusque-là, rien à dire et ceux qui ont participé l'ont bien compris et ont bien fait de répondre à l'invitation qui leur a été envoyée.
Mais l'échevin a dit ceci : « un siècle de peinture - peinture de culte du morceau a détourné nos artistes de la peinture - pensée, de l'œuvre significative… » et, ici, tout de même, je me permettrai une protestation : non la peinture de ces cent dernières années n'a pas détourné nos artistes de la peinture – pensée, non plus que de l'œuvre significative. Il suffit seulement de s'entendre sur les mots etr sur la portée de l'œuvre d'art. Mais ceci est une affaire d'esthétique et je n'entreprendrai pas de polémiquer, me contentant de répondre pas une affirmation aussi lapidaire que celle qui a déterminé ma réaction…
Mais il y a d'autres critiques à faire, et plus graves. La question du « sujet » proposé ne me gênant pas, je serai fort à l'aise, d'autant plus que sur ce sujet, le jury se montra d'une tolérance exceptionnelle, puisqu'on voit, accrochés aux cimaises, de simples paysages et de simples natures-mortes…
Où le bât blesse, c'est que le jury se montra d'une tolérance telle qu'il accepta une quantité d'œuvres indignes de figurer ici et qu'on en revient aux singuliers mélanges qui firent tant de tort, avant-guerre, à la plupart de nos Salons

liégeois et à la peinture liégeoise tout court. Ce n'est pas une question de sujet qui la sauvera mais une question de qualité, et cette expérience, si louable qu'elle soit à l'origine, menace de se retourner contre elle.
Les œuvres de valeur que l'on dénombre au Salon sont noyées dans un fatras de médiocrités qui engendrent l'ennui ou provoquent la pitié. Et vraiment, devant rendre compte de cet ensemble, on ne se sent pas le courage de tirer de cette masse informe les tableaux qui valent la citation.
Au moment où les diverses organisations liégeoises, officielles ou non, avaient au contraire gagné l'approbation de tous les milieux belges ou étrangers, précisément par cette intransigeance devant l'œuvre, cette indispensable sévérité dans le choix et cette compréhension de l'«esprit novateur », nous ne comprenons pas qu'on puisse à nouveau encourager, au détriment « des meilleurs de chez nous », les manifestations où dominent l'insuffisance, la pauvreté d'imagination, l'incompréhension des problèmes esthétiques les plus élémentaires, la carence du métier, l'absence de toute flamme, le « pitoyable contentement de soi-même ».
La mauvaise peinture renaît de ses cendres à Liège ? Il va donc falloir à nouveau se battre ? Pour un « Salon de la Paix », ce sera toujours un résultat

- Compte-rendu dans La Penne, ? / ? /1951
La paix se portera bleu cet hiver. Tel est la décision que le président de la société colombophile de Wallonie, Mr Renotte a prise à l'issue des défilés de haute couture qui ont lieu samedi au Parc de la Boverie. Par contre les avis sont partagés quant au port de la colombe : Debattice la voudrait arthritique, Grégoire melliflue et Ransy paranoïaque. D'autres couturiers ont cru devoir se dispenser de cet appendice pacifique. Cent-cinquante-neuf mannequins sont pourtant exhibés aux murs, barbouillés des sirops les plus harmonieux et rimmelés d'onguents vertueux. Après l'art non-figuratif, voici l'ère nouvelle : le travail à la portée de toutes les bourses. Le thème général de la collection, c'est la paix. Chacun y va de sa petite allégorie.
Pour Joseph Bisschops, c'est une sale petite communauté déguisée en voie lactées ; pour Crommelynck, c'est un Lorca grandeur nature. Quant aux amateurs d'émotions fortes, ils se sont partagés avec enthousiasme les poncifs les plus écœurants. Maternité et femmes nues font l'objet des soins de Mr et Mme Dupont, MM. Forgeur, Donnay, Herbie [sic] et Moyano. Celui-ci, entre autres, exhibe une énorme matrone fessue dont la peau a le rouge tubéreux d la pyotersine. Les scènes de moisson foisonnent et s'acoquinent avec enthousiasme des théories de croix de bois et de cimetières. Daxhelet promène trois jeunes moissonneurs dans un décor rose et vert ; Choprix fait de la carotte un emblème phallique tout à fait inattendu. Brasseur nous présente une sorte de Kid Dussart d'usine en rupture de ring. Gustave Parédis suspend un soleil vert dans un ciel rose. Pel étale des laitues sur un fond vert d'usine.
Travail, fécondité, patrie alternent leurs gestes enthousiastes. On remarque l'absence des têtes conjuguées de Pie XII et du Maréchal.
Mais le retour à la terre est chanté avec un ensemble touchant par De Cœur, Grégoire, Ludovic Janssens et Albert Lemaître.
Pour le plaisir on vous recommande la paix avec la mer de Pol Mathieu, d'un intimisme souvent disruptif et le gardien de la paix d'Emmanuel Meuris.
Dans cette écœurante exhibition des sentiments les plus bas, rien ne nous est épargné.
Léopold Plomteux, le barman de l'Étuve a déposé sa panoplie entre deux cacogrammes de son frère Antoine. Collignon, plus brillant, s'est borné à retourner une de ses toiles les plus applaudies.
La méfiance règne cependant : la paix sera romaine, chrétienne mais pas rouge. Dans son bal de la libération, Mme Louise Mercier reproduit avec soin les émouvantes couleurs de nos drapeaux alliés ; soit distraction, soit ignorance, elle omet le drapeau rouge.

L’atlantique Comhaire y va de son petit conseil : Si vis pacem para bellum ».
Quant à nos petits génies bien liégeois, ils ont tenu à manifester à nouveau le bon goût de leurs hormones.
Scauflaire exhibe une jeune tuberculeuse dans un décor rose bonbon ; de Lincé déverse deux pots de verdure bleue au hasard des vomissures blanches qui crachent une jetée de cheminées. Et je vous fais grâce de Du Monceau, de Dupagne, d’Edeline, de Fivet, de Hock même, atteint sans doute lors de la récente projection de « Paria Goretti » d’une crise de chasteté lyrique.
Décidement Renotte avait raison, Liège, cette fois encore s’affirmera définitivement et sans conteste, digne du titre historique de « capitale viscérale de la Wallonie »
Signalons à tout hasard que MM Dols et Mambour n’exposaient point. Il est vrai que l’article 6 du règlement précise : « En dehors des raisons purement artistiques et de non-conformité au thème imposé, le jury de placement pourra également éviter les œuvres qui, en raison de leur caractère particulier, nuiraient à la bonne tenue du Salon ». Ce qui ne veut évidemment pas dire grand-chose.

(08/12-20/12) Magnelli Alberto.
* Initiative et financement F. Graindorge.
[Exposition chez Denise René en 1949; soutenu par Léon Degand]
** En présence de l'artiste
*** Conférence de Léon Degand : il présente le peintre et « l'aventure de l'abstraction ».

Cette exposition institue l'option de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw pour les abstractions construites, choix confirmé par les liens privilégiés entretenus avec la Galerie Denise René.

Fin 1951, le Cercle des Beaux-Arts reprend sa publication, « Art et critique » et, dès le n°2, une longue polémique s'amorce avec Léon Koenig du "Monde du Travail ».
"Il est toujours pénible de voir des artistes s'abandonner à la hargne, à l'inconséquence, à la contradiction. Le bulletin s'essouffle maladroitement à combattre l'art vivant et ses défenseurs. Si tel est l'esprit qui règne au Cercle, quoi d'étonnant à ce qu'il se meurt ?"

(Léon Koenig in Le Monde du Travail, 7/3/1952, p. 6)
"Les associations d'artistes qui se fondent dans l'enthousiasme pour une théorie esthétique strictement limitée portent en elle le mal qui causera leur perte. Le Cercle s'est gardé de l'emprise des mécènes dont la générosité a pour corollaire un esprit d'autorité, subjuguant les plus faibles et révoltant les plus forts." (Louis Dupont in Art et Critique, 1952-53, n°5, p.1)

- Léon Koenig, Les Beaux-Arts in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
« Art et Critique », bulletin du Cercle des Beaux-Arts de Liège reparaît depuis peu. Je m’apprêtais à saluer cette renaissance avec sympathie - ces sortes d'efforts l'attirant à priori - quand je pris connaissance du numéro 2. Las ! ma sympathie s'est muée en pitié et je compris dès lors pourquoi. Le pauvre vieux cercle courait à la décrépitude. Il est toujours pénible de voir des artistes s'abandonner à la hargne, à l’inconséquence, à·la contradiction. Le bulletin s'essouffle maladroitement à combattre l'art vivant et ses défenseurs. Si tel est l'esprit qui règne au cercle, quoi d'étonnant à ce qu'il se meurt ?
D'un article cocasse, repris du même bulletin de juillet-août 1928 et destiné à faire le point de la peinture d'aujourd'hui (?), j'épingle cette perle sans plaisir et uniquement pour l'opposer à quelques lignes parues plus loin en écho : « La conséquence de l'indigence de la culture est que d'abord (sic) le choix du sujet est trop souvent puisé dans la mesquinerie du spectacle des réalités quotidiennes... », Et voici l'écho : « Lorsque Louis David, le grand peintre de la Convention, puis de l'Empire, abandonnait son glaive, son armure de chef d'école et les poncifs à la mode, pour enfin s'émouvoir humainement devant la nature de son temps, il faisait alors des chefs-d'œuvre... »
Nous voilà, n'est-il pas vrai, en pleine clarté. Inutile de vous dire que l'autre assoiffé de culture attendait le retour aux sujets « plus savants, plus raffinés » et parlait de légende, poésie, chimère,

histoire et religions. Exactement ce qui est reproché plus loin à David. Inconséquence et contradiction. Mais voici mieux.
A la « une », on tombe sur un beau titre : « L'Art dans la vie ». Un liseur d'almanachs reprend en extrait un texte qu'Eugénio d'Ors le brillant académicien espagnol écrivit en 1937. Voici l'extrait, tel que le donne le bulletin : « L'époque paraît en train de finir, où il fallut tant de courage pour n'être pas révolutionnaire. Elle a été bien longue et, pour quelques âmes hautaines, assez dure à passer. Car on était au dégoût de voir tout conformisme prendre le déguisement brillant de l'indépendance et le signe de la hardiesse devenir estampille ou cachet. Le bourgeois, bien entendu, aimait à se donner les gants de la Bohême. Des Juges à la Daumier opposaient l'esprit à la lettre ; des cocus, plus ou moins magnifiques, ne juraient que par les droits de la passion. Le mortier de M. Homais moulait inlassablement les « raisons du cœur » : pascaliennes. On était intuitionniste, on était subconscient, on était « onirique », Le sieur Louis Aragon, c'est Picasso qui l'a dénoncé, « s'asseyait les pieds au chaud dans le fauteuil de l'inquiétude », tandis que le sieur Heidegger professait, grassement appointé, dans la chaire officielle de l'angoisse. Etc. etc.
Ce cauchemar, effet de la mauvaise digestion du romantisme… sur quoi l'ombre d'Ensor devrait refaire un discours d'antiphilistinisme truculent...
Il ne s'agit plus de savoir comment l'on doit sculpter, peindre ou bâtir, mais plutôt de savoir comment on peut vivre.»
Et la rédaction (?) ajoute : « N. D. L.R. Chers amis, artistes, changeons les têtes et les noms pour situer sur le plan local ou national, ce cauchemar ... »
Cette note est bien amusante.
Pas de doute, elle émane d'un courageux lapin, fort peu révolutionnaire, ami artiste probablement mécontent de la place qu'il s'est faite et hostile à toute critique qui ne proclame pas à son propos : « Voici venir le buffle, véritable descendant du buffle, du taureau des taureaux ; tous les autres sont des bœufs, celui-ci est le seul véritable buffle ! », Elle prouve surtout l'ignorance de son auteur qui devrait savoir qu'Eugénio d'Ors visait surtout les surréalistes - il ne faut pas être grand clerc pour s'en assurer - alors qu'il n'y a point, pour regrettable que ce soit, de surréalistes en notre bonne ville (ceux qui le furent vers 1928 ayant abandonné très vite le mouvement). D'autre part, s'il se trouvait, « sur le plan local », des personnalités aussi remarquables que celles de Daumier, Aragon, Picasso, Heidegger ou Ensor, voire de M. Homais ou d'Eugénio d'Ors - changeons les noms, tous les noms ! – aurions-nous lieu de nous en plaindre ?
Tout cela est comique. D'autant plus que le rédacteur a prudemment remplacé par un « etc. » commode, dans l'extrait en question, une phrase que je vais soumettre à l'appréciation de mes lecteurs, en leur demandant de la situer à sa juste place. Voici : « chaire officielle de l'angoisse. Derechef, messieurs les professeurs des Beaux-Arts, ont prêché à leurs ouailles « l'étude directe de la nature » et de « suivre leur propre tempérament » et de « dégager leur personnalité », chacun, On le sait, en possédant une : ceci avait au moins pour eux l'avantage de leur épargner la corvée des corrections… »
Je suppose que notre héroïque rédacteur a supprimé l'extrait parce qu'il le gênait assez et ne le servait plus. Oui tout cela serait comique mais il y a plus grave, c'est que le texte a été sciemment maquillé. Eugénio d'Ors disait : « moins encore pour commencer ce chapitre avec un discours d'antiphillistinisme truculent à la James Ensor ». Il n'appelait point l'ombre d'Ensor à la rescousse.
En faisant son mauvais coup, le bulletin a omis simplement qu'Ensor, quand Eugénio d'Ors écrivit son texte était encore bien vivant. J'appelle cela de la malhonnêteté intellectuelle. Avez-vous un autre terme à suggérer ?
Quant à moi, je suggérerais à ce rédacteur courageusement anonyme de lire Eugénio d'Ors, autrement qu'en almanachs. Il y trouvera des phrases comme celle-ci que je lui souhaite de méditer : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Il est 3 heures du matin et je tremble…Que suis-je en train d'écrire ? Des mots qui, peut-être, un jour, en viendront à me sembler faux et que je devrai renier ? ... » L'auteur des excellentes monographies sur Goya, Cézanne et Picasso leur montrera peut-être l'exemple du scrupule. Et l'âme hautaine de notre rédacteur ne pourra qu'y gagner.

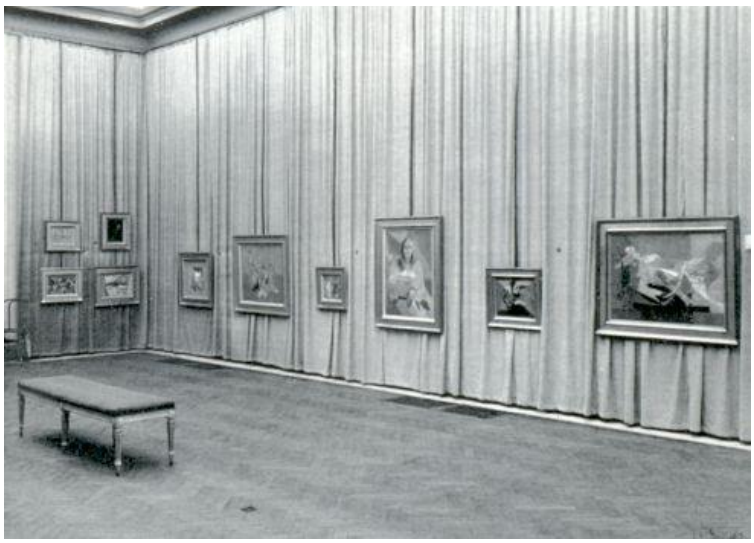
1952.

(08/02-17/01) **Manessier Alfred**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

- Léon Koenig, in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)
Alfred Manessier est l'un des représentants les plus autorisés de la jeune peinture française et l'un des champions de la peinture « non figurative ».
Il est intéressant de noter, ayant toutes fraiches en notre souvenir, les toiles de Magnelli, combien cet art que l'on pourrait croire attaché à des poncifs, est au contraire fertile en expressions personnelles ; ce serait donc que les peintres peuvent s'y exprimer et y manifester une personnalité tranchée ? Je livre cet avis à vos méditations. Revenant à Manessier, il ne se peut pas qu'on ne découvre en ses œuvres un tempérament singulièrement lyrique et passionné. Et cet homme dont les préoccupations sont tournées vers l'esprit, à n'en pas douter (il suffit de lire ses titres pour s'en convaincre) se révèle aussi amoureux des somptueuses matières et y est donc fort sensuel alors que Magnelli soumettant soumettait à un ascétisme quasi monacal. Dirais-je que, personnellement, cet aveu d'humanité n'est pas pour me déplaire et que j'y vois le signe d'un tempérament authentique et d'une grande vigueur picturale.
- Robert Rivier [AndréFrankin], « Un art non figuratif à la mesure humaine » in La Penne, Liège, 1952,p. 3.
Parmi les peintres non figuratifs contemporains, Alfred Manessier occupe une place peu connue, quasi insignifiante. En réalité, son art ne s'entoure point de la grandiloquence propre au genre, ni de la suffisance soi-disant intellectuelle attachée aux plus grands peintres de notre époque. Manessier ne fait pas de longs discours abscons sur l'art non figuratif et ses toiles sont le reflet de son audace simple et franche. À vrai dire, on pourrait lui tenir rigueur de cette étrange indifférence qui chez les peintres les plus farouchement opposés à la littérature, prend les formes de l'exaspération ... littéraire. Mais l'œuvre de Manessier n'use pas du paradoxe prétentieux. Encore moins se veut-elle docte ou artistiquement philosophique ! (...)
Techniquement, l'art de Manessier exprime un souci de concision étonnant. Rarement nous avons vu une peinture aussi sûre de ses moyens, sobre dans l'expression la plus soutenue et abreuvée à cette autre source de ce qu'on appelle faussement le"génie français" : la discrétion. Sa construction insistante, ses modulations de tons, semblables à quelque chromatisme tout enrichi de moderne saveur, ses jeux de traits noirs (si expressifs dans leur splendeur parfois déchirante) ont permis à Manessier de se créer un style absolument dénué d'imitation. Y aurait-il, à la fin de cette évolution, quelque secret désir de volume, de forme esquissée et réapprise de leur originelle formation (ou déformation) ? Manessier semble se souvenir à tout moment d'un plan figuratif parallèle au plan non figuratif qu'il est en train de créer sur la toile. C'est un art qui pourrait devenir vraiment l'art des catacombes de l'art non figuratif.»

(26/01-14/02) **Villon Jacques**.
* Initiative et financement F. Graindorge.





- Léon Koenig, Une exposition sensationnelle : Jacques Villon à l'Apiaw in Le Monde du Travail (Ihoes, Fonds Koenig)

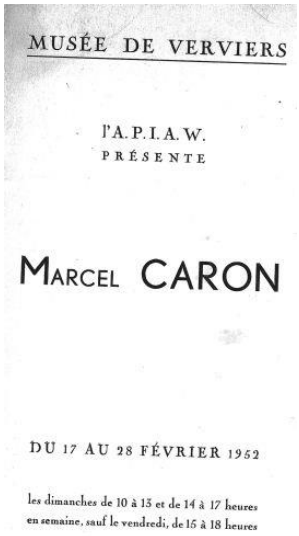
Beaucoup d'esprits, au demeurant distingués, considèrent encore toute la peinture de ce dernier demi-siècle, avec suspicion. Spectacle paradoxal qu'offrent parfois ses personnes, par ailleurs cultivées, scandalisées par un mouvement qui les dépasse et qui se gendarment à la seule évocation de « peinture vivante » ou de tout nom qui la signifie : Matisse, Braque, Picasso ou Léger. Connaître ces peintures et les apprécier, autant avouer une déviation de goût ; pour elle la peinture contemporaine est révolte, corruption, schisme. Elle est aventure, ce qui est pire et l'on sait à quel point craignent l'aventure ces gens distingués qui ont si peu de pitié pour ceux « qui combattent aux frontières de l'illimité et de l'avenir ».

Et, cependant, parmi eux, combien de pauvres qui n'ont pas appris qu'on doit savoir « juger contre son goût » et ne sont pas mal intentionnés ? Combien qui réagissent intempestivement surtout par manque d'information ? On ne pourrait assez leur conseiller la visite de cette exposition Jacques Villon. Ils y trouveront une occasion exceptionnelle de se réconcilier avec l'art d'aujourd'hui.

L'art de Villon, en effet, légitimerait (s'il était nécessaire) toute notre peinture moderne. Il éclate comme une évidence, cet art discret qui s'est trop bien caché pendant 40 ans et, dès qu'on l'a vu, il est désormais impossible de le méconnaître, il est impossible de ne pas l'accepter dans son ordre et à sa place historique : que les partisans de l'ordre soient donc rassurés. Avec Villon, voilà l'aventure justifiée et la tradition sauve ; ils peuvent se mettre à l'admirer sans scrupules et sans danger.

Mais tout de même, ce Villon par quel sortilège bénéficie-t-il de l'unanimité dans l'approbation ? Fut-il moins cubiste que ses amis, moins abstrait que les plus notoires et, dans l'ensemble, le prend-on jamais en flagrant délit de complaisance pour le figuratif ? Pourtant chacun l'abordant avec un minimum de sérieux, et s'il n'est à jamais dépourvu de finesse, pourra y pressentir le génie. C'est qu'avec lui le fameux fossé qui sépare l'art du public se comble comme par enchantement et que chacun peut l'aimer. Voilà le miracle. Finies les questions, finis les doutes, les réticences, tout le monde est d'accord. On ne discute plus, on se contente d'admirer. La victoire de Villon est d'abord une victoire sentimentale, on voudrait dire merci ! (…)

(17/02-28/02) (au Musée de Verviers). Caron Marcel.



- Paul Fierens, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts. Texte de présentation sur le Feuillet-invitation.

Ceux qui se souviennent de l'Escalier, des beaux jours de l'expressionnisme et de ce qu'était Liège y a vingt-cinq ans, ne retrouveront pas les anciennes toiles de Marcel Caron sans en éprouver une sorte le réconfort et sans constater que L'Escarpolette et Les Propriétaires, notamment, survivent au déclin d'une forme d'art et d'une esthétique dont leur auteur pouvait se réclamer et dont son œuvre fut une des manifestations les plus hardies.

Pour les plus jeunes, qui ne partagent point nos nostalgies, ils découvriront en Marcel Caron un peintre qui n'est pas étranger à leurs soucis, à leurs audacieuses espérances, et qui, aujourd'hui comme hier, ne regarde pas en arrière mais en avant.

Singulière aventure que celle d'un artiste qui, après avoir acclimaté en Wallonie, tout en sauvegardant sa sensibilité personnelle, la vision et la conception des maîtres flamands, ses aînés (et le plus grand vient de mourir), sut dépasser ce stade de l'adaptation, mais, pour se préparer un nouvel élan, au nouvel essor, cessa de peindre vers 1930 et se recueillit durant une vingtaine d'années.

Il continuait à se passionner pour la peinture, il s'occupait de décoration, il produisait de très remarquables sculptures ou s'affirmait toujours son sens des formes simples, des volumes pleins, de la composition logique, intelligente, en même temps que son goût de la vie.

Mais voici qu'un beau jour, il reprit ses pinceaux et que, cédant à l'appel de son moi profond, qui demandait à s'exprimer le plus directement possible, il accéda - et ce fut comme une évasion - à un art de plus en plus dématérialisé, où l'esprit s'empare du commandement, transcende les aspects de la nature qu'il transforme, qu'il transfigure, et tend à s'extérioriser, au-delà des signes, des lignes et des couleurs, dans sa liberté conquérante, dans son intégralité et sa pureté.

L'évolution de Marcel Caron ne surprendra pas ceux qui ont suivi avec quelque attention, ces derniers temps, celle de la peinture la plus neuve et la plus valable. Et aussi bien sous la diversité des apparences, à travers les métamorphoses du langage, l'unité de l'homme apparaît qui n'est pas dans l'objet et le sujet de son ouvrage, mais dans une certain attitude – ici toute d'humilité, de sincérité, de consentement, de participation et d'intuition poétique – envers les problèmes de l'heure et les problèmes éternels.

(19/02-02/03) (au Musée des Beaux-Arts) Marchand André.
* Initiative et financement F. Graindorge.
* Catalogue : Texte de Pierre Vorms.



(01/03-13/03) Zabeau Joseph.

(02/03-14/03) (au Musée de Verviers) Rets Jean.
* Organisation : A.P.I.A.W.



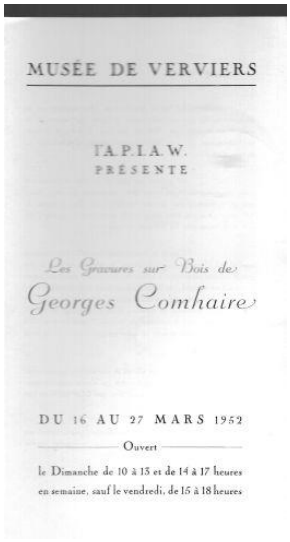
- Léon Koenig, critique d'art. Jean Rets in Feuillet-invitation de l'exposition Jean Rets organisée par l'Apiaw au Musée de Verviers (02/03-14/03/1952).

JEAN RETS est né le 6 décembre 1910. Il apparaît bien aujourd'hui comme le peintre liégeois le plus représentatif d`entre-deux-guerres et cette prépondérance n'est pas usurpée. Il fut l'un des premiers à entendre la leçon d'Auguste Donnay. " L'artiste wallon doit penser" affirmait le maitre de Méry. Depuis 20 ans, Jean Rets ne cesse de nous proposer un art dont la vertu capitale est l'intelligence. Ce n'est pas sa seule qualité.
jean Rets a cherché longtemps le prétexte idéal où insérer ses subtiles arabesques, ses harmonies délicates, ses rythmes savants. Ses compositions, ses portraits, ses natures mortes ou ses paysages s'habillèrent d'abord d'expressionnisme et virèrent au réalisme poétique avant d'avouer une prédilection évidente pour Braque et la plastique cubiste. Nonobstant ces métamorphoses, chacune de ses œuvres étonnait par la perfection du métier, le sens de la mesure et le charme discret, mais toujours présent, d'un ordre clair et comme miraculeux.
Enfin, serait-on tenté de dire, l'abstraction vint. Elle aura surtout été pour Rets un moyen de prendre conscience de ses possibilités, de progresser plus avant et plus nettement dans sa propre conquête. C'est le " pur fait pictural" qui le passionne désormais et il ne tiendra qu'à lui que sa peinture, "acte de conception" ne s'élève jusqu'à l'acte créateur. Libéré de son propre doute, il découvre les vérités

dynamiques avec une sorte d'ivresse et s'abandonne sans réserve à ses impulsions naturelles.
" Les sens déforment, l'esprit forme. Il n'y a de certitude que dans l'esprit qui conçoit" et le voilà obéissant plus que jamais à la parole de Georges Braque. Et c'est une joyeuse certitude pour Jean Rets de se mouvoir à l'aise dans cet univers cadencé, ordonné, merveilleusement équilibré et réel où se nourrit son actuelle ferveur.
Tel qu'il est, Jean Rets, architecte de l'indicible, poète de la construction, ne tend-il pas à restituer tout son prestige au style et sa vigueur à l'esprit ?

(15/03-27/03) Scauflaire Edgar (où il expose ses premiers Chats).

(16/03-27/03) (au Musée de Verviers) Comhaire Georges.



- n. s. Georges Comhaire sur le feuillet invitation de l'exposition organisée par l'A.P.I.A.W.w au Musée de Verviers (16/03-27/03/1952)
Le grand problème de l'Art moderne est de vouloir retourner aux principes mêmes de l'Art. Son grand mérite est nous avoir rappelé que l'Art est une libre création de l'esprit, de l'intelligence, et non un instrument servile d'illustration ou de reproduction.
La gravure sur bois est le plus ancien moyen connu pour reproduire un dessin par l'impression. Le plus ancien bois gravé retrouvé date en effet de 1370-1350. Les graveurs du XVI^{e} siècle donnèrent libre cours à leur génie dans la gravure sur bois et ils imposèrent les principes de celle-ci.
Comme le bois ne peut être taillé trop finement sans quoi il s'écraserait sous la presse, le graveur est tenu à une grande sobriété de moyens. L'interprétations s'obtient évidemment sans nuances, sans dégradés, car l'artiste n'a que deux moyens d'expression, d'une part, la **ligne**, plus ou moins épaisse et raide, d'autre part, les **taches** noires, hachurées ou blanches. Il est donc obligé de tirer le maximum d'effet avec le minimum de moyens. C'est le secret de l'Art et le but des meilleurs artistes de notre époque comme celui de leurs devanciers.
Il est donc normal de voir certains tentés par une technique particulièrement sévère qui n'offre aucune concession au " joli , ou à l' " aimable „ et Georges Comhaire est l'un de ceux qui y est le mieux arrivé.
Vous pourrez vous rendre compte devant ses œuvres, qu'il sait, au moyen d'une technique sévèrement épurée exprimer toutes les variations de la sensibilité.

(29/03-10/04) Le groupe "Rythme et Couleur".
* Cocagne Paul, Hauben René, Martinet Milo, Paredis Gustave, **Rets Jean**.

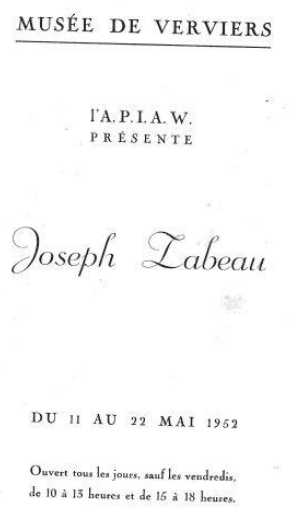
(27/04-08/05) (au Musée de Verviers) Scauflaire Edgar.



- n. s. Edgar Scauflaire sur le feuillet invitation de l'exposition organisée par l'A.P.I.A.W. au Musée de Verviers (16/03-27/03/1952)
Edgar Scauflaire.
Né à Liège, le 9 mars 1893.
Il commence ses études à l'Académie de Liège où il est l'élève d'Emile Berchmans, Auguste Donnay, François Maréchal et Adrien de Witte.
Il participe activement au mouvement artistique en Belgique. En 1923, il fait partie du groupe " Sélection, où sont rassemblés les meilleurs artistes belges ; en 1928, il fonde à Liège le groupe L'Escalier puis, en 1940, l'" Atelier libre, et enfin, à la libération, il est parmi les membres fondateurs de la section des Beaux-Arts de l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie.
Cette intense activité artistique le fait choisir pour participer aux expositions officielles de propagande artistique belge à Buda-Pesth, Oslo, Helsinki, Le Caire, Buenos-Ayres, La Haye, Lyon ainsi qu'en Afrique du Sud et au Congo belge. Il expose également Bruxelles, Anvers, Mons, La Louvière, Charleroi, Verviers, Harlem et Paris. Il est invité au salon des Tuileries en 1949, et, en 1924, 1940 et 1948, il est invité à la Biennale de Venise, puis à la Biennale de Sao-Paulo en 1951.
Il est en outre membre du jury des salons quadriennaux de Liège et de Bruxelles, membre du jury du Grand Prix de Rome en 1949 et membre de la Commission administrative de l'Académie des Beaux-Arts de Liège.
Ses œuvres se trouvent dans les principales collections étrangères, et nous ne pouvons citer que ses plus importants travaux. Il est l'auteur des décorations du salon d'honneur du Palais de la Belgique et du restaurant à l'exposition de New-York en 1940, de la décoration du Palais du Commissariat général à l'exposition de l'Eau à Liège en 1939, du Beffroi du Travail et du Palais du Tourisme à cette même exposition, de la salle de musique du Lycée Léonie de Waha à Liège, et enfin de la décoration du pavillon belge à l'exposition d`Urbanisme au Grand Palais, à Paris en 1947.
Plusieurs de ses peintures se trouvent dans les musées de Liège, Verviers, Gand, Seraing, La Louvière, Bruxelles, Montbars, Buenos-Aires, Strasbourg, Santa Margherita et au musée de Bale.
Le Musée de Verviers, qui possède déjà deux peintures de l'artiste dans ses collections, est particulièrement heureux de pouvoir présenter un ensemble des dernières œuvres du peintre. Il est rare en effet, de voir présentées avec autant d'harmonie des qualités aussi divergentes : l'analyse intellectuelle du sujet alliée à la sensibilité et le raffinement de la couleur associé aux rythmes rigoureux de la composition.
Les personnes qui désireraient des renseignements plus complets sur l'art du peintre peuvent les trouver dans l'Histoire de la peinture au pays de Liège par Léon Koenig au chapitre 21.

(03/05-15/05) **Caron Marcel**.

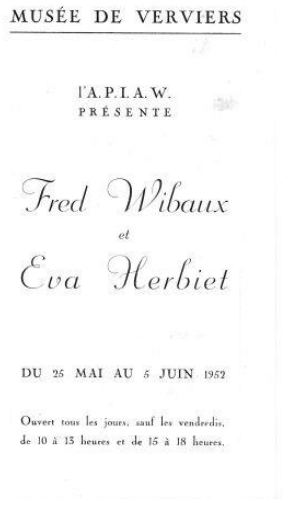
(11/05-22/05) (au Musée de Verviers) Zabeau Joseph.
* Organisation : Apiaw.



- Léon Koenig, critique d'art. Texte de présentation sur le feuillet-invitation.
Pour être venu tard à la peinture, Joseph Zabeau n'en a pas moins brillé d'un vif et rapide éclat dans notre vie artistique, au point que le Gouvernement le choisit pour représenter la jeune peinture belge à l'étranger (Afrique, Allemagne - cycle d'un an dans différentes villes, Biennale de Sao-Paulo, Hollande) et qu'il lui acheta une toile.
Expressionniste de tempérament, il puise tour à tour son inspiration dans le folklore d'une cité dont il sent à merveille les intimes résonnances, ou dans son propre fond, éminemment dramatique. Coloriste généreux, Joseph Zabeau réalise cette performance peu courante qui consiste à parfaitement harmoniser la technique au sentiment.

(17/05-29/05) Gillard-Roland Flory.

(25/05-05/06) (au Musée de Verviers) Wybaux Fred et Herbiet Eva.
* Organisation : Apiaw.



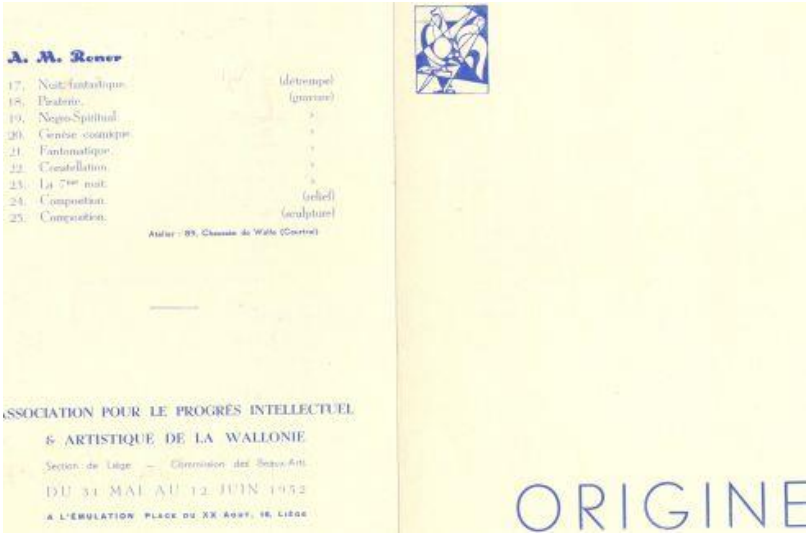
- Note sur le feuillet-invitation
Fred Wybaux.
IL étudia la sculpture à l'Académie de Liège où il remporta le prix “ Marie ,, et la médaille, puis à l'Académie d'Anvers.
Les salons quadriennaux et plusieurs expositions particulières à Liège, Bruxelles et Anvers ont démontré qu'il était un sculpteur complet aussi à l'aise dans le travail du bois et du bronze que de la pierre et de l'ivoire.
Qu'il s'agisse d'une petite pièce ou d'une sculpture monumentale, Wybaux trouve toujours les rapports

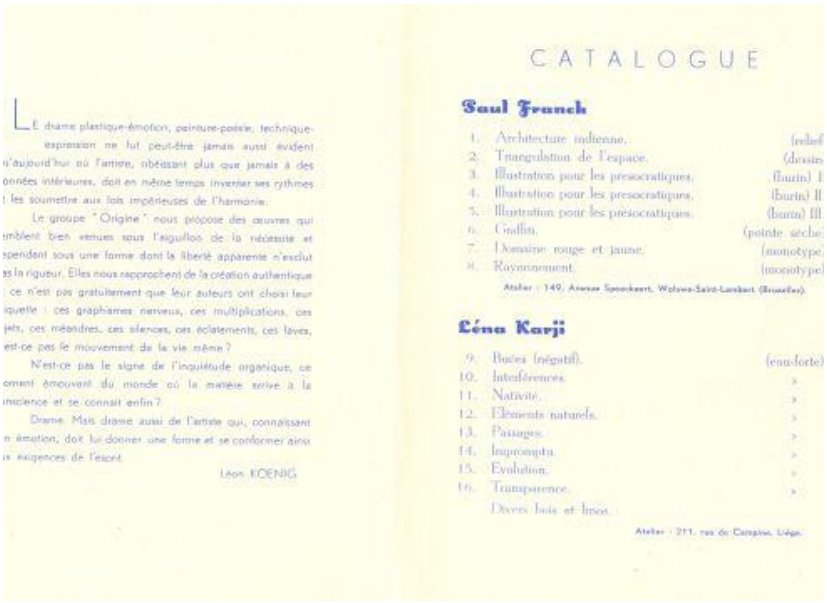
de volume qui conviennent et les jeux d'ombres et de lumière, tantôt doux, tantôt puissants, créent un rythme séduisant.
Cette faculté d'adaptation au style monumental l'a fait choisir pour exécuter de nombreux travaux pour les monuments publics.

Eva Herbiet.

Elle étudia la peinture et la gravure à l'Académie de Liège où elle fut l'élève d'Emile Berchmans, de François Marechal et Jean Donnay.
Elle s'y distingua particulièrement en obtenant le prix Doutreloux de Try, le prix Halbart et à trois reprises le prix Marie pour la gravure, le dessin et la peinture décorative.
Elle se fit connaitre par plusieurs expositions particulières à Liège, Bruxelles, Gand, Anvers et aux salons quadriennaux. L'attention fut surtout attirée sur son œuvre de graveur par le succès qu'elle remporta à l'Exposition internationale de Varsovie en 1936.
Les cabinets des estampes de Bruxelles et de Liège possèdent certaines de ses gravures et le Musée de Verviers en expose deux.

(31/05-12/06) Le groupe "Origine".
* Franck Paul, Karji Léna, Rener A.M..





- Paul Franck, Conférence donnée aux Jeunesses Littéraires de Bruxelles, Archives P. Franck ; cité dans Catalogue P. Franck, Le Laboratoire du Portrait, Flémalle, C.W.A.C. / La Châtaigneraie, 1986.
"Il y a un an, le groupe Origine a démontré l'importance de l'art non figuratif venu des formes plongeantes du subsconscient, formes qui devaient fatalement rejoindre les structures organiques de la minéralogie, de la biologie ou de la cristallographie. À côté de nos travaux, nous avions exposé des cristaux prêtés par le professeur Florkin (...) tellement l'aspect de nos toiles et de nos gravures nous semblait une secrète géométrie de l'espace et du cosmos. Depuis longtemps, nous avions analysé les mêmes phénomènes dans certaines œuvres (les plus organiques), fort dissemblables entre elles : Masson, Ernst, Picabia et Dali.
Nous étions persuadés que l'art ainsi disséqué, rendu à sa nature profonde et intrinsèque pouvait être pour nous un champ d'expérience de tout premier choix.
En même temps, nos amis suisses du groupe 5 s'engageaient inconsciemment dans la même voie par les planches d'Albert Yersin. En Tchécoslovaquie, le peintre Istler préconisait le même débat. (...) Et voilà que nous arrive d'Italie le bouleversant manifeste sur la peinture nucléaire et dont deux auteurs : Baj et Dangelo exposent en ce moment à la galerie Apollo. (...)"
- Texte de Léon Koenig sur le feuillet-invitation (Ihoes, Fonds Koenig)
Le drame plastique-émotion, technique-expression ne fut peut-être jamais aussi évident qu'aujourd'hui où l'artiste, obéissant plus que jamais à des données intérieures, doit en même temps inventer ses rythmes et les soumettre aux lois impérieuses de l'harmonie.
Le groupe « Origine » nous propose des œuvres qui semblent bien venues sous l'aiguillon de la nécessité et cependant sous une forme dont la liberté apparente n'exclut pas la rigueur. Elles nous rapprochent de la création authentique et ce n'est pas gratuitement que leurs auteurs ont choisi leur étiquette : ces graphismes nerveux, ces multiplications, ces rejets, ces méandres, ces silences, ces éclatements, ces laves, n'est-ce pas le mouvement de la vie même ?
N'est-ce pas le signe de l'inquiétude organique, ce moment émouvant du monde où la matière arrive à la conscience et se connait enfin ?
Drame. Mais drame aussi de l'artiste qui, connaissant son émotion, doit lui donner une forme et se conformer ainsi aux exigences de l'esprit.

(28/06-10/07) Apiaw. Réalité-Cobra. [III]
* 3e et dernière exposition du groupe : La participation de deux membres du groupe, Bury et Collignon, à l'exposition Cobra à l'exclusion des autres accroîtra les dissensions au sein du groupe qui devait finir par éclater.
** **Bury Pol**, **Collignon Georges**, **Léonard Maurice**, **Plomteux Léopold**, **Silvin.**

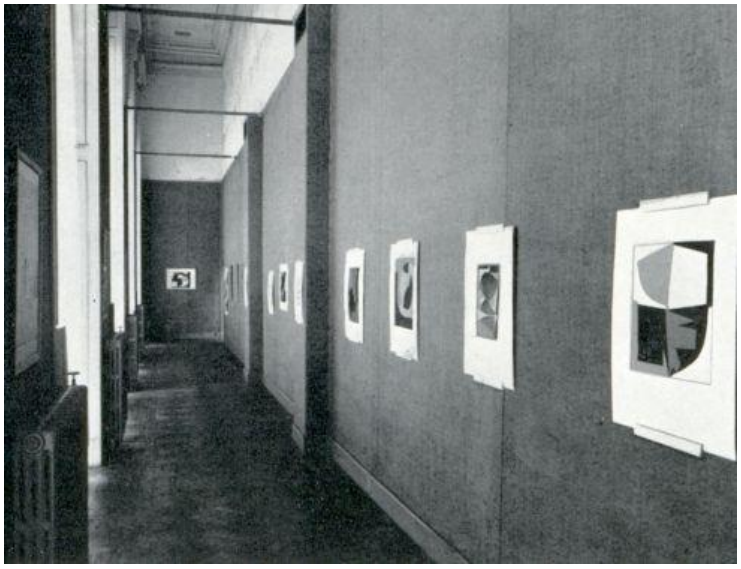
(30/08-18/09) (Au Musée d'Art Wallon) Vingt artistes de l'École de Paris, 1951 / Klar Form.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** **Arp Jean**, **Taueber-Arp Sophie**, **Arp Sophie et Jean**, Bloc André, Calder Alexandre, Del Marle Félix, **Dewasne Jean**, **Deyrolle Jean**, Dias Cicero, Domela César, **Herbin Auguste**, **Jacobsen Robert**, Lapicque Charles, **Le Corbusier**, **Léger Fernand**, **Magnelli Alberto**, **Mortensen Robert**, **Pillet Edgard**, **Poliakoff Serge**, Raymond Marie, Vasarely Victor.





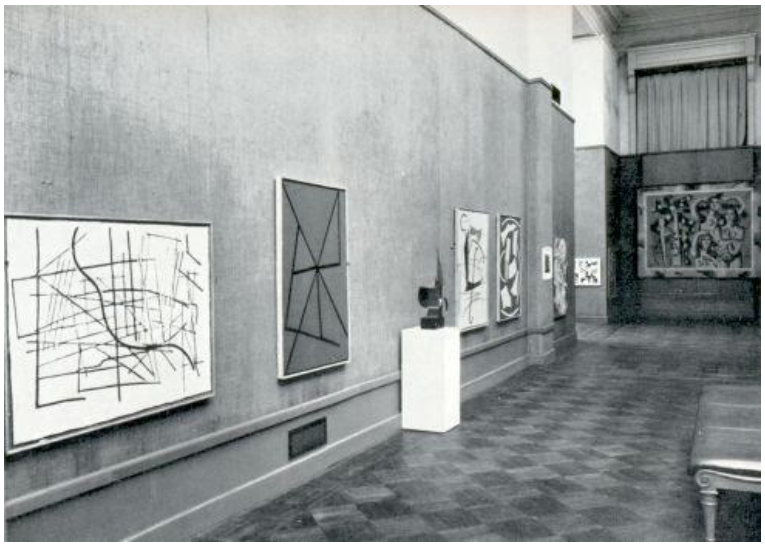



SALLE 6



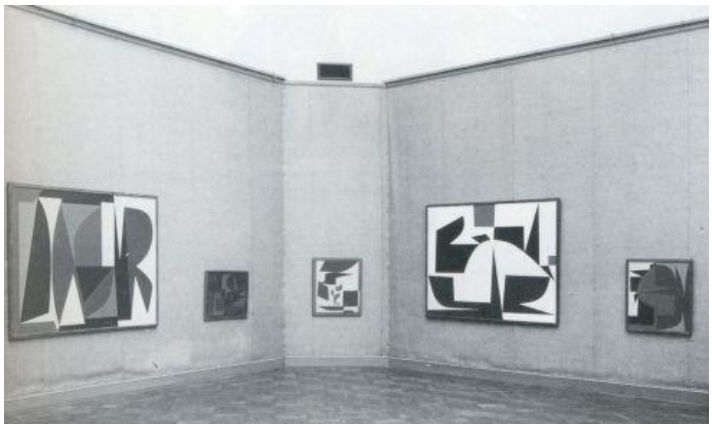


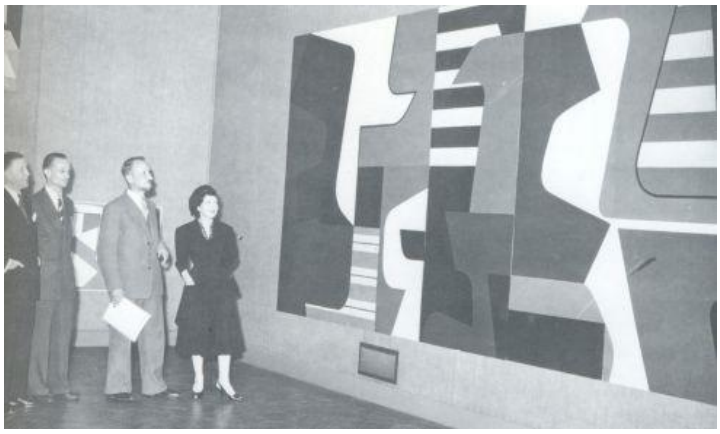






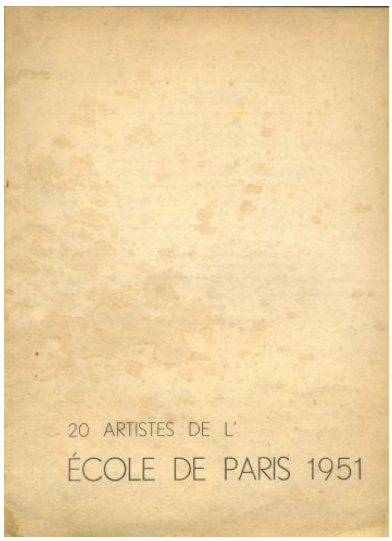






Vernissage : F. Graindorge, ? , Paul Renotte, Denise René.

* Catalogue : Texte de Léon Degand



La présente exposition n'offre pas un panorama complet de toutes les tendances de l'art d'aujourd'hui. Elle vise un tout autre but : grouper un certain nombre d'artistes de valeur et de générations différentes, et qui, par la diversité de leurs caractères personnels et de leurs recherches, puissent donner une impression d'ensemble des efforts actuellement mis en oeuvre pour nous constituer un langage plastique qui nous convienne.

La nécessité primordiale d'un mode d'expression réellement neuf n'apparaît pas toujours avec la netteté désirable. Pourquoi, se demande-t-on parfois, cette éternelle marche en avant, cet insatiable appétit de nouveauté, alors que personne n'oserait assurer, sans la plus sotte des présomptions, que les langages anciens ont épuisé leurs possibilités ?

Certes, ce serait se priver de très grands plaisirs et de très précieux moyens de connaissance que de mépriser les langages plastiques d'autrefois. Et il ne suffit pas de les justifier, - platoniquement - par l'utilité qu'ils eurent à leur époque. Il faut encore les apprendre pour eux-mêmes et apprécier leurs qualités propres afin de goûter pleinement les manifestations émouvantes de l'art du passé. Il serait ridicule de se vouloir insensible à la peinture de Monet, par exemple, sous prétexte que l'impressionnisme appartient au XIX siècle.

Mais gardons-nous ici de confondre deux ordres de choses.

Le besoin de délectation nous commande de ne considérer les œuvres qu'en fonction de leur pouvoir émotionnel, quelles que soient leur époque et leur façon de s'exprimer, c'est-à-dire, de les placer toutes sur un même plan au point de vue de leurs mérites. Telle est l'attitude du spectateur.

Celle du créateur est bien différente. La délectation seule, que lui procurent les œuvres de ses innombrables prédécesseurs, ne saurait entièrement le satisfaire. Le passé - auquel il inclut, d'ailleurs, le présent immédiat - lui transmet une série de modes d'expression. Ces modes d'expression, il ne s'agit pas seulement, pour lui, d'en user à son tour : il ne réaliserait ainsi que des pastiches plus ou moins réussis - c'est le cas de tous les débutants -, il se contenterait de répéter les pensées de ses maîtres. Excellente école, sans doute, à laquelle, au demeurant, il ne pouvait échapper. Mais il lui est non moins indispensable, s'il est créateur, de penser ensuite selon son tempérament à lui et de plier, par conséquent, le langage qu'il a adopté à de nouvelles exigences de son activité artistique.

Qui dit création dit donc, nécessairement, renouvellement du langage.

Mais pas aussi nécessairement, fera-t-on observer, renouvellement intégral du langage. Pourquoi pas une simple adaptation ?

Ici intervient l'élan qu'a pris notre époque.

Depuis l'impressionnisme, les arts plastiques, avec beaucoup plus d'intensité qu'en d'autres temps, passent de crise en crise. Crises constructives, malgré la courte durée de toutes et leurs allures parfois violemment négatrices, et qui nous laissèrent des œuvres positives et substantielles. Mais crises de croissance tout de même. Car elles donnèrent lieu bien moins à des querelles d'écoles, comme aux siècles antérieurs, qu'à des batailles où se marquaient les étapes d'une impérieuse évolution. Confusément, parmi les tâtonnements et les malentendus, se désagrégeait une conception traditionnelle de la plastique. Certains, qui croyaient la défendre de

toute la force de leurs convictions, la battaient en brèche. Et d'autres, qui, aujourd'hui encore, prétendent la détruire, sont, en réalité, ses plus fermes soutiens. De ces mouvements en sens divergents, de ces erreurs d'appréciation, de tout ce bouillonnement où les plus lucides et les plus courageux n'ont pas toujours vu clairement jusqu'où les menaient leurs audaces, naissait, cependant une conception nouvelle, qui ne pouvait se traduire que par un mode d'expression nouveau.
Cette crise de croissance, d'une conception de la plastique et du langage qui lui est approprié, les véritables créateurs d'aujourd'hui, des aînés aux plus jeunes, en éprouvent le sentiment. Ils ont conscience de ne pouvoir créer qu'en s'intégrant aux travaux de cette énorme parturition. « Art de laboratoire ? » Pas le moins du monde. Art de conquête, plutôt.
En tant que spectateurs, pourquoi refuserions-nous la délectation supplémentaire de participer, dans la mesure de nos moyens, à cette belle poussée créatrice dont les résultats, tout compte fait, nous concernent toujours ?

OLYMPE GILBART, ÉCHEVIN DES BEAUX-ARTS, 1952 à 1958

(27/09-09/10) **Bury Pol**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(14/10-11/11) Liège, Musée d'Art Wallon (Le Palais des Beaux-Arts étant devenu Musée d'Art wallon) / Parc de la Boverie : Salon '52, consacré aux collections privées liégeoises et verviétoises.
* Org.: S.R.B.A.
** Avec une exposition spéciale d'« Art japonais » de la collection de Winniwater.
*** Participants (en gras œuvres de la collection Graindorge)
Adam, **Alechinsky Pierre**, **Alento Margaret**, Alexeieff Alexander, Appel Karl, **Archipenko Alexandre**, Atlan, **Bazaine Jean**, Belot Gabriel, **Bonnard Pierre**, Bonvoisin Joseph, Boudin Eugène, **Braque Georges**, Brocas Maurice, Brusselmans Jean, Buhot Félix, **Bury Pol**, **Campigli**, **Caron Marcel**, **Cézanne Paul**, **Chagall Marc**, **Chauvin Jean**, Cheret, Cocq Suzanne, **Collignon Georges**, Collin Albéric, Comhaire Georges, Corneille, Courboin François, **Couteaud Lucien**, David Hermine, Debattice José [sic], de Bruycker Jules, **Degas Edgard**, **de La Fresnaye**, Delate Eugène, Delhaye José, Délpérée France, de Smet Gustave, **Despiau Charles**, de Witte Adrien, d'Haese Reinhout, **Dix Otto**, Donnay Auguste, **Dufy Raoul**, Dupagne Adrien, Ensor James, **Erni**, Evenepoel Henri, Eyck Charles, **Fischer Hans**, Flouquet Pierre, Foujita, Franck Paul, **Freundlich**, Gaspar Jean-Marie, Gérard Yvonne, Gérard, **Giacometti Alberto**, Grard Georges, Gueury Guillaume, Halbart G., Harpignies Henri, **Hartung Hans**, **Hayter William**, **Heerbrant Henri**, **Heintz Richard**, Hermann-Paul, Howet Marie, Jacob Max, Jakovlev Michel, Jespers Floris, Jongkind, **Kandinsky Wassily**, Keunen Alexis, **Klee Paul, Kokoschka Oskar**, Lacroix Alphonse, Lafnet Luc, **Lagrange**, **Lardera Berto**, Laurencin marie, **Laurens Henri**, **Léger Fernand**, Legrand Louis, Lemaître Albert, Leplae Charles, Lhote André, **Lipchitz Jacques**, **Lismonde**, Maas Paul, **Manessier Alfred**, Manet Edouard, **Man Ray**, **Marcoussis Louis**, Maréchal François, Masereel Frans, **Matisse Henri**, Mellery Xavier, Mendelson Marc, Meunier Constantin, Minne Georges, **Miro Joan**, **Mortensen Robert**, Moyano Louis, Nieva Francisco, **Nolde Emile**, Paerels Willem, **Permeke Constant**, Perniaux R., Philippet Léon, **Picasso Pablo**, **Pignon Edouard**, **Pissarro Camille**, Plomteux Léopold, Poengkoer J., Pokitonow Iwan, Pompon François, **Prébandier**, Raffaëli, Ramah, Rassenfosse Armand, Reboussin, **Redon Odilon**, Renoir Auguste, Rodin Auguste, Rouault Georges, Rousseau Victor, Rulot J ., Salle Adelin,

Scauflaire Edgard, Schelfhout , Servaes Albert, Signac Paul, **Silvin**, Smits Eugène, Smits Jacob, Spillaert Léon, Thomas Roger, **Toulouse-Lautrec**, Tytgat Edgard, **Ubac Raoul**, **Utrillo Maurice**, Van den Berghe Frits, Van Gogh Vincent, Van Lint Louis, Van Overstraeten War, **Villon Jacques**, Vlaminck Maurice, **Vogensky R**., Wansart A., Wansart Eric, Wols, Wolvens H. Victor, **Wouters Rik**, Zabeau Joseph, Zomers Joseph, Zorn Anders.
[Note. Abstraits belges : P. Bury, G. Collignon, M. Mendelson, L. Plomteux, Silvin, R. Ubac, L. Van Lint]

(11/10-23/10) **Bertrand Gaston**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(25/10-06/11) **Delhaye José**.

1953.

(10/01-22/01) **Collignon Georges**.
- Léon Koenig, Georges Collignon dans le temps de la raison ardente. Texte sur le feuillet – invitation (IHOES, Fonds Koenig)
« 0 Soleil, c'est le temps de la Raison ardente » (G. Apollinaire, Calligrammes).
Pourquoi ce rappel d'Apollinaire à propos de Collignon ? Le beau poète savait, comme seuls les poètes « savent », à quel point notre temps est celui de la recherche, et comme elle requiert passionnément l'ardente vigilance de notre raison. Collignon cherche. Avec ardeur, avec lucidité, avec passion. C'est bien un peintre du « temps de la Raison ardente ».

***

George Collignon avait 25 ans lorsqu'il eut la révélation de l'art abstrait. Que vouliez-vous qu'il fît ? Qu'il renonçât de participer à l'enivrante prise de conscience de sa génération et qu'il retournât à des maîtres, quels qu'ils fussent ? Vous n'y songez point. Un homme vrai prend sa part du combat de son temps et ne se sent plus vrai en dehors de lui.
Puisque Collignon est dans sa vérité, ne convient-il pas que nous l'écoutions attentivement ? On sait que toute vérité est toujours contestable, mais une vérité profondément sincère, pour contestable qu'elle soit, est toujours digne de notre respect. La sincérité de Collignon ne fait pas de doute ; n'accorderons-nous pas à sa vérité un minimum de considération ? Ne refusons pas de lire son message.
Le jour - si lointain - où le premier, un artiste se mit à interpréter les données naturelles, l'art non-figuratif fut déterminé. Il suffisait d'attendre pour le voir éclore. Savoir si notre siècle impatient n'a pas hâté sa venue ?

***

Dès qu'il y a convention, un style naît. Abstraire, c'est substituer aux rapports suggérés par la vision des rapports arbitraires, inconnus dans la nature et propres seulement à la secrète ordonnance de l'œuvre d'art (les Egyptiens et leurs profils obstinés, les fonds d'or de Byzance, les arbres bleus de·Vermeer, la composition giratoire de Rubens, le cube de Cézanne, la touche virevoltante de Van Gogh, l'écriture anguleuse de Picasso).
Où l'esprit passe, il abstrait. L'art substitue sa foi à la loi naturelle. Il libère l'homme de quelque servitude, comme le feu, comme la roue, comme la science.

***

L'art non-figuratif est un art d'hommes libérés. Il ne se soumet pas aux injonctions politiques, il fuit les séductions métaphysiques, il prétend se suffire à lui-même et exprimer l'homme par le seul truchement des couleurs ou des lignes.
Ce n'est pas neuf ? Mais non. Nous connaissons, pour l'avoir entendu répéter si souvent, cette parole prononcée il y a plus de cinquante ans : « avant d'être une femme nue ou un cheval de bataille, la peinture est une surface plane recouverte de lignes et de couleurs en un certain ordre assemblées... ».

Vérité bien antérieure à un demi-siècle, vieille comme l'humanité, vieille comme la vieille magie de toujours que nous ne savions plus comprendre, parce que nous oublions d'armer d'ardeur notre raison.

***

Au fait, l'art fut-il jamais autre chose que cela ?
Magie des formes, magie des lignes et des couleurs ?
Qu'est-ce qui nous intéresserait encore dans un masque pré-colombien, une déesse athénienne, un gisant gothique, un officier bourgeois hollandais du XVIIe siècle ou même, dans le récit des « Trois glorieuses » qu'entreprit Delacroix, alors que le théâtre du monde contemporain nous sollicite par tant de drames ? Quoi encore, si ce n'était cette magie formelle que nous comprendrions clairement si nous avions toute notre Raison ardente, et que nous ne pouvons plus que pressentir avec toute notre bonne volonté ...

***

« Il faut que ça brûle ! » (Aragon,. Traité du Style. 1928).

Collignon et ses pareils ont entrepris de dépouiller l'art de l'accidentel - masque, déesse, gisant, bourgeois, récit glorieux, portrait de l'artiste ou d'une belle dame - de tout l'accidentel, du fugitif, du périssable.
Pour ne plus garder que la magie nue, lignes et couleurs, et nous en faire l'offrande.
Ont-ils réussi ? Ce n'est pas à nous de décider de leur échec.
Collignon, avec enthousiasme, a tenté l'aventure.
Cela nous vaut cette série de toiles brûlantes, flambantes, sonores où chacun peut trouver un tremplin à son rêve pour peu qu'il veuille sérieusement les interroger, où mille inventions plastiques tendent à notre imagination le filet de leurs mille pièges, tout un réseau de plaisirs et de joies.
Cela nous vaut aussi ces curieux monotypes et ces gouaches charmantes où Collignon se prit lui-même à son propre jeu : comme il cherchait avec passion, voilà que sa Raison ardente céda le pas à sa lucidité et que naquit la grâce.
C'est ce qui arrive quand le cœur se mêle des affaires d'abstraction !

(24/01-05/02) Zabeau Joseph.
- Texte de Léon Koenig sur le feuillet-invitation. (Ihoes, Fonds Koenig)
Dans la jeune peinture belge, Joseph Zabeau s'est assuré une place enviable. Son talent, sa puissante nature de peintre, sa profondeur d'expression la lui avaient value et il aurait pu se contenter de produire encore, dans un genre qui faisait son succès, des œuvres désormais peu contestées.
Mais le désir d'absolu habite cet artiste complexe et exigeant. Déjà, à sa dernière exposition, une série de tableaux annonçait son souci de renouvellement. Ce sont les résultats d'une dure année de recherche qu'il nous invite aujourd'hui à juger.
Quelles que soient nos réactions nous devons lui savoir gré d'avoir choisi la voie de l'inquiétude. L'enfer des peintres existe qu'ils partagent avec tous les créateurs. Ceux qui osent s'y risquer en sortent souvent grandis.
Zabeau n'a pas atteint le stade du dépassement. Il se met encore, si l'on veut, trop entier dans ses oeuvres, nées plus de sa chair et de sa révolte que d'un abandon total à une idée ou du serein accord du cœur et de l'esprit. D'où ce « musicalisme » (essai de transposition d'impressions reçues à l'audition musicale en expressions plastiques) qu'il propose à notre attention.
On y verra un compromis entre l'expression plastique pure et le sujet, entre la peinture figurative et l'abstraction. L'anecdote qui constitue le point de départ de certaines toiles le trahit par endroits. Mais aussi y trouvera-t-on d'étranges réussites, de fulgurantes trouvailles et une héroïque volonté d'être soi-même. Ces qualités, où l'homme se désigne si complètement à notre estime et à notre admiration, nous rassurent bien.
Zabeau, livré à sa démesure et à ses démons se bat et travaille. Il continue à brasser pour nous une inspiration qui semble intarissable. N'est-ce pas le signe même de ses futures moissons ?
L'artiste a toujours raison. Dès que le peintre ne déçoit pas (et nous le retrouvons intact ici), nous devons respecter son droit à l'aventure. Celle que tente Joseph Zabeau est trop haute pour n'être pas justement considérée.

(31/01-11/02/1953) Prix Jeune Peinture Belge 1952.
* Jury : Ch. Bernard, R. Braun, P.E. Crowet, P. Fierens, R. Giron, **F. Graindorge**, P. Haesaerts, A. Herbert, Ch. Jacquet, G. Van Geluwe.
** Lauréat : Alexis Keunen.

*** Mentions: Maurice Boel, Pol Bury, Louis Lebrun.
**** Distinctions: J. Burssens, J. Courtens, R. De Coninck, Y. Dendal, R. Dudant, P. Du Frane, R. Gilles, Rik Hannon, Fr. Lambilliotte, O. Landuyt, L. Michez, A. Notebaert, L. Plomteux, A.L. Rorive, C. Samain, J. Tillier, J.R. Verbruggen, M. Wyckaert

(07/02-19/02) Delhaye José, Larose Laurent, Martinet Milo, Mathieu Pol, Wathieu André.

(21/02-05/03) Gilioli, **Poliakoff**.
* Initiative et financement F. Graindorge.



(07/03-19/03) **Rets Jean**.

(21/03-02/04) Scauflaire Edgar.

(04/04-16/04) Dessins d'enfants français.

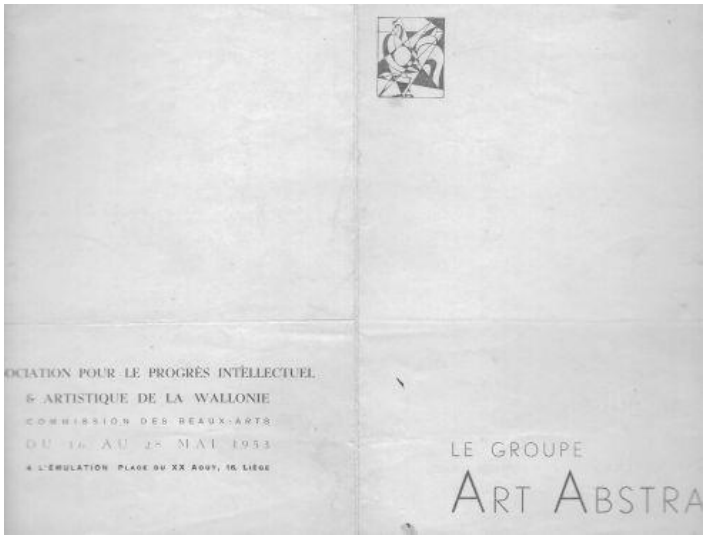


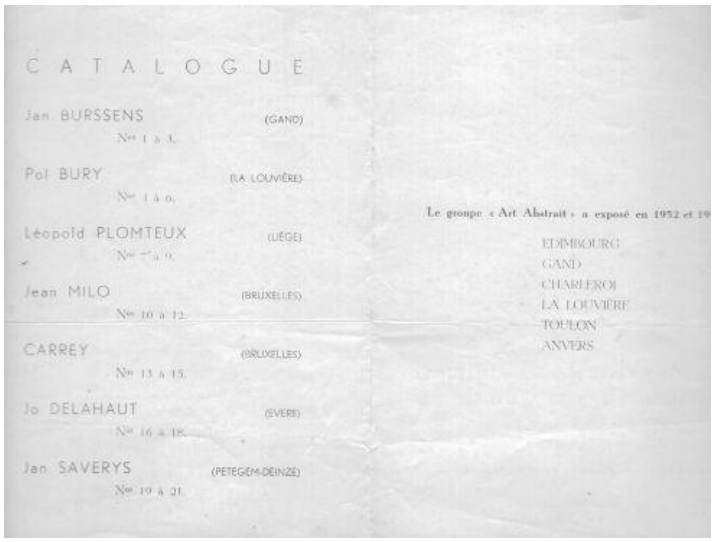
(02/05-14/05) **Léonard Maurice**, **Silvin**.
- Léon Koenig, À propos de l'exposition Léonard - Silvin à l'Apiaw in Le Monde du Travail, 08/05/1953.
Exposition réjouissante à plus d'un titre : elle confirme le grand talent de ces deux artistes dans la difficile manière de l'abstraction et prouve, une fois encore, combien cette tendance peut être riche en variations et exprimer efficacement la sensibilité d'un être.

Silvin auquel je dois dire, ici, mon admiration à une série d'œuvres absolument remarquables dont la qualité évoque aussi bien dans le métier que pour son contenu poétique, rien moins que Paul Klee s'il vous plaît !
Cependant que Maurice Léonard dont l'envoi est également impeccable, a droit lui aussi à tous les éloges : son chant grave et émouvant répond à merveille à celui de son voisin de cimaise.
Cette exposition est d'un niveau vraiment très élevé. Pour me faire comprendre, je dirais qu'elle atteint la « classe internationale ».
- Victor Moremans in La Gazette de Liège (archives Silvin, article non référencé)
Tandis que de nombreux artistes attendent de la couleur franche, voire agressive, des effets émotifs, c'est à la nuance et à ses multiples reflets que le peintre Silvin qui vient de rassembler dans la salle de l'Emulation quelques-unes de ses dernières œuvres, demande de l'exprimer.
Les peintures qu'il nous montre n'ont pas non plus de titre et s'il les appelle des « Papiers peints » c'est moins assurément pour nous en indiquer l'esprit que pour nous en signaler la matière.
Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons à nouveau ici devant une série d'œuvres qu'il est convenu d'appeler abstraites ou non figuratives parce que leur but premier n'est pas de peindre des objets mais de communiquer des sensations. La peinture de Silvin n'est, cependant, pas gratuite –nous voulons dire un simple jeu comme il arrive parfois chez certains peintres dont les démarches du pinceau relèvent quelque peu du hasard et de l'automatisme.
En cherchant et même sans chercher beaucoup on pourrait aisément découvrir comme dans telle planche de coloration bleutée et qui a des reflets aquatiques et sous-marins ou dans telle autre qui fait penser à des régates ce qui fut à l'origine de l'inspiration de l'artiste.
Empressons-nous de dire cependant que Mr Silvin n'essaie nullement de suggérer et s'il le fait de temps à autre, c'est assurément moins de façon concentrée que par accident, son dessin étant, avant tout, de nous livrer ses débats intérieurs et, par conséquent, de s'exprimer par le moyen du graphisme et des tons.
S'il arrive à la peinture de Mr Silvin de rendre une sonorité grave, voire angoissée, cette note n'est cependant pas la seule, l'artiste ne dédaignant nullement à l'occasion la plus libre fantaisie.
Ce qui le caractérise cependant, c'est moins l'éclat que la profondeur. C'est dire qu'elle ne laisse jamais insensible et qu'on écoute chacun des messages de l'artiste avec joie ou émotion.
En bref, un art subtil et nuancé, plein de richesses et de résonances.
- n. s. in La Wallonie , 06/05/1953.
Quoique de tempéraments fort différents, Léonard et Silvin forment à l'Apiaw une paire qui marche en parfait accord.
Le premier est plus agressif, échafaudant des compositions solides qui fusent en oppositions vivantes sans jamais chanter faux. Ces coups de gong ont pourtant plus de puissance que d'esprit d'invention. On trouvera peut-être que le sens de ses recherches est moins aigu que ne sont appliquées ses initiatives. Autrement dit sa tendance est moins audacieuse que ne sont turbulents ses procédés. Nous le mettrons, ainsi, parmi les talents vigoureux et desquels il est permis d'attendre beaucoup.
Silvin, de son côté, ne nous montre que des œuvres peintes sur papier. C'est un procédé délicat, très difficile. Mais, ce qui importe ici, c'est surtout la matière de l'artiste. Et celle qui s'y trouve exprimée a bien des charmes et bien de l'agrément. Elle a beaucoup de choses à nous dire et sans éprouver le besoin de crier elle sait nous faire ses confidences, des confidences qui sont très convaincantes. Sa volonté d'expression se marque en tons plaisants, harmonieusement mis. Ici, elle réussit des finesses d'aquarium, là elle murmure une sombre poésie. Une autre est bâtir joyeusement sur du sonore. On remarquera combien est vive la variété dans les finesses ou la finesse dans les variétés.
- André Marc in La Meuse, 16/05/1953.
Silvin, dans ses papiers peints (qui sont en réalité des peintures à l'huile sur papier) montre d'incontestables qualités de coloriste subtil et raffiné. Ses harmonies en demi-tons délicats témoignent d'une fine sensibilité. Ses œuvres abstraites contiennent une poésie discrète, presque intime. Il y a en outre, dans cette peinture une recherche constante et variée de belle matière. Si toutes les œuvres de Silvin ne sont pas d'égale valeur, il n'en est pas, cependant, qui soient dépourvues de cette mesure qui constitue, en somme, le fondement de leur poésie.
Le peintre Maurice Léonard ne nous a pas convaincu. L'abstrait est, ici, confondu avec la décoration. Il ne suffit pas, en effet, de construire un ensemble de formes colorées, avec plus ou moins de bonheur et de les répartir au gré de sa fantaisie pour réaliser une peinture non-objective. Cette faiblesse dans l'ensemble des tableaux de Mr Léonard a, selon nous, deux causes : une première qui a trait au métier, l'artiste use et abuse de procédés utilisés en décoration et qui ne sont nullement picturaux ; une seconde se rattache à la composition de tableaux, celle-ci déborde le cadre, faute d'unité.

- Joseph Schetter in La Meuse (archives Silvin, non référencé)
Plus nous nous efforçons de comprendre l'art moderne dont l'Apiaw a entrepris de vulgariser les œuvres, plus nous sommes amenés à conclure qu'elle aboutit, en fin de compte, à la monotonie. Nous devons reconnaître que pour différencier les toiles qui appartiennent à Léonard et à Silvin, il nous faut d'abord chercher la signature (…)
L'abstraction au lieu de leur ouvrir un champ d'action infini, semble au contraire le limiter à quelques formules interchangeables dans lesquelles les peintres sont emprisonnés.
Des coloristes tels que Silvin et Léonard s'adonnant, délibérément, à des constructions picturales sans rapport avec l'art de peindre nous déçoivent.
Silvin, plus modeste, intitule ses tableaux « Papiers peints ». Ils ressemblent aux compositions de Maurice Léonard. Tous deux font preuve de beaucoup d'habilité, leur palette est fraîche, harmonieuse ; on se plaît aux jeux de couleurs, aux rythmes d'arabesques un peu démodées.
Et dans ce bel ensemble coloré on regrette de ne pas sentir deux personnalités cherchant à s'affirmer hors de ce nouveau conformisme.

(16/05-28/05) Le groupe "Art abstrait".
* Burssens Jan, **Bury Pol**, Carrey Georges, Delahaut Jo, Milo Jean, **Plomteux Léopold**, Saverys Jan.





- Léon Koenig. Groupe « Art abstrait » in Le Monde du travail, 22/05/1953.
L'exposition de clôture à l'Apiaw réservera quelques surprises.
Il est difficile, en l'occurrence, de conserver l'objectivité souhaitable. Distinguer la peinture par ses qualités en dépit de la tendance risque de conduire à la stérilité académique, le contraire mène à une sorte de fanatisme aveugle. Dans les deux cas, le pire guette l'imprudent.

Je choisis la neutralité malgré tous les prolongements fâcheux qui s'attache au terme (neutre, castrat, etc). J'ai toujours admiré et défendu la peinture abstraite pour des multiples raisons que je vais essayer de résumer : d'abord, elle s'impose comme un fait – et l'on sait qu'un fait est plus respectable qu'un lord-maire - on ne conteste pas non plus sa logique historique ensuite. Enfin nulle mieux qu'elle ne permet la liberté dans la recherche plastique, non plus que la richesse dans l'invention tant poétique que plastique. Cela me paraît suffisant comme justification.
Néanmoins, je ne suis pas de ceux qui voudraient lui appliquer des critères particuliers. Elle ne se situe pas au début d'un nouvel âge plastique et ne me semble valable que pour autant, génie à part (ceci est une autre histoire), qu'elle puisse se jauger à la mesure sensible du rythme et de l'harmonie, comme au poids subtil de ses rapports colorés même s'ils se trouvent inédits, audacieux ou dissonants.
Ce préambule expliquera, je l'espère, pourquoi cette exposition a déçu dans son ensemble. Si j'ai retrouvé intact en ses qualités un Pol Bury dont le lyrisme menace toujours (heureusement) de rompre un équilibre savamment conçu ; si j'ai apprécié l'envoi d'un Jo Delahaut comme il faut apprécier toute tentative poussée à ses extrêmes conséquences, j'ai regretté l'insuffisance de Plomteux que j'espérais en progrès ; celle de Saverys dont on vantait les dons et qui semble les gaspiller dans la redondance et la prolixité ; celle de Jean Milo dont je m'abstiendrais de commenter les œuvres même de la plus brève façon.
Restent Burssens dont la manière abrupte et volontaire mérite d'être retenue et Carrey où l'on craint qu'il n'y ait, malgré une incontestable nature de peintre, seulement du brio.
- André Marc. Le Groupe Art Abstrait in La Meuse, ? [? / ? / 1953]
Sept peintres : Jan Burssens de Gand ; Pol Bury de La Louvière ; Léopold Plomteux de Liège ; Jean Milo de Bruxelles ; Georges Carrey de Bruxelles ; Jo Delahaut d'Evere et Jan Saverys de Petergem-Deinze ont uni leurs efforts pour défendre l'art abstrait.
Leur exposition collective à l'Apiaw est sans conteste de qualité. Nous avons particulièrement apprécié la diversité des styles qui prouve que chaque peintre du groupe travaille sans d'autre préoccupation que celle de peintre selon son tempérament.
Que l'art abstrait puisse exprimer en outre des sentiments divers, l'exposition de l'Apiaw le démontre amplement.
Burssens peint en romantique : sa sensibilité le porte vers une matière généreuse, des tonalités profondes, des formes expressives.
Pol Bury, par contre, affirme un esprit éminemment classique. Ce beau peintre pousse la sobriété jusqu'à la limite du dépouillement. L'équilibre de ses compositions donne à chaque œuvre une unité remarquable. Delahaut a le grand tort de trop s'inspirer de Bury.
C'est dans une matière picturale riche que Jan saverys recherche une sensation de dynamisme. Un feu d'artifice en mineur.
Léopold Plomteux nous a profondément déçu. Ses toiles sont conçues sous la forme d'une architecture géométrique conventionnelle qui manque de clarté et surtout d'inspiration. La couleur ne rachète pas la composition. Plomteux a fait beaucoup mieux.
Carrey dans de lourds empâtements réalisés au couteau, obtient par le mélange imparfait des couleurs un jeu de nuances fort étendu tandis que Jean Milo marque sa prédilection pour les tonalités lumineuses, claires ou contrastées.
- Victor Moremans. Le Groupe Art Abstrait à l'Apiaw in La Gazette de Liège, [? / ? / 1953]
Succédant aux nombreuses expositions d'art abstrait plus ou moins avoué qui eurent lieu cette saison en la salle de l'Emulation sous le signe de l'Apiaw en voici une dernière qui achève la saison. Elle est organisée par un groupe qui, sans équivoque, arbore son drapeau. Il s'agit du groupe « Art abstrait » qui fut fondé en mai 1952 et dont, depuis, l'activité a été grande.
En juin 1952 il était, en effet, invité au Festival des Jeunesses d'Edimbourg ; en septembre, le Cercle artistique de Gand lui réservait ses cimaises ; en octobre, il exposait à la galerie Le Parc à Charleroi ; en décembre Mr Pierre Bourgeois le présentait à la Maison des Loisirs de La Louvière ; en janvier 1953, il ouvrait deux expositions de graphiques : l'une à Toulon, l'autre à Anvers au Cabinet d'Art de M. Horemans ; en février, il montrait les œuvres de ses membres au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et en même temps éditait un important Cahier où [sic] chacun de ses membres précisait sa position par des lithos, linos, bois ou screen's. Il publiait une notice où nous avons puisé les renseignements ci-dessus et qui donnait des précisions sur les manifestations artistiques de chacun de ses fondateurs : Burssens, Bury, Carrey, Collignon, Delahaut, Milo, Plomteux et Saverys.
Ce sont ces artistes, à l'exception de Collignon, qui exposent, en ce moment, quelques-unes de leurs œuvres à Liège – en tout une vingtaine de toiles- qui forment un ensemble des plus attachants et des plus variés.

Engagés dans l'abstraction « qui les situe nettement par rapport aux autres artistes belges » ces peintres gardent vis-à-vis les uns des autres leur pleine indépendance et c'est là sans doute ce qui fait l'agrément de leur exposition car ils s'expriment librement c'est-à-dire de façon originale et personnelle.
Ce qui les rapproche cependant, c'est évidemment la « non-figuration » mais aussi un goût de la recherche identique bien que dans des voies différentes et un même amour de la couleur pour elle-même.
Cela nous vaut des toiles riches en sonorité et dont les gammes ne cessent de se renouveler soit que l'artiste s'exprime dans l'assourdi ou dans l'éclat.
« Nul art plus facile à légitimer que celui qui dédaigne de copier, d'imiter et prétend inventer, créer ou qui du moins prend pour 'sujets' avec ou sans référence à la vision, certains états de conscience qui valent bien d'être exprimés par les moyens de la peinture » écrivait M. Paul Fierens à propos d'une récente exposition de Mig Quinet.
- n. s. in La Wallonie, 21/05/1953.
Pour clôturer sa saison, l'Apiaw expose un ensemble du groupe Art Abstrait. On pourrait croire qu'il s'agit par là de souligner la tendance majeure de cette association encore que les artistes invités soient Flamands ou Bruxellois aussi bien que Wallons.
Remarquons tout d'abord que l'exposition est intéressante, chacun des participants étant arrivé à la maturité du talent et toutes les œuvres exposées étant bien choisies, de bonne qualité.
Mais « l'Art Abstrait » ne comprend pas tous les « non-figuratifs » de Belgique et il n'a pas la prétention de représenter une action déterminée, un esprit particulier, sinon le refus total du sujet.
Est-ce que cela suffit pour affirmer une personnalité bien tranchée, pour se risquer à dire que la peinture ***« belge » (ne parlons pas de la « wallonne ») a été réintégrée dans les grands courants internationaux ? Il serait présomptueux de se l'imaginer.
Quoi qu'il en soit, les manifestations de ce groupe, fondé au début de l'an dernier, ont été fort nombreuses et utiles. Elles ont marqué notre présence à l'étranger et elles auront, espérons-le, d'heureux résultats.
En attendant, revoyons Jan Burssens, lyrique, fougueux, qui a besoin pour se manifester de plaquer de vigoureux accords mais dont la démarche est bien posée.
Il n'y a jamais de telles violences chez Pol Bury qui est plus discret et plus intellectuel. Plus constructeur aussi, un constructeur qui s'y retrouve sans ses plans. Du moins, dans ses grandes compositions.
On admirera l'agréable jeu de couleurs chez Léopold Plomteux, plus libre d'inspiration et sensible aux plus fines grâces. Sans afféteries néanmoins, avec des équilibres fort stables. Cet artiste est riche de qualités sûres.
Des qualités aussi évidentes mais d'une autre nature signalent Jean Milo dont on sait la technique savante, la virtuosité sans éclat mais depuis longtemps éprouvée.
Carrey semble être le poète du groupe. Ce n'est pas parce qu'il chante en sourdine qu'on le dira poète-mineur. Loin de là !
Si Carrey est le poète, Jo Delahaut peut s'en dire l'architecte. Avec quelle aisance, il bâtit dans les entre-mondes et les entre-couleurs.
Enfin la touche puissante et les larges visions de Jan Saverys qui est un des plus jeunes éléments de cette harmonieuse formation, peuvent leur permettre tous les espoirs.

- Icare Mobiline. Apiaw, Les crocodiles du mécénat in La Penne (Journal des étudiants…, n° 2. Liège, décembre 1953.
A l'occasion de l'ouverture de la 9e saison de son existence, l'Apiaw de Liège vient de produire deux documents justificatifs, révélateurs d'une évolution dont nous n'avons pas cessé ici de dénoncer les périls. Il convient donc de saluer en ces deux plaidoyers " pro domo " l'aveu même de la politique qui fait faillite dans les précieux salons et salles d'exposition de la place du XX Août… Si la culture appartenant à tous les hommes, il est évident qu'il appartient aussi à un petit nombre de la pourrir et de l'éloigner de ses sources. Ce petit nombre, à l'Apiaw comme à l'Unesco (d'ailleurs) est en train tout bonnement de se faire les fossoyeurs de leur propre négligence, de leur dédain constant des réalités ; on n'agite pas le vide durant des années sans provoquer d'amères remous, ni se préparer à plus de vide encore ! Comme il n'y eut jamais à Liège d'aussi prodigieux mouvement intellectuel que l'Apiaw, il est certain que son effort paraîtra fort longtemps encore aux yeux des moins avertis comme parfaitement légitime et pis, parfaitement " avant-gardiste ". Seulement, il est des faits qui crèvent le temps et qu'on ne peut nier sous peine de rendre ridicule - non l'époque - mais les hommes qui se prétendent avertis de la leur ! Ces faits, les rappellerons-nous aux pontifes, à ces inénarrables présidents de " commissions " artistique, littéraire, historique, scientifique ou dialectale de l'Apiaw, à ces professeurs éclectiques qui, d'un domaine à l'autre, échangent leur réciproque incompétence avec force

amusement, patronages et banquets ? Le scandale, certes, ne serait pas nouveau et de tous temps, il a fallu chasser les marchands du temple ; mais l'impardonnable erreur - et disons hypocrisie - de l'Apiaw n'est pas en ce qu'organisme intellectuel elle soit sujette à des compromissions, à des margoulages plus ou moins clairs, à des querelles intestines trop compréhensibles (et qu'il ne nous appartient pas de démêler, loin de là !), autant de faits superficiels cachant une réalité plus profonde, une véritable incurie à promouvoir de véritables mouvements culturels. Non ! le scandale n'est pas dans ces conséquences extérieures. Il est dans le mythe, désormais accrédité d'une Apiaw, section avancée de l'intelligentsia alors qu'en fait, elle ne représente que les tendances pompeusement dénommées de " libre recherche " et qui sont celles qu'imposent l'argent et la propagande bourgeoise.

Les cimaises molles.

Quand l'Apiaw (section peinture) dresse le bilan de neuf saisons d'expositions, on pourrait croire que le fait d'avoir invité ici des peintres aussi consacrés que Léger, Marchand, Villon, Klee, Kandinsky et dix autres de la même notoriété, on pourrait croire que ce fait plaide en faveur de son indépendance et de la volonté délibérée de créer à Liège une émulation sans pareille parmi les artistes.. Nombreux, ces artistes qui reconnaissent volontiers (et d'une manière quelque peu crédule) l'effort que ces expositions représentent et la somme d'intelligence mise ainsi au service de la peinture. Mais ce que l'Apiaw a réellement fait, en invitant ces peintres, en organisant autant de conférences, etc. voilà qui n'est, au fond, qu'une activité purement extérieure, superficielle. Ce n'est pas en invitant Léger ou Braque qu'on crée un mouvement pictural nouveau, qu'on promeut une renaissance des arts en Wallonie. On donne seulement l'occasion d'admirer une œuvre que, beaucoup, certes, n'auraient pu voir avant longtemps (mais cet effort se situe au même niveau et n'a pas plus de portées que la multiplication des reproductions) sans pour cela créer le noyau vivant d'une nouvelle orientation picturale. L'exposition de l'œuvre des plus grands maîtres contemporains n'est qu'une des faces du problème posé à nos mécènes. S'ils l'ont résolue à coups d'invitations, on ne peut résoudre l'autre face qu'à l'aide d'une politique qui tienne compte, cette fois, des désirs exprimés par les artistes eux-mêmes et, surtout, par une prospection inlassable, par la suscitation de nouveaux talents.

Or, il est remarquable que le prospectus afférent au bilan de ces neuf années d'activité fasse de moins en moins mention de peintres nouveaux. Dès 46-47, les dix ou quinze peintres qui se disputent chaque année les cimaises de la salle de l'Emulation sont déjà nommés. Ils ne changeront pas de sitôt. Dès ces années, nous trouvons les Debattice, Scauflaire, Delhaye, Collignon, Plomteux, Silvin, Silvestre, Léonard, P. Franck, WathieuAndré, Mathieu, Delvaux et autres produits mixtes. Bien mieux, au fil des saisons (et pour des raisons à la fois économiques et psychologiques), ces peintres cessent d'être indépendamment présentés : ils se groupent en chapelles, en cercles d'exposants. Aujourd'hui on trouve réunis en cinq ou six groupes compacts les quelques vingt talents qui paraissent être (ad vitam aeternam " les seuls talents que l'Apiaw reconnaissance en son sein - et, ipso facto, dans la province… Mais la surprise s'accroît à l'annonce des exposants de cette année - ô ressource digne de Machiavel - pour faire jeune à tout prix, n'a-t-on pas été chercher des noms qui figurèrent l'an dernier, au programme d'autres galeries liégeoises ? Il a fallu entre autres, que la Galerie du Carré révèle (si l'on peut dire) Graverol, Picon et d'autres encore pour que l'Apiaw s'aperçoive enfin de leur existence… Est-ce là vraiment une politique d'encouragement des beaux-Arts ? Ou n'est-on pas fondé à nommer cette politique du seul nom qui lui convienne et qui est celle rendue célèbre par un animal dont les plumes, jadis, habillèrent convenablement Joséphine Baker ?

De l'abstrait au néant.

Politique du pire aussi, en ce sens que, vivant du mouvement acquis dans les années de la libération. L'Apiaw n'a pu (ou n'a voulu) renouveler ses cadres d'artistes, reconsidérer sa position esthétique implicite. Cette position, aujourd'hui se révèle intenable du fait même que les membres de l'Apiaw ont pris conscience (un peu tard il est vrai) du danger qu'il y avait à encourager cette tendance à l'abstrait. En effet, l'essentiel ne consiste pas à présenter tous les peintres disons de ce nom mais, lorsque l'on prétend orienter et actualiser les mouvements picturaux, d'en donner un reflet exact, une image réelle et non tendancieuse, soumises à la seule influence de la bourse aux tableaux. Or les abstraits de l'Apiaw (et non seulement eux mais aussi le nombre incalculable des peintres qui se sont mis à l'abstrait par mode, par snobisme ou par intérêt) représentent une tendance de l'art d'il y a 25 ans ! L'essentiel reste que certains abstraits, à leur heure et à leur temps, comme Klee ou kandinsky aient su ce qu'il fallait faire et l'ont fait en artistes authentiques mais l'essentiel n'est plus en ce que leurs suiveurs plus ou moins anonymes ne sachent exactement ce qu'ils font, ni pourquoi, ni comment ils le font ! L'artiste est indissociable du degré de passion qu'il met à vivre son époque, du degré de révolte qui le fait opposer à ses prédécesseurs. Or qu'on le sache, ni les Plomteux, ni les Collignon et autres "

singes mythomanes " n'ont réellement vécu l'expérience abstraite. Il en est de même des 15 ou 20 sous-produits, évoluant de l'abstraction pure à la figuration non-figurative que l'Apiaw entreprend chaque année de canoniser à grands frais de réels complots contre le vrai art. En ce sens les vernissages de l'Apiaw, rassemblant tout ce que Liège peut compter d'élites intellectuelles, il est singulièrement divertissant de voir autant de cerveaux puissants se donner le change avec tout l'aplomb hyperbolique, toute la contenance si puissamment contenue de l'autorité ex cathedra qui conviennent à ces exhibitions de grand luxe solennel autour des plus pitoyables croûtards de la région ! Quel contraste ! Quelle invention de génie ! Et quel révélateur aussi de l'état réel de la culture dans un pays ! S'il existe une foire aux dérisions où tous les vices calculés de la bourgeoisie, où tous ses relents, ses palinodies transparaissent, sous le couvert de l'art, le vernissage est cette fore et l'Apiaw ces dérisions ! Pauvres artistes, qu'alliez-vous faire là-bas ?
(…)
De Rubens à Plomteux : " La faillite, nous voici ! ".
Toutefois, les conséquences d'un tel mécénat nous demeurent jusqu'à nouvel ordre, incompréhensibles. Fallait-il faire des héros des peintres ou faire des peintres d'abord ? Dilemme forcené de la haute civilisation dont nous avons la jouissance (quand nous ne l'avons pas c'est notre faute). Peintres-*héros ? Voilà qui met en jeu l'orientation nouvelle des tendances abstraites. Ainsi, ce qui n'était en 1945 qu'une tentative d'encouragement est-il devenu par la force des choses, une entreprise de bouleversement dans toutes nos conceptions esthétiques. L'Apiaw, sorcière dans son propre apprentissage, nous a réservé la primeur d'un nouveau type d'homme plus évolué, d'un nouveau produit supérieur de la culture au sens large du mot : le peintre-diplomate, le peintre-négociateur, le peintre itinérant. Renouant ainsi avec une tradition " rubénienne " aussi insolite que profondément belge, elle nous donne l'occasion d'admirer la naissance simultanée d'une grande œuvre et d'un grand homme, objet d'expérience sans fin, tant pour les psychiatres que pour les mémorialistes du temps. Apiaw que de mérites insoupçonnés ne révéleras-tu pas encore. Verrons-nous après Plomteux, Imhauser et autres " artistes " de l'Europe, un Silvestre " mathématicien " du Pool Charbon Acier ? Un Scauflaire, chantre du " Pool Vert ", un Zabeau, " plasticien de la Haute Autorité " ? Etc. Etc. Dans cette voie, tout est possible et l'Apiaw ne sait pas encore quelle somme de génie couvre en elle !
[Etant donné cette charge à la hussarde, on aurait pu s'attendre, à ce que l'auteur signale quelques artistes auquel il conférait du talent, mais rien, pas un seul nom !!!!]

Pour clarifier la position de La Penne dans le débat artistique, reproduisons deux petites notes " humoristiques " en page 6 de la penne de décembre 1953 :
- Une des abstracto-non-figurato-constricto-barbouillo-concrète liégeoise et Apiawiste, Lena Karji qui, par hérédité, a remplacé la peinture au pistolet par la peinture au fusil, exposa jadis en la salle de l'Emulation au sein d'un de ces " groupes " qui se font et se défont au hasard des nécessités des cimaises.
Mais sommes la de vous dire à quel groupe elle appartient ! La pôvre ! Elle en est bien incapable ! Elle l'a totalement oublié !
Il est vrai que les événements vont vite, et son groupe " Origine " en est peut-être déjà à être le groupe " fin ".
Quoiqu'on ait jamais su de quoi ce groupe abstrait était l'" origine ", on peut dire aujourd'hui qu'il est, pour divers commerçants, la " fin " des haricots.
- Plomteux à l'honneur.
Lors des Olympiades annuelles du Mouvement culturel européen dont Jacques André assure la présidence d'honneur, le peintre Léopold Plomteux a été proclamé champion d'Europe de peinture en couvrant 10 m² de toile en 17 sec. 8/10.
Il a immédiatement reçu des propositions pour un contrat de la part de la future armée européennes. Il s'agit de peindre (en toutes les langues européennes) W.C. sur les portes de certains locaux de cette armée, sitôt le C.E.D. ratifié.
Nos félicitations au champion.

Apiaw 2

1953.

(juillet – août) Remaniement au sein de l'Apiaw : Mr Graindorge conserve la présidence du Comité Wallonie dont Léon Koenig reste le secrétaire ; Léon Koenig devient président de la section liégeoise. « Il va sans dire que les nouvelles dispositions ne changent en rien la politique qui a prévalu jusqu'ici à Liège mais elles apportent quelques modifications d'ordre pratique dans l'organisation de notre calendrier. M. Graindorge continue à assurer le calendrier « international », je m'occupe des Liégeois et « sympathisants » et suis directement responsable vis-à-vis des propriétaires de la salle. (…) » (Lettre de L. Koenig à Jo Delahaut, 04/08/1953 ; IHOES, Fonds Koenig)

« (…) Les peintres que nous inviterons à Liège devront louer la salle – tous frais d'imprimés et de gardiennage compris – pour 6.000 frs, cependant qu'un groupe d'amis de l'Apiaw assurerait à l'exposant l'achat d'une œuvre d'une valeur de 2.000 frs minimum et 5.000 frs maximum. Cette clause aiderait l'exposant au départ. (…) » (Lettre de L. Koenig à J. Dessers, 04/08/1953 ; IHOES, Fonds Koenig)

Séance du Comité de la section des Beaux-Arts du 20/08/1953. P.V. signé Léon Koenig (IHOES, Fonds Koenig).
Présents (nouveau comité) : Léon Koenig, président ; Rets (trésorier), Caron, Braconnier, Paul Mathieu (vice-président), Dumont (secrétaire)
Léon Koenig rend hommage à Fernand Graindorge.
(…)
Le président expose le détail d'un prix de revient d'une exposition pour les peintres : le total se monte à 5.916,50 frs. Il est en fait demandé 6.000 frs ;

THEATRE.
Pour la saison 1953-54, le Comité de l'Apiaw pour la province de Liège s'est assuré le concours en qualité de Commission théâtale de l'asbl Club d'Essai (Théâtre de l'Etuve). En cette qualité, le Théâtre de l'Etuve montera « Amal ou Lettre du Roi » de Rabindranath Tagore.

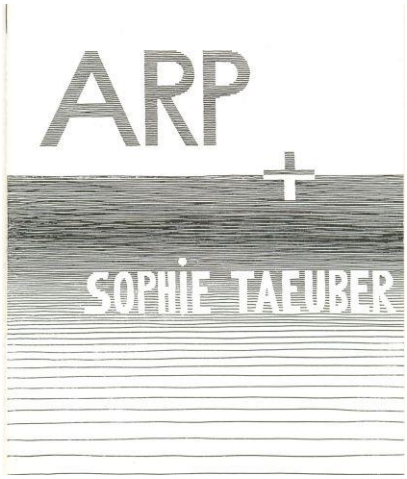
DANSE
La Commission chorégraphique de l'Apiaw (présidente : Fanny Thibout) a organisé ou patronné au cours de la saison dernière d'inoubliables spectacles tels que ceux des Danseurs et musiciens de Bali, du Théâtre-ballet de Sadlers Wells, et au début de la présente saison du Théâtre-ballet de Bulbul Chowdury. La série de ces représentations de ballet se poursuivra au cours des prochains mois.

SCIENCES
Pour la saison 1953-54, le Comité de l'Apiaw pour la province de Liège a confié la fonction de Commission scientifique à l'asbl Club scientifique de Liège (administrateur-délégué : Ch. Jeuniaux) qui en collaboration avec l'Institut national de Cinématographie scientifique de Belgique et la Société libre d'Emulation présentera Six séances de films scientifiques.
Des visites et excursions guidées serant aussi organisées : Au musée de paléontologie de Liège (déc. 1953), aux Tanneries et papeteries de Malmédy (janv. 1954), aux grottes de Belgique / Circuit (fév. 1954), au Jardin zoologique d'Anvers et à la réserve ornithologique du Zwijn (avril 1954), aux Serres de Laeken et au Musée du Congo de Tervuren (mai 1954).

LITTERATURE DIALECTALE
Comme chaque année, la Commission de Littérature dialectale (président : R. Grafé) organisera une séance de récitation des œuvres récentes de nos meilleurs &crivains wallons.

PROTECTION DE LA NATURE
La Commission de Protection de la Nature (président : prof. Tulippe) poursuivra ses activités et publiera une série de rapports.

(19/09-01/10) **Arp Jean**, **Taueber-Arp Sophie**.
* Initiative et financement F. Graindorge.



Texte de Michel Seuphor au catalogue :
L'importance de Arp dans la sculpture contemporaine ne saurait plus être contestée. Pour quelques-uns d'entre nous, c'est un fait acquis depuis vingt-cinq ans, depuis les premiers bois découpés et polychromés. Mais pendant ce quart de siècle Arp n'a pas cessé d'approfondir son langage, de préciser son style. Les dernières oeuvres - bronzes, marbres, reliefs en bois - le couronnent maître d'un pays qu'il a découvert, qu'il a lentement investi et peuplé d'objets, je veux dire d'êtres. Ces objets, ces êtres sensibles ont fait maintes fois le tour du monde et ils ont aujourd'hui des imitateurs partout, quelquefois des plagiaires.
En vérité, Arp dépasse Arp. Son nom est déjà presque un symbole et il sera, dans la légende, l'un des trois ou quatre dieux tutélaires de l'art du XXe siècle. Sa signification est à la fois singulière et multiple. On sait le rôle qu'il joua dans le dadaïsme zurichois au cours de la première guerre mondiale. Avant cela, il avait publié au Sturm de Walden des dessins qui, à la limite, peuvent appartenir à l'expressionnisme mais dont l'originalité n'est pas douteuse. Il participa également au mouvement surréaliste mais lui appartient plus par l'œuvre écrite que par l'œuvre plastique. Celle-ci, en dépit des titres souvent symboliques que le poète invente, a plus de titres à l'art abstrait qu'à la trouble recherche des disciples de Breton et de Dali.
Arp ne complique jamais, simplifie toujours. Après les bois symétriques de l'époque dada (illustrations pour la première édition des Phantastische Gebete de Hülsenbeck), il a donné sa préférence aux formes arrondies et sa manière, son écriture pourrait-on dire, s'est constamment développée dans le sens des analogies végétales. Il a donné naissance à une ligne souple, fluide, chantant des formes dont l'harmonie paraît naturelle, spontanée, mais qui sont en réalité le fruit d'une longue maturation, le quotient d'un patient travail d'atelier sur d'infimes détails. « Monsieur Arp a un oeil de lynx » me dit un jour Dante Pisanelli, l'Italien au caractère joyeux qui depuis vingt ans est son aide fidèle. « Rien n'échappe au regard de Monsieur Arp ; c'est bien simple, pour lui, une sculpture n'est jamais achevée, jamais. Il faut toujours reprendre, toujours recommencer, toujours faire mieux. C'est quelqu'un, Monsieur Arp, je vous le dis, et quelqu'un de pas ordinaire, allez. »
Arp a eu un autre témoin, un témoin moins naïf : sa femme, Sophie. Elle s'effaçait devant lui avec une si naturelle humilité que beaucoup de gens ont longtemps ignoré qu'elle fut peintre elle-même. Elle est morte en 1943 et, depuis lors, c'est Arp qui témoigne pour elle.
Je suis convaincu que, même sans la ferveur de Arp, son oeuvre aurait atteint la notoriété, car les vraies valeurs ne peuvent demeurer cachées indéfiniment. Il y a une vertu en elles, pour timides qu'elles soient, qui finit par percer la plus dure indifférence. Il suffit alors d'une étincelle : la puissance celée au-dedans de la modestie devient une grande lumière. Je crois qu'il est légitime de compter Sophie Taeuber-Arp parmi les grands pionniers de l'art abstrait. Elle mérite cette place rien

que par ses oeuvres de 1916 qui sont du néo-plasticisme avant la lettre. Elle avait alors vingt-sept ans et influença un moment Arp, d'un an son aîné. Le dadaïsme naissait, et elle participa au mouvement aux côtés de Arp, qui devait l'épouser en 1921.
Ils s'établirent à Paris, plus exactement à Meudon, en 1928, et leur maison devint un des centres intellectuels les plus vivants de la capitale française. On pouvait y rencontrer les gens les plus inattendus, et, forcément, toutes les nations du monde. Mais le plus étonnant prodige de cette maison était la présence et l'absence à la fois de Sophie. Elle ne demandait jamais un instant d'attention pour elle mais communiait dans la pensée des autres avec une douceur qui était la chair protectrice de sa force intérieure. Elle n'était pas atteinte de la maladie de l'exposite et n'énonçait pas de principes. Cependant elle travaillait beaucoup et le manque d'écho n'a pas nui à son art, semble-t-il, n'en a pas arrêté la constante évolution. L'ensemble de l'œuvre de Sophie Taeuber est le plus riche vocabulaire de formes géométriques en libre composition qui ait été établi entre les deux guerres.
Il est merveilleux de voir comme l'œuvre du sculpteur et celle du peintre se complètent et s'enrichissent mutuellement. Au plain-chant des formes de Arp, Sophie Taeuber ajoute un accompagnement coloré mais sobre, mais discipliné, dont l'écho portera aussi loin dans les annales de l'art abstrait que portent dans la musique les préludes et les fugues des grands clavecinistes du XVllle siècle.

Succès de foule au point que Léon Koenig, dans Le Monde du Travail du 12/10/1953, se demande : « Devons-nous conclure que le public est avide de comprendre les intentions des artistes les plus représentatifs de notre temps ?»

Conférence de Michel Seuphor : Quelques réflexions sur la mission spirituelle de l'Art..

(03/10-03/11) Musée d'Art Wallon / Parc de la Boverie. Salon quadriennal.
* Org.: S.R.B.A.
- Peinture :
En exergue, 19 œuvres de Jean Brusselmans.
Acarin Germaine, Albert Jos, Alechinsky Pierre, Balegien Gustave, Barbaix René, Bataille Irène, Berge Emile, Bergmans Jacques, Bertrand Gaston, Blank André, Boël Maurice, Bonnet Anne, Bonvoisin Joseph, Boulez Jules, Burssens Jan, Bury Pol, Buyle Robert, Cambron Ghislaine, Camus Gustave, Caron Marcel, Carrey Georges, Carte Anto, Choprix René, Cobbaert Jan, Cocq Suzanne, Collignon Georges, Cortier Amédée, Counhaye Charles, Creten Georges, Creytens Julien, Crocq Pierre, Crommelynck Albert, De Coninck Roger, Defraigne Renée, De Groote Marie-Antoinette, Delahaut Jo, Delhaye José, Delvaux Paul, De Maegd Joseph, De Meuse Eliane, De Roover Carl, Desaeger Adrienne, Se Sutter Jules, Dobrzycki Zygmunt, Donas Marthe, Dorchy Henry, Duboscq Jean, Dudant Roger, Dupagne Adrien, Dyckmans Bruno, Fernande Ghislaine, Flawinne Laure, Francotte Auguste, Frey Alice, Gailliard Jean-Jacques, Gilbert Charles, Godderis Jack, Goldmann Jean, Golinvaux Pierre, Grosemans Arthur, Guiette René, Hauben René, Henrard paul, Hermans Gérard, Hervé Laurent-Léon, Hoffman Charles, Holley-Trasenster Francine, Howet Marie, Humblet Théo, Iserentant Mayou, Jacquart Lucie, Keunen Alexis, Kho Khien Bing, Labarre Raoul, Lamarche Marie-Thérèse, Larose Laurent, Lebrun Louis, Lepage Lucien, Liard Robert, Lyr Claude, Maas Paul, Maes Jacques, Magritte René, Malfait Hubert, Mallentjer Léonia, Mareel Ysewijs, Marembert Jean, Marstboom Antoon, Martin Aimée, Masereel Frans, Massart Jules, Meerbergen Rudolf, Mendelson Marc, Milo Jean, Minner Herman, Mortier Antoine, Moayano Louis, Mulder Jean, Paerels Willem, Paredis Gustave, Paulus Pierre, Peire Luc, Petre Albert, Pion Jean-Louis, Plomteux Léopold, Quinet Mig, Raveel Roger, Renoir Achille, Renotte Paul, Riedel Hélène, Salkin Emile, Samain Cécile, Saverys Albert, Saverys Jan, Scauflaire Edgar, Seeuws Jos, Silvin, Singier Gustave, Servranckx Victor, Slabbinck Rik, Soos Joska, Steven Fernand, Stevo Jan, Stoffel Michel, Strebelle Rodolphe, Tainmont Emile, Thisens Robert, Thon Fernand, Tillier

Jacques, Timmermans Jean, Tytgat Edgard, Ubac Rodolph Raoul, Vaerten jan, Van den Haute Armand, Vanderlick Armand, Van Gansbeke Jozef, Van Hoeydonck Paul, Van Lint Louis, Van Marcke Walter, Van Wingerden Emile, Verbist Maurice, Verhaeghe Joseph, Vetcour Fernand, Vinck Jozef, Wéry Fernand, Zabeau Joseph.
- Gravure – Dessin – Monotype :
Albert Jos, Alechinsky Pierre, Blank André, Blondeel Armand, Bovy Madeleine, Cantre Jozef, Cluytmans Germaine, Cobbart Jan, Comhaire Georges, Counhaye Charles, Courtoit Elsa , Crommelynck Albert, Dambiermont Jeanine, Daxhelet Paul, De Clerck Oscar, De Coninck Roger, De Grave Jean-Jacques, de Hemptinne Chantal, Delahaut Jo, Delhaye José, Desaeger Adrienne, De Vlaminck Georges, Donnay Jean, Duboscq Jean, Franck Paul, Francotte Auguste, Frey Alice, Gérard Yvonne, Gilles Raymond, Golinvaux Pierre, Gorus Jacques, Goutier - de Ronde Johanna, Hendrickx Joseph, Hendrickx Lode, Karji Léna, Keuterickx Rik, Lejeune Jacques, Lenarts Henri, Levy-Morelle Jacqueline, Lismonde, Mareel Ysewijs, Marembert Jean, Marstboom Antoon, Mendelson Marc, Moyano Louis, Nibes Robert, Olyff Michel, Opzommer Evariste, Paulus Pierre, Perniaux Robert, Petré Albert, Pirotte André, Quinet Mig, Raveel Roger, Salkin Emile, Saverys Jan, Scauflaire Edgar, Servranckx Victor, Silvin, Strebelle Jean-Marie, Stuyvaert Victor, Tainmont Emile, Vaerten Jan, Van Marcke Walter, Van Gils Willy, Van Paemel Jules, Verhaeghe Joseph, Weemaes Margot, Zabeau Joseph.
- Sculpture :
Aebly Albert, Barmarin Elisabeth, Berbuto Augusta, Bruyninckx Paule, Cantré Jozef, Caron Marcel, Claessens Frans J., Crocq Pierre, De Clerck Oscar, De Winne Robert, D'Haese reinhout, Dobrzycki Zygmunt, Dresselaers Henri, Duboscq Jean, Gillard Marceau, Goossens Jos, Huylebroeck Alfons, Lacroix Jacques, Lambert-Dubois Josée, Lenaerts henri, Leplae Charles, Mercier Nelly, Minne Joris, Monsart Paula, Nicolet Gaston, Poetou Emiel, Poot Rik, Poppe Michel, Renotte Paul, Silvestre Armand, Souweine Josine, Stroobants Ernest, Tack jean-Marie, Ubac Rodolphe Raoul, Van Asten War, Van den Meersche, Gustaaf, Van Itterbeeck Ferdinand, Verbank Géo, Vriens Antoine, Willequet André, Wybaux Freddy.
- Projets de vitraux :
Beeck Joseph, Bergen Emiel, Blank André, Delhaye José, Hizette Mautice, Marchand Edgard, Monzée Gustave, Romainville Armand, Saive Valère, Van Broeck Marie-José, Weemaes margot, Wijnants Sander.
- Tapisserie :
Bergen Emiel, De Saedeleer Elisabeth, Dobrzycki Zygmunt, Francotte Auguste, Lamarche Marie-Thérèse, Somville Roger, Tytgat Edgard, Van Vlasselaer Julien
[Note. 21 artistes abstraits : G. Bertrand, M. Boël, A. Bonnet, J. Burssens, P. Bury, G. Carrey, G. Collignon, J. Delahaut, Fr. Holley, A. Marstboom, R. Meerbergen, M. Mendelson, J. Milo, A. Mortier, L. Plomteux, J. Saverys, V. Servranckx, Silvin, Stevo, R. Ubac, L. Van Lint].
- Jo Delahaut in Art d'Aujourd'hui n° 7, Paris, oct.-nov. 1953.
"De toutes les manifestations d'art contemporain, la quatriennale de Liège est celle qui reflète le plus fidèlement la situation actuelle des arts plastiques en Belgique. Dé là son intérêt et son importance. Cette année, le salon est divisé en deux parties : d'un côté les figuratifs ; de l'autre, les abstraits auxquels on a joint quelques surréalistes. En somme, on a organisé 2 expositions en 1. Et pour arbitraire qu'elle paraisse, cette séparation correspond assez exactement à la réalité : entre les deux sections on aurait pu établir une barrière tant l'intérêt des artistes et des visiteurs se révèlent exclusifs. Ceux qui s'attardent d'un côté passent dans l'autre les yeux fermés et vice versa. Peut-être y a-t-il là une indication pratique pour les animateurs

des expositions à Liège : à quand un vrai SALON d'ART ABSTRAIT qui situe exactement l'effort belge en ce domaine ? La rétrospective Jean Brusselmans constitue le pôle attractif de la partie figurative et le grand peintre expressionniste se détache avec vigueur sur tout ce qui l'entoure. Le côté abstrait dont on remarque l'importance grandissante, se distingue surtout par l'esprit de recherches et d'expérimentation qui l'anime. Il semble témoigner du besoin qu'éprouvent les artistes belges de prendre place dans un grand courant international et d'y jouer un rôle."

(03/10-15/10) Delhaye José.
- Wladimir Soubirous, Les salles claires in La Penne n° 2. Liège, décembre 1953.
Avec José Delhaye, l'Apiaw nous offre le genre d'exposition qui fait mon cœur content. José Delhaye sans cesse en proie à une évolution faite avec une pleine connaissance de ses moyens est arrivé au seuil de l'abstrait. Trop intelligent pour s'y engager, à notre avis, il tente au moins quelques avant-gardes au-delà de la dangereuse limite de la non-figuration. Le résultat est pauvre. Considérons-le avec curiosité : sans doute ses expériences sont nécessaires et même d'emblée José Delhaye produit des œuvres qui seraient la fierté de quelques de nos abscons. Mais c'est quand José nous montre des œuvres, toutes de constructions géométriques, mais où la construction géométrique est justifiée par le sujet - l'arlequin, le manège - qu'il fait vraiment œuvre de grand artiste. Liberté de la manière mais respect du sujet malgré tout. Obéissant à ces règles élémentaires, José delhaye nous donne un chef-d'œuvre, son « Table et Fauteuil » exposé au Salon quadriennal qui sacre le grand artiste. A ce point de son évolution, José Delhaye est sans doute proche de l'aboutissement. Ce qu'il sera, nous ne le saurons qu'à sa prochaine manifestation. Mais nous attendons en confiance.

(17/10-19/10) **Picon José**.



- André Marc. José Picon in Le Meuse (article non référencé).
Nous n'hésiterons pas un instant à placer, José Picon parmi les jeunes artistes liégeois qui méritent le plus de retenir l'attention du public.
C'est pour deux raisons. La première, parce que José Picon, depuis plusieurs années déjà, a fait preuve de réelles qualités de peintre. La seconde - qui, à nos yeux, est essentielle - parce que ses dernières œuvres marquent un enrichissement, tant dans la forme que dans l'esprit, une progression selon une voie bien déterminée. Tout en demeurant fidèle à ses propres conceptions, José Picon a élargi sa vision personnelle du monde. (Combien d'artistes, jeunes encore, après avoir trouvé une formule, authentique ou arbitraire, s'enlisent dans un inexorable sur-place).
La technique du peintre fait songer à la fois à Matisse et à Dufy par les larges aplats en couleurs lisses, par les harmonies riches et subtiles. A Dufy, par la légéreté du coup de pinceau, sa nervosité, par l'imprécision voulue des taches de couleurs. Mais ceci ne signifie nullement que José Picon cherchce à

imiter ces deux maîtres. Elle en est d'ailleurs fort éloignée par l'esprit de son œuvre. Elle a, en outre, acquis un style qui lui est propre.
Aussi, cette peinture, séduit-elle, dès le premier abord par son caractère primesautier, sa fraîcheur, sa spontanéité. Mais ce serait une erreur de penser qu'il s'agit là d'un simple jeu de lignes et de couleurs. Ce qui nous rend l'œuvre de José Picon sympathique, c'est son authenticité. Car un lien étroit unit l'esprit du tableau et sa technique. A la fraîcheur du coloris correspond une égale fraîcheur d'inspiration et des notes parfois graves éveillent un accord avec le sujet, une impression de sérénité, jamais de tristesse.
La forme s'est enrichie : l'œuvre a gagné en profondeur. Lors de ses précédentes expositions, José Picon faisait déjà valoir de réelles qualités de coloriste. Les tonalités franches de ses tableaux, leurs harmonies sonores séduisaient le regard. Mais encore certaines toiles laissaient-elles deviner, au travers de cette richesse parfois trop éclatante, une certaine gratuité, une volonté trop affirmée de « faire de la couleur ». D'où le caractère parfois artificiel de ces tableaux. (De nombreux peintres, lorsqu'ils possèdent de grandes facilités, n'échappent pas à ce travers).
L'ensemble des œuvres exposées en ce moment à l'Apiaw nous a convaincu que l'artiste ne s'est pas laissé entraîner par une vaine virtuosité. La richesse de son coloris se manifeste davantage maintenant dans la subtilité que dans la sonorité, dans la profondeur que dans l'éclat.
Une évolution parallèle se révèle dans l'esprit même du tableau. L'artiste a élargi sa vision et pénétré plus profondément son monde.
Le charme du tableau ne réside plus essentiellement dans l'image (sujet, couleurs, etc.) mais dans son contenu. Ce fait est particulièrement sensible dans quelques portraits et même dans les paysages. A titre d'exemples, nous citerons « Jeune femme », « Portrait qui n'en est pas un », « Paysage industriel », « Le café du coin ».
Cette double acquisition, de forme et de fond, renforce les qualités premières de la peinture de José Picon. Elle s'inscrit dans l'évolution logique d'une artiste qui a trouvé sa voie, dont le langage est sans détour, et la sensibilité sans artifice.
Car cette peinture demeure étonamment féminine (chose très rare chez les femmes-peintres). Sa sincérité ne saurait être mise en doute. Ses qualités platiques sont évidentes. Elle est authentique.
- Victor Moremans. José Picon in La Gazette de Liège (article non référencé)
Que de peintres se cherchent avant de se découvrir ! Rares sont ceux, en effet dont il est possible de reconnaître les œuvres tant ils hésitent et tâtonnent. Avec Mme José Picon rien de pareil car depuis sa première exposition jusqu'à celle qui a lieu en ce moment, à l'Emulation, sous le patronage de l'Apiaw, elle n'a pas changé et nous la retrouvons identique à elle-même.
Est-ce à dire que cette artiste marque le pas et n'est pas en progrès. De grâce, qu'on ne nous prête pas des intentions que nous n'avons pas. Si Mme José Picon ne se renouvelle pas - ce qu'à Dieu ne plaise, au sens que l'on donne fréquemment à l'expression – elle ne cesse au contraire de s'affirmer en émotion et en profondeur, les qualités plastiques de son œuvre, suivant, d'ailleurs, la même marche ascentionnelle. Si ce n'est pas là faire preuve de personnalité, nous ne nous y entendons plus.
Si nous exceptons quelques natures mortes très belles au demeurant, et dont une, « Les Tomates » d'une qualité exceptionnelle tant par la solidité du dessin que par la richesse de la matière ; un « Paysage industriel », d'une rare puissance évocatrice malgré son format réduit ; une échappée « Sur la Meuse » plus calme et une maison de guingois que l'artiste a intitulé « Le café du Coin » saisissante dans son atmosphère bleu nuit, les autres toiles qu'expose Mme José Picon sont consacrées à la figure. De celle-ci elle tire tantôt dans le sens de l'accablement, de la misère et de l'angoisse, tantôt dans celui de la gentillesse, de la grâce et de la joie, des effets qui se font contraste mais qui n'en expriment pas moins deux aspects profonds de la vie.
Les unes s'appelleront : « Misère », « La femme au gilet vert », voire « La patronne d'un tir forain » ; les autres « Les balançoires », « Retour de classe », « Marianne », « Corinne », « Sur les chevaux de bois », ce sont naturellement des enfants aux frimousses naïves, aux yeux étonnés, aux cheveux en brousailles qui en seront le prétexte.
Sans doute, jusqu'à présent du moins, Mme José Picon semble avoir besoin de figures pour exprimer sa peine ou sa raison de vivre mais ce qui donne à sa peinture son plein sens, c'est que celle-ci reste avant tout de la peinture ; nous voulons dire un libre jeu de couleurs qui compte tout autant sinon davantage que le reste.
Essentiellement féminine dans la spontanéité de ses, traits et de ses coups de pinceau, sauvage et débridée parfois comme si la possédait soudain une sorte de démon intérieur qui la forcerait à crier plutôt qu'à nous dire son désespoir ou sa joie. Mme José Picon est ce qu'on peut appeler un tempérament. Qu'elle soit, par surcroît, une coloriste étonnante, il n'est que de regarder, avec ses tons violents et parfois agressifs les

peintures qu'elle nous montre pour s'en rendre compte.
Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'un peintre authentique dont la personnalité, pour nous, ne fait aucun doute.
- Wladimir Soubirous, Les salles claires in La Penne n° 2. Liège, décembre 1953.
Les visages poitrinaires ne nous épatent plus, Chère Picon ! Le romantisme vasouillard de la « Porteuse de Pain » n'est plus de mise… Ce n'est plus la tuberculose qui est à la mode, c'est la syphilis. Le méconnaître, c'est peindre en retard sur notre temps. La pâleur tubarde de visages d'enfants ne touche plus le visiteur blasé. Inspirez-vous de l'exemple de Nelly Sauvage qui vous montre la voie à une peinture de sentiments qui soit neuve. Avec votre talent vous pouvez faire dans cette voie des choses valables. Mais vos recettes d'aujourd'hui sont dans tous les manuels de cuisinaille et proie des peintres du dimanche. Que faites-vous dans cette galère ? Quant à votre nu, démarquage de Matisse, à votre paysage d'usines, ils ne nous intéressent pas non plus. Vous piétinez dans un fatras que vous contribuez trop malencontreusement à sortir de l'oubli. Du neuf, que diable, du neuf…

(20/10) Conférence de François Le Lionnais : Magnelli et le problème de l'art abstrait.

(31/10) Comité de l'Apiaw en collaboration avec le Club scientifique : Film de Mme Lobsinger-Dellenbach, « Népal : Procession du dien Machendra à Patan et Danses profanes et religieuses »

- Lettre de L. Koenig à Fernand Graindorge 25/10/53 ; IHOES, Fonds Koenig.
« J'ai appris, avec soulagement, que tu t'étais inquiété des résultats - peu brillants - de la visite de Mr Renard [président de l'Apiaw]. Je crois, maintenant que tu as décidé de t'occuper de la question, que nous nous en tirerons pour l'exposition en cours (Picon).
Cette expérience prouve - j'avais de mon côté contacté aussi Zénon Bacq qui s'est récusé pour Picon - que nous devons envisager sérieusement les modalités « d'engagement » des mécènes. Veux-tu bien en parler à Mr Florkin et penser peut-être à nous réunir à trois si tu le juges utile ?
(…) Je te rappelle le nom des mécènes que tu avais retenu : Marcel Florkin s'est « exécuté » pour Delhaye et est hors de cause, voici donc le nom des autres « amis de l'Apiaw » : van Zuylen, Dedoyard, Bacq, Robert, Capelle, Goebel, Braconier, Frankignoul, Renard et toi naturellement. (…)

(14/11-06/12) **Braque Georges**, œuvres graphiques.
* Au Musée des Beaux-Arts.
** PREMIÈRE MONDIALE DE L'ŒUVRE GRAPHIQUE DE GEORGES BRAQUE.
*** Initiative et financement F. Graindorge.
**** (…) Tout est en bonne voie : catalogue et expéditions. Il y a eu quelques complications mais je crois que vous recevrez les œuvres de Braque dans une semaine. Le texte du catalogue est composé mais les clichés ne sont pas encore livrés. J'ai eu les photos avec beaucoup de retard. De toute façon vous aurez le catalogue à temps. (…) (Carte postale de Michel Seuphor à Léon Koenig. Archives de l'IHOES, Fonds Koenig)

(14/11-26/11) Cox Pierre
* Initiative et financement F. Graindorge.
« Comme promis, je te fais parvenir le n° de ccp de Jean Rets, trésorier de la Section liégeoise, 39 rue de Campine : 27.42.36.
Je te rappelle qu'il s'agit de l'œuvre que tu as bien voulu retenir à l'exposition Cox pour nous dépanner (une fois de plus). Elle coûtait 3.000 frs ; (Léon Koenig à Fernand Graindorge, 08/02/1954)

SECTION MUSICALE :
Déjà au début de la présente saison, le Comité de l'Apiaw pour la province de Liège a contribué à assurer le succès d'une grande manifestation musicale liégeoise en constituant le deuxième prix, d'un montant de 20.000 frs, du Concours international du Quatuor.
La prochaine manifestation organisée par l'Apiaw dans le domaine musical aura lieu le 16 novembre à 20h30 et consistera en un récitale donné dans la grande salle de l'Emulation par la jeune cantatrice de couleur Mattiwilda Dobbs. Soprano d'une pureté merveilleuse, elle chante avec une sureté et une sensibilité également étonnantes le récitatif de Jean-Sébastien Bach, les chansons d'Albert Roussel et les *negro spirituals*.

(28/11-10/12) Mathieu Pol Fr.

(12/12-24/12) Graverol Jane.

(mi-déc.) Comité de l'Apiaw en collaboration avec le Club scientifique. Film de Geneviève Appell, « Les effets de la carence de soins maternels chez les jeunes enfants.

Note :
1953. Association belge des critiques d'art. (en gras, les liégeois)
[Président : Charles Bernarsd, secrétaires : Robert L. Delevoy et Maurits Bilcke, trésorier : Charles de Maeyer)
Depuis 1949 : Charles Bernard, Robert L. Delevoy, Charles De Maeyer, André De Ridder, Richard Dupierreux, Paul Fierens, **Olympe Gilbart**, Luc Haesaerts, Paul Haesaerts, Emile Langui, Victor Servranckx, Léo Van Puyvelde, Marius des Essarts, Hubert Colleye, Léon-Louis Sosset, **Jules Bosmant**, René Gaffe
Depuis 1950 : Maurits ~~Bilke~~ [Bilcke], Jan Walravens, Serge Young, Léon Degand (Paris), Jozef Muls
Depuis 1951 : Michel Seuphor (Paris), François Maret, Paul Caso, Paul Davay, Marcel Duchateau, Jean Stevo.
Depuis 1952 : Jacques Fierens, Jean Keinig (Jean Séaux), Maurits Roelands, August Corbet, **Léon Koenig**, Roger Van Gindetrael (Paris), Roger Avermaete, Achille Gavens, Marcel Schmitz, René Lyr.
Depuis 1953 : Marc Callewaert, Jan Dessersw, Armand Eggermont, Henri Kerels, Robert Rousseau, John Trouillard, Robert Gerets.

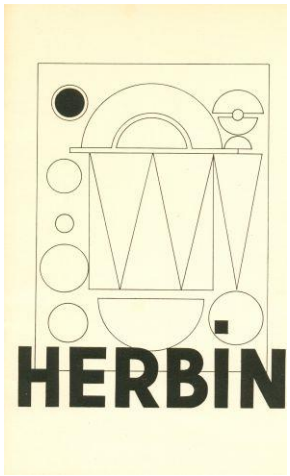
+ membres adhérents / Philippe d'Arschot, Mme R D'Arschot, Mme Desprechins, Ernst Goldschmidt, Théo Vonck, Robert Lizen, Olivier Picard, Stépane Rey, Monique Davay-Verken, Yvonne Thierry, Mme E. Bille-De Mot, Jacqueline Levy-Morelle, Philippe Jones, Renilda Van den Branden, Jo Delahaut, André de Poerck, Fernand André, Micheline Bertyhe, Sélim Sasson.

1954.

(16/01-28/01) **Herbin Auguste**.
* Initiative et financement F. Graindorge.



Catalogue : texte de Jo Delahaut et textes de Herbin.



Delahaut.
Ce sont les phrases mêmes que Herbin a écrites dans son livre « La peinture non figurative, non objective ». Et comme le peintre est exigeant et sa peinture sincère, ces paroles ne s'appliquent à nul mieux qu'à lui. C'est pourquoi pour présenter l'œuvre de Herbin, il est plus simple de parler de l'homme : l'un est à l'image de l'autre ; qui comprend l'un, comprend l'autre.
Herbin a 71 ans, mais il est jeune, vif, joyeux. Il a le regard droit et pénétrant. Il est loyal. Il a la pensée claire et alerte ; il s'exprime sans détours, avec netteté, force et conviction.
Il a horreur de tout ce qui est mensonge, intrigue et il éprouve une véritable répulsion pour tout ce qui est confusion ou négligence. Il aime le travail bien fait, sans bavure.
Lui-même, il est lucide, précis, rigoureux. Ce sont ces qualités morales qui lui donnent cet aspect si direct et si net. Ce sont elles aussi qui ont fait de lui un maître à penser, un maître à vivre.
« Tel homme, telle oeuvre. » Herbin, avec un sens rare de la plastique qu'un demi-siècle de travail a encore affirmé, se met tout entier dans chacune de ses toiles. C'est pour cela que son oeuvre se présente pure et authentique, pénétrée de logique et d'esprit clair. C'est aussi ce qui en fait un des sommets de la peinture contemporaine.
Herbin.
Rappelons que l'art ne doit, ne peut servir que lui-même avec les moyens qui lui sont propres. L'art ne peut servir quelque chose qui lui est étranger qu'en se desservant lui-même. En composant des formes et des couleurs qui correspondent aux lettres des noms propres ou communs, nous ne penserons jamais à l'aspect physique, à l'utilité pratique, politique ou religieuse, ni aux significations symboliques et littéraires. Toute l'action de la peinture réside dans le rapport des couleurs entre elles, dans le rapport des formes entre elles et dans les rapports entre les couleurs et les formes.
Ajoutons, pour être tout à fait clair, que la définition de tous ces rapports implique nécessairement,

dans tous les sens, toutes les qualités ou tous les défauts, toutes les qualités et tous les défauts de l'artiste. Un champ nouveau et immense s'ouvre devant nous pour le développement de l'imagination, de la puissance et de la finesse dans les rapports entre les formes et les couleurs pour le développement de l'être humain vers l'esprit. En renonçant à l'objet, nous avons retrouvé la parole et l'action créatrice.

Le style c'est le choix des formes, des couleurs et la manière de les composer. Le style est collectif ou individuel. Plus l'on remonte vers le passé, jusque l'antiquité la plus reculée, plus les manifestations de style collectif sont imposantes.

Les tribus sauvages ont un style collectif, religieux, guerrier ou pratique. Ce style collectif affecte les temples, les monuments, l'habitation, le vêtement et toutes les coutumes de la vie journalière et des fêtes. Les peuples migrateurs ont leur style collectif comme les peuples sédentaires. Dans les pays et les époques de haute civilisation le style collectif est imposé par la religion, les rois ou les empereurs, les symboles. En même temps le style trouve son expression populaire dans l'imitation qui intéresse tous les individus. Pendant des millénaires, les nécessités religieuses, guerrières, patriotiques et pratiques coïncident avec les nécessités esthétiques, du haut en bas. Peu à peu, insensiblement l'évolution qui tend à l'individualisation toujours plus étendue et toujours plus profonde, opère une différenciation toujours plus marquée entre les diverses nécessités. L'unité réalisée extérieurement par l'esthétique, le style collectif se désagrège peu à peu et meurt parce qu'il ne répond plus aux diverses nécessités. Des déplacements, des renversements importants s'opèrent peu à peu dans les rapports entre les diverses nécessités.

Les nécessités sociales prennent de plus en plus d'importance, l'activité économique devient prépondérante, le caractère collectif s'exprime dans une organisation pratique de plus en plus élargie, de plus en plus profonde, du groupe au national et du national à l'universel. Parallèlement, tous les objets nécessaires à la vie matérielle obéissent de plus en plus à des nécessités mécaniques et quantitatives. L'habitation, le vêtement, tous les ustensiles répondent de plus en plus aux nécessités pratiques, la forme s'adapte de plus en plus rationnellement à la fonction. La forme de la machine, du bateau, de la locomotive, de l'automobile, de l'avion, s'adaptent de plus en plus aux nécessités mécaniques d'une fonction toujours plus précise et d'un rendement toujours plus grand. De ce fait, la nécessité esthétique s'efface peu à peu dans un large secteur de l'activité humaine.

Le style moderne, prôné par certains artistes, se basant sur l'esprit et l'activité mécanique est une erreur. Les nécessités mécaniques sont très différentes des nécessités esthétiques. La perfection mécanique n'est pas de même nature que la perfection esthétique. Les moyens de la mécanique ne sont pas de même nature que les moyens de l'esthétique. Les productions de la mécanique nous procurent des satisfactions qui ne sont pas du même ordre que celles que nous procurent les productions de l'esthétique.

Ne nous plaignons pas de ces différenciations, au contraire, elles sont excellentes, bienfaisantes, beaucoup de choses qui étaient conçues sous l'autorité de l'esthétique étaient ridicules, impraticables parce qu'elles n'étaient pas ou qu'elles étaient mal adaptées au besoin, à la fonction. Des notions précises sur la nature et les limites des diverses activités humaines multiplient une puissance qui se trouve trop souvent paralysée par la confusion.

L'individualisation, le développement qualitatif de l'individu contribue à la disparition du style collectif. Chaque architecte, chaque artiste aspire à son style propre et peu à peu chaque individu suit la même évolution. La nécessité esthétique qualitative se manifeste de plus en plus dans un rapport individuel. Inversement, la nécessité pratique, mécanique, économique, quantitative se manifeste de plus en plus dans un rapport collectif.

Nous avons vu s'effriter peu à peu la nécessité et la possibilité d'un style collectif. Nous pouvons dire aujourd'hui qu'un style collectif moderne comparable à ceux produits par l'Egypte, la Grèce, le moyen âge ou d'autres civilisations est utopique. Toute tentative pour réaliser aujourd'hui un style collectif n'est que confusion et ne peut donner qu'un mauvais résultat. Jamais plus l'humanité ne réunira les conditions permettant la réalisation d'un style collectif comparable à ceux qui ont été réalisés par les anciennes civilisations. L'unité exprimée par ces civilisations sera encore exprimée, mais sous d'autres formes. L'activité collective, universelle, orientée vers le perfectionnement de la vie matérielle trouvera son équilibre dans une discipline d'ordre éthique. C'est l'amour qui fera l'unité...

Ce n'est pas la figuration ou la non-figuration, c'est-à-dire la représentation ou la non-représentation des objets qui distingue l'œuvre d'art de l'art décoratif. L'œuvre d'art a sa vie propre, elle n'obéit qu'à ses lois propres. Elle tend à son unité propre. Par contre la vie de l'art décoratif est étroitement liée à la

vie des objets, des constructions, des matières utilitaires sur lesquelles il est appliqué. C'est donc improprement que l'on reproche à l'œuvre d'art d'être décorative si elle ne représente pas les objets. Nous devons ce reproche aux préjugés, à l'ignorance ou la mauvaise foi.
- Léon Koenig [?]. Herbin à Liège in Art d'Aujourd'hui n°2, série 5, fév. 1954.
L'exposition Herbin à Liège, organisée par l'Apiaw, a réussi à provoquer de salutaires remous. C'est qu'on n'est peut-être pas habitué encore à cet art difficile dans tous les sens du mot - à faire comme à goûter - qui amène dans les salles un climat de rare pureté.
Le moins qu'on puisse en dire est qu'il est tout le contraire de l'équivoque, de l'informulé et cette seule considération lui vaut l'attention passionnée des gens qui s'interrogent - gravement – sur les problèmes plastiques posés par notre époque.
Mais l'optimisme et la raison des constructeurs gênent trop les âmes timorées et les esprits brouillons. Pour eux le lyrisme sera toujours du côté du désordre et le pathos est leur domaine. Abandonnons-leur. Les peintures de Herbin, cet art si conséquent, nous tiennent un langage autrement valable et propre à nous enthousiasmer. Il y a dedans une rigueur qui appelle le respect et cependant une joie indicible. Quand l'esprit s'habille de grâce, comment ne pas s'incliner.

(30/01-11/02) Fagard-Lefebvre Suzanne.

- Léon Koenig à Félix Renard, député permanent, président de l'Apiaw, 07/04/54 ; IHOES, Fonds Koenig.
« Vous connaissez les raisons pour lesquelles la Section liégeoise de la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, d'accord avec le Conseil d'Administration, a pris l'engagement d'acheter à chacun des exposants une œuvre d'une valeur minimum de 2.000 frs. Jusqu'à aujourd'hui, le système de contribution volontaire de quelques personnalités a fonctionné de manière satisfaisante, malgré les difficultés qu'un manque de mise au point préalable a révélé à la pratique.
Or, avec l'exposition actuellement en cours et qui se termine le jeudi 11 février prochain (Suzanne Fagard-Lefebvre) nous assistons à l'une de ces difficultés caractéristiques : les œuvres dont la qualité picturale ne peut être mise en cause, ne sont pas plaisantes et n'ont pas provoqué d'offre jusqu'à présent. Mais c'est l'une des raisons qui avait déterminé notre décision, notre galerie n'est pas commerciale et défend des œuvres qui placent au premier plan des préoccupations esthétiques.
En l'occurrence, est-ce que la Section ne pourrait compter, au moins cette fois, sur l'aide du conseil d'administration ? Et pourrais-je en son nom retenir l'œuvre de la présente artiste, la moins chère, 3.500 frs, qui est exposée ?
Je suis sûr que vous comprendrez mes scrupules et que vous voudrez bien m'aider à trouver une solution honorable à cette question. (…)
- Mr Renard marque son accord.

Prix Jeune Peinture Belge 1953.
* Jury : Ch. Bernard, P.E. Crowet, P. Fierens, R. Giron, **F. Graindorge**, P. Haesaerts, E. Langui, M. Mabille, A. Taevernier, G. Van Geluwe.
* Lauréat : Roger Dudant.
* Mentions: Henry Dorchy, Françoise Lambilliotte, Louis Lebrun.
* Distinctions: E. Bergen, J. Burssens, F. Carette, R. Detheux, C. Lambrecht, Levy-Morelle, L. Michez, L. Plomteux, M. Renard, J. Saverys, J. Tiller, E. Van Anderlecht, G. Vandenbranden, G. Van den Bulcke, J. Verbruggen, R. Vercruysse (dit Rover)
Prix Jeune Sculpture Belge (attribué pour la 1e fois):
* Même jury que pour la Jeune Peinture
* Mentions : Roel d'Haese et Rik Poot.
* Distinctions : Emonds-Alt, Ehrlich, Heylen, Maclot, Mortelmans, Van de Putte
EXPOSITION : BRUXELLES, P.B.A. (06/02-17/02/1954)

(13/02-25/02) Vasarely Victor.
* Initiative et financement F. Graindorge.



- Léon Degand. Texte du feuillet-invitation (repris de « Art d'aujoiurd'hui »)
Un tableau de Vasarely n'est jamais le résultat de quelques instants arrachés par accident à une distraction continuelle. Fruit violent d'une violence, le tableau de Vasarely n'est pas, pour autant, le fruit tumultueux d'un tumulte. Le lyrisme est loin d'être absent des compositions de Vasarely. Mais c'est le lyrisme à la fois conscient (je ne dis pas modéré) et téméraire du constructeur lançant un pont au départ d'un terrain encore peu assuré, et pour aboutir, de l'autre côté, à des régions inconnues. Conscient, en ce sens que Vasarely entend se réserver le plus de chances possibles et, à cette fin, se limiter aux moyens les plus efficaces. Témeraire, car il désire aussi ne rien perdre de l'ivresse des découvertes imprévisibles.
D'où, la réduction, en chaque composition, des éléments plastiques au nombre le plus restreint afin de s'obliger, en toute rigueur, aux rapports plastiques les plus nécessaires et sans aucune tentation de tricher. Vasarely cultive avec prédilection sa faculté toute personnelle de joindre ou de séparer formes et couleurs selon leurs relations les plus tendues. Sa logique picturale est celles que l'on ne parvient pas à prendre, en défaut. Prétend-on qu'elle n'engendre qu'une rhétorique ? Ne confondons pas. La discipline de pensée est chez Vasarely, comme chez Seurat, partie intégrante et naturelle du tempérament pictural, façon, même de s'abandonner à sa pente.
Voici une œuvre qui porte témoignage, avec une intensité rare, sur l'énergie psychologique qui se dépense à l'époque picturale que nous vivons.

(20/02-31/03) Eindhoven / NL, Stedelijk Van Abbemuseum. **Collection Graindorge**.
* Appel Karl, Archipenko Alexandre, Arp Jean, Bauchant André, Baumeister Willi, Bazaine Jean, Bissière Roger, Bonnard Pierre, Braque Georges, Chagall Marc, Chauvin Jean Gabriel,
Corneille Guillaume, de La Fresnaye Roger, Delaunay Robert, Dufy Raoul, Ensor James, Ernst Max, Freundlich Otto, Giacometti Alberto, Gris Juan, Hartung Hans, Kandinsky Wassily, Klee Paul, Kokoschka Oskar, Laurencin Marie, Laurens Henri, Léger Fernand, Magnelli Alberto,
Manessier Alfred, Marcoussis Louis, Matisse Henri, Metzinger Jean, Miro Joan, Monet Claude, Nolde Emil, Picasso Pablo, Pignon Edouard, Redon Odilon, Rouault Georges, Rousseau Henri (Le Douanier), Schneider Gérard, Severini Gino, Singier Gustave, Tanguy Yves, Ubac Raoul, Van Gogh Vincent, Vieira da Silva Maria-Elena, Von Jawlensky Alexis.
** Catalogue : Textes (en néerlandais) de E.L.L. de W. et de Jules Bosmant, directeur du Musée des B.A. de Liège., 12 ill. n/bl. (archives Graindorge).
- Jules Bosmant**,** Conservateur des Musées des Beaux-Arts de Liége.
Il est peu de préfaces nécessaires. Pourquoi expliquer une oeuvre qui, si elle vaut quelque chose, se défend aisément elle-même ? Et pourquoi, par avance, limiter les résonances légitimement fort diverses qu'elle éveille

dans les esprits et dans les cœurs ?
J'ose croire cependant qu'une telle opinion, rigoureuse à l'égard du livre, de la création plastique et même de la composition musicale, accordera un traitement de faveur à la collection.
Car je la tiens aussi pour une oeuvre artistique, et fort importante. Mais je ne suis pas sûr que tout le monde soit prêt à lui reconnaître cette valeur insigne. Les mots « collection particulière » peuvent en effet couvrir bien des choses.
Dans la plupart des cas - et pour ne parler que des Beaux-Arts -, les catalogues privés fournissent ordinairement la preuve d'une passion certes désintéressée et fort louable, mais qui se contente d'accumuler les oeuvres signées des noms les plus célèbres ou les plus aimés, sans aspirer toutefois à constituer à son tour un instrument propulsif, capable de jouer son rôle dans l'aventure artistique.
Commencée en 1920, avec les ressources modestes dont peut disposer un jeune universitaire, la collection Graindorge - avec quelques autres d'ailleurs, nées aussi au 20^{e} siècle - appartient à un autre type que l'on pourrait appeler la collection active, la collection centrée sur une idée, et disposée à assumer les risques et les luttes que comporte toute prise de position suffisamment nette.
Né comme n'importe quel autre, d'un grand amour pour la chose plastique, un tel ensemble se distingue immédiatement par l'extrême rigueur de sa composition: Il n'entend pas tout embrasser - il n'accumule pas avec une passion maniaque - il se veut strictement de son époque - il prétend défendre et illustrer dans le secteur choisi - le plus avancé sur le front de combat - les créateurs les plus authentiques et les oeuvres les plus chargées de puissance novatrice.
Dès lors, une sévérité impitoyable à soi-même et aux autres gouverne cet exigeant rassemblement. Et un plan aisément lisible et difficilement récusable ne laisse aucune possibilité de confusion.
Au départ, les grands ancêtres ; ceux qui ont détruit puis reconstruit, ceux qui ont ouvert les voies et permis l'essor actuel : les impressionnistes, les cubistes, les fauves, les expressionnistes allemands, mais extrêmement sélectionnés et représentés à la fois par les plus grands noms et par des oeuvres en quelque sorte classiques et définitives. Ici, pas de vaine abondance mais de pièces d'anthologie, aussi caractéristiques que possible.
L'autre section - la plus importante par le nombre et aussi par sa signification - est constituée par ce qui, dans l'école de Paris et autour d'elle, a déterminé l'évolution artistique moderne, jusqu'à son extrême point d'aboutissement. Ici le collectionneur a eu l'élégance de jouer le jeu à fond et de prendre ses responsabilités. Les peintres ou les sculpteurs qui lui paraissent les plus valables, ceux qui apportent un message, ceux qui montrent un nouveau chemin sont largement représentés par des oeuvres particulièrement démonstratives. Certes, l'avenir jugera et opérera ses classifications. Dès maintenant le collectionneur prend position, fort de son goût, de son expérience, de son long contact avec les hommes et leurs oeuvres et des silencieuses méditations que conditionnent de si intimes rapports. Ce qu'il espère, c'est non point la gloire, mais la justification d'une si lucide ferveur.
N'est-ce point là le rôle de l'amateur d'art véritable ? Pour acquérir un chef-d'œuvre d'autrefois, classé, patenté, tout luisant d'une admiration séculaire, désormais officielle et passive, il suffit d'en acquitter le prix. Autre chose est de découvrir aujourd'hui l'œuvre authentique que le présent discerne à peine mais que, peut-être, l'avenir consacrera. Est-il gloire plus enviable que celle d'Anna Boch qui, du vivant de Vincent van Gogh, acquit une de ses œuvres ? Clairvoyance qui nous paraît à présent bien médiocre, et dont il n'est, cependant, d'autre exemple que celui-là !

Comprise de la sorte, une collection de tableaux devient tout autre chose qu'une distraction, un amusement, l'assouvissement d'une passion maniaque. Elle participe aux nécessaires combats par quoi est marquée l'évolution artistique. Elle y prend sa part, ses risques et, si elle le mérite, un nom que l'histoire retiendra. Elle crée le climat qui favorise la création. Tournée vers la vie, elle est chose d'avenir et de vie. (Note : cette version française est reprise du catalogue de Bâle en août 1954, nous supposons qu'il s'agit de la traduction du texte d'Eindhoven)

(27/02-11/03) Scauflaire Edgar.

(13/03-25/03) **Bury Pol**, **Collignon Georges**, **Léonard Maurice**, **Rets Jean**, **Silvin**.
- Léon Koenig. Cinq peintres wallons abstraits in Le Monde du travail (article non référencé ; archives Silvin)
L'exposition qui nous est présentée à l'Apiaw cette quinzaine apparaîtra aux yeux de tous ceux qui ont pris la peine de s'intéresser à l'art de notre temps et se sont avisés de ses valeurs profondes parmi les plus importantes que de jeunes peintres wallons aient réunies ces dernières années. Il nous faut en faire cas.
Je voudrais m'abstenir de discuter encore l'art abstrait. Cette tendance a depuis longtemps et quoi qu'on en dise ou fasse, prouvé qu'elle est le seul courant plastique valable depuis ceux que connut l'entre deux guerres soit l'expressionnisme et le surréalisme. Le phénomène esthétique est historiquement établi. Nos désirs sentimentaux ou autres n'y feront rien. On ne nage pas contre la marée. C'est inutile.
Cinq jeunes peintres wallons nous apportent des œuvres où s'affirment leur talent, leur maturité, leur personnalité. C'est la seule chose à considérer et il me déplairait de les départager dans l'éloge. Chacun a ses mérites.
J'ai dit, naguère, dans ces colonnes, à propos d'une exposition personnelle à Bruxelles, l'étonnant apport de Bury dont les « Plans mobiles » pourraient révolutionner nos conceptions plastiques. Sans résoudre tous les problèmes, cette peinture dynamique, tournoyante, spatiale, à plans multiples, multiforme et terriblement concrète nous vaut déjà autant de saisissantes réussites.
Collignon, redevenu le peintre délicat que ses débuts laissaient augurer, a gagné en profondeur sans rien perdre de ses dons techniques.
Léonard a des gouaches d'une robuste personnalité. Dans un genre très difficile qu'il sache renouveler la forme est un exploit dont il faut tenir compte.
Jean Rets atteint la plénitude. Il a peint là l'un ou l'autre tableau qui sont des œuvres achevées et d'une grande beauté.
Silvin inclut, dans des œuvres au métier très savant -malgré les apparences -une poésie secrète et angoissée aux mille sortilèges.
Tous enfin s'expriment de manière authentique avec une gravité et une conscience édifiantes.
Autant de raisons pour que je les félicite et les remercie. Ils portaient nos espoirs et ne les ont pas déçus.

(17/03) SECTION HISTOIRE (20h30. Grande salle de l'Emulation). Conférence de M. André Parrot, conservateur en chef des Musées de France : Mari, ville d'art et d'histoire au III^{e} millénaire avant J. C.
* Conférence illustrée par un film sur les fouilles de Mari.
** Le conférencier sera présenté par le professeur Georges Dossin l'un des auteurs des découvertes émouvantes réalisées sur le site de Mari en Mésopotamie.

- Léon Koenig à Félix Renard, 21/03/54 ; IHOES, Fonds Koenig.
Je me vois encore dans l'obligation de solliciter l'aide du Comité de l'Apiaw pour nous permettre de faire face aux engagements que, d'accord avec lui, nous avons souscrits envers les artistes exposant à la Section liégeoise. (…)
Jusqu'à aujourd'hui, les exposants dont les oeuvres suivent ont trouvé leur mécène : Delhaye (M. Florkin), Picon (F. Graindorge), Cox (F. Graindorge), Mathieu (Frankignoul), Graverol (E. van

Zuylen). Nous avons dû recourir au Comité de l'Apiaw pour Suzanne Fagard-Lefebvre. Le cas se présente à nouveau pour l'exposition Scauflaire (terminée) et l'exposition du groupe Bury – Collignon, Léonard, Rets, Silvin (en cours).
Lors de la clôture de l'exposition Scauflaire, j'ai dû prendre une initiative et ai cru bien faire en retenant l'oeuvre exposée au moindre prix (4.000 frs). J'espère que vous voudrez bien entériner cette décision. L'oeuvre est naturellement à la disposition du comité. Comment faire à nouveau pour la présente exposition et pour la dernière (Jo Delahaut)"
- Mr Félix Renard à Léon Koenig, 24/03/1954 ; IHOES, Fonds Léon Koenig.
Je comprends vos difficultés et j'ai eu l'occasion de rencontrer hier Mr Marcel Florkin.
Pour vous être agréable, je suis disposé à acheter un tableau de Mr Scauflaire et je suis décidé à mettre un prix supérieur à 4.000 frs, pour avoir un tabeau mieux en rapport avec mes goûts personnels. Dans ces conditions, voulez-vous vous entremettre auprès de Mr Scauflaire pour lui demander de venir chez moi me présenter quelques tableaux.
Le grand tableau qui se trouvait au milieu du mur à droite, évalué, je pense, par Mr Scauflaire à 16.000 ou 18.000 frs, me tenterait assez mais, confidentiellement, je ne désire pas mettre ce prix.
Si Mr Scauflaire voulait faire une réduction, je pense que je serais preneur. Sinon qu'il vienne me voir, au besoin avec vous – j'aurais de cette façon l'occasion de vous rencontrer – pour mettre cette affaire au point.
Il y a la question de la commission de Mme Collins et Mr Florkin a attiré mon attention sur ce point. Voulez-vous également me faire le plaisir d'y veiller ?
Quant à la suite à donner à l'exposition du groupe Bury – Collignon – Léonard – Rets – Silvin, Mr Florkin va s'employer à trouver des acquéreurs.
Si, par impossible, la chose ne se faisait pas, je vous serais obligé de m'en avertir et je reverrais la question avec le désir de vous être agréable.
- Mr Léon Koenig à Félix Renard à, 28/03/1954 ; IHOES, Fonds Léon Koenig.
J'ai immédiatement pris contact avec Edgar Scauflaire qui est très honoré de votre choix et serait heureux de vous laisser la toile en question – pour laquelle il demandait 18.000 frs – au prix de 12.000, compte non tenu de la commission de 10% à verser à Mme Collyns. Mr Scauflaire ajoute que vous auriez tout loisir de le payer en plusieurs versements. Il va de soi également que si ces propositions ne vous satisfaisaient pas, je me ferais un plaisir d'accompagner Mr Scauflaire chez vous pour vous soumettre d'autres oeuvres.
Je voudrais néanmoins me permettre de spécifier que ce n'est pas de vous, personnellement, que j'attendais un geste que j'apprécie d'ailleurs hautement. Je me devais simplement de mettre au courant le Président de l'Apiaw d'une situation où nous sommes tous engagés et qui nous voyait dans l'impossibilité de remplir nos obligations.
L'expérience d'une saison nous aidera à revoir dans ses applications, un principe qui n'a jamais été clairement établi. A la salle du Cercle des Beaux-Arts, en un an, il s'est vendu pour 1.500.000 frs de peinture. Pour la période correspondante, nos exposants ont-ils atteints un chiffre de vente dépassant 100.000 frs ? J'en doute et je vous confirmerai après contrôle.
Nos artistes consentent donc de lourds sacrifices pour exposer à l'Apiaw où nous les avons encouragés à préférer les satisfactions de la recherche à celles, plus illusoires d'un art commercialisé. Mais c'est beaucoup exiger d'eux et ne pensez-vous pas qu'il conviendrait de leur accorder à tous un appui identique ? Je proposerais, pour la saison prochaine, que tous les amis de la section liégeoise acceptent de verser une somme laissée à leur appréciation avec un minimum de 2.000 frs. Il suffirait alors de diviser le total obtenu par le nombre d'expositions. Faisant confiance à un comité d'achats chargé du choix des oeuvres, les mécènes chosiraient à leur tour en fin de saison selon l'importance du versement initial.
- Mr Félix Renard à Léon Koenig, 29/03/1954 ; IHOES, Fonds Léon Koenig.
Mr Scauflaire peut m'apporter le tableau à mon bureau. (…)
Nous devrons examiner de très près la situation faite aux peintres de l'Apiaw et je suis d'accord avec vous pour qu'une solution intervienne à bref délai. A cet effet, dès le 11 avril prochain, je convoquerai, d'accord avec Mr Florkin, une réunion de la commission provinciale pour mettre cette affaire au point.
- Mr Léon Koenig à Félix Renard à, 05/04/1954 ; IHOES, Fonds Léon Koenig.
(…) Je vous ai signalé que le dernier rapport annuel du Cercle des Beaux-Arts annonçait un chiffre de ventes de l'ordre d'1.500.000 frs. J'ai contrôlé les nôtres pour la période correspondante. Du 7 février 1953 au 11 février 1954, 10 expositions (7 individuelles, 3 de groupe) ont rapporté aux 20 exposants la

somme globale brute de 95.300 frs)
Toutes “préoccupations mercantiles” écartées, je crois que nous devons jeter un cri d’alarme. Je crois que le moment est venu de “savoir reconnaître parmi les recherches souvent pénibles et décourageantes, de la peinture vivante, l’effort qui empêche l’art de tomber dans la décadence et de mourir exsangue” et d’aider efficacement ceux de nos artistes qui ont précisément choisi les voies de l’effort et de la recherche. Ils ne demandent pas de “grosses ventes” mais un accueil sympathique, quelques encouragements et la possibilité d’oeuvrer en ne vivant pas indignement.

(07/04) SECTION HISTOIRE (20h dans un des salons du premier étage de la Sociéte d’Emulation). Conférence de M. Marcel Bataillon, professeur au Collège de France : Las Casas et Christophe Colomb.

(10/04-22/04) Delahaut Jo.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(24/04-06/05) **Chagall Marc**.
* Initiative et financement F. Graindorge.



Catalogue de l’exposition : texte d’André de Ridder ; bio. réduite ; illustrations n. et bl.



- André De Ridder.

Pour les peintres les plus célèbres de l'Ecole de Paris, Chagall occupe une place prépondérante, tant par sa facture et son coloris que par les thèmes de son œuvre, la pensée et la sensibilité qu'il y exprime. Peintre, Chagall l'est jusqu'au bout des doigts, richement, savamment, présentant une variété de formes et de tons qui, pour pécher parfois par la prodigalité et l'exubérance, n'en témoigne pas moins d'une originalité sincère et d'une grande maîtrise. Nous trouvons chez Chagall des associations de bleu et de rouge, de vert et d'orange, poussées jusqu'aux gammes les plus sonores et où pourtant rien ne détone_ Pour être vif et même éclatant, son coloris n'est 'jamais criard ; il ne déborde pas de la toile. De même, pour être résolument anti-impressionniste, sa facture n'en est pas moins soumise à la réalité ; non cette réalité dite « objective », telle que la voient les peintres demeurés fidèles à l'observation naturaliste, mais la réalité propre à l'univers de Chagall.

Car c'est en cela peut-être que réside le mérite le plus marquant du maître : d'avoir pu créer un univers a lui, tout un monde d'êtres quelque peu insolites, d'hommes et de femmes, d'animaux et de fleurs, de maisons et d'étoiles, tirés de son expérience humaine, de ses souvenirs, de ses rêves, voire de ses cauchemars.

Dans ce que nous pourrions appeler les qualités techniques du peintre, nous sommes frappé surtout par leur subordination au thème que l'artiste entend développer dans chacune de ses œuvres, au sentiment qu'il interprète en toute liberté et en toute franchise. L'art de Chagall est avant tout un art d'émotion, art profondément humain où l'artiste ne se contente pas de recherches et de réussites purement picturales. Un tableau de ce maître, une aquarelle, une lithographie, voire un dessin ne peuvent être considérés comme un jeu de son imagination ou de sa fantaisie, tant vantées, pas plus que comme une spéculation de son esprit. Il s'agit chaque fois à nouveau d'un acte de foi et d'amour, d'une confidence, d'un témoignage, issus du plus intime de son être. Toujours une confession, souvent un signe, parfois un message, traduits dans un langage figuratif judicieusement approprié.

Dans son atelier Chagall travaille au milieu de vivants et de morts, d'anges et de démons. Les formes les plus disparates s'y conjuguent, pendant que s'associent les couleurs les plus surprenantes, là où la réalité et la fiction, l'humain et le surhumain se rejoignent pour donner naissance à cette fantasmagorie qui illumine l'œuvre de Chagall. Pourtant celle-ci n'est ni abstraite, ni accidentelle ou gratuite. De ce fait il y a également chez cet inventeur de formes, de lignes et de couleurs souvent étonnantes, un découvreur de rapports insoupçonnés entre les hommes, les bêtes et les choses, entre la terre et le ciel, peut-être l'enfer. Ce qui explique aussi pourquoi se dégagent de son œuvre l'appel de l'aventure, le goût du merveilleux, le sens du mystère, en même temps qu'une ferveur religieuse, voire mythique des plus rare.

Cet univers proprement chagallien auquel j'ai fait allusion, le maître l'a créé de toutes pièces. Venu par les routes du Nord et de l'Est, dans sa charrette fantôme, il a débarqué ci Paris, après être passé par Berlin, en société de ses moujiks et de ses rabbins, de ses amants, de ses anges ailés, de ses animaux volants, de ses meubles hantés et de ses objets enchantés. Ils faisaient partie depuis toujours du décor de son enfance, de sa vie familiale, aussi bien que de sa pensée, nourrie par les livres sacrés d'Israël et par les grands poètes et romanciers russes, et de sa poétique, fortement imprégnée de folklore, de légende et de mysticisme.

L'on comprend cependant que Chagall se soit insurgé contre tant d'interprétations littéraires de son œuvre, sous lesquelles d'aucuns cherchaient à l'étouffer, contre les allégories que des tiers y découvraient malgré lui. Jamais Chagall ne s'est considéré comme une sorte d'illuminé, de messie plus ou moins magicien. Il entend n'appartenir qu'a la terre, a toute la terre, mais avec plus de tendresse et de ferveur que n'en ont les peintres pour lesquels la figuration plus ou moins conformiste de la réalité constitue le fin des fins.

A la découverte de la nature humaine, même cachée, et du spectacle de lavie, au-delà du banal et du quotidien, Chagall apporte une telle ferveur et en même temps une telle pénétration, et il dispose d'un tel pouvoir de transfiguration, qu'il parvient à hausser sur un plan universel ce qui, chez la plupart, ne dépasse pas les contingences. Et c'est ce don de visionnaire qui, précisément, nous envoûte, lorsque nous nous penchons vers les « tableaux images » de ce peintre. Ceux-ci procèdent à la fois de la réalité et de sa conception lyrique et épique de l'univers, pour lui véridique et imaginaire.

D'aucuns estiment qu'il ne subsiste plus grand-chose du Chagall débarqué de Witebsk a Paris, en 1910, à l'âge de vingt ans, ni même du Chagall retourné en Russie, pendant la première guerre, et revenu à Paris en l923.

S'il est vrai, qu'établi à demeure en France (sauf pendant la deuxième guerre), Chagall se soit acclimaté o un pays très différent de son milieu natal, il convient de reconnaître que ce second Chagall ne diffère pas foncièrement du premier. Il a pu, par la suite, modifier les décors et les thèmes de

certains de ses tableaux, perdre en vieillissant de sa candeur juvénile, de sa vision âprement dramatique, même de sa facture audacieusement expressionniste, son œuvre n'en est pas moins restée fidèle à elle-même, étonnamment fraîche, tout aussi émouvante, tout aussi poétique, à la fois spontanée et lucide. Elle conserve les résonances profondes de jadis, tout son côté inventif, son attrait féerique.
Lorsque nous nous interrogeons sur l'apport de Chagall, il n'est pas toujours aisé de déterminer exactement la position qu'il occupe dans le mouvement artistique contemporain. Ne perdons pas de vue que lors de ses débuts, entre 1910 et 1914, la peinture était dominée en France par les fauves et les premiers cubistes, en Allemagne par les premiers expressionnistes. A-t-il été touché par ces écoles, c'est alors de très loin, uniquement de l'extérieur, par telle ou telle conception formelle, non dans son esprit, ni dans son cœur. C'est cette totale originalité qui fait de son œuvre une affirmation absolument unique. Bien qu'incorporé tout de suite, à Berlin, dans le mouvement expressionniste, étendu par ses défenseurs allemands jusqu'à y comprendre toutes les manifestations d'avant-garde, celles qu'en France on s'est contenté de réunir sous le vocable « Art vivant », Chagall n'a jamais été un expressionniste pur, selon la conception allemande. A cet égard, son œuvre manque d'âpreté, d'esprit de révolte, de sens satirique. Il dépasse également le message des fauves qui furent essentiellement les rénovateurs de la couleur. Il dépasse encore davantage celui des cubistes dont l'effort se limita presque toujours à la composition du tableau. D'emblée Chagall se distingua de ses contemporains par la fusion, dans son œuvre, d'une forme et d'un coloris nouveaux, parfaitement adaptés l'une à l'autre, et dérivés foncièrement de la pensée et de la sensibilité du jeune artiste, mis aussitôt au service de thèmes qui lui étaient également personnels. Grâce a tout cela, l'art de Chagall accuse clans la multiplicité de ses motifs et de ses méthodes une unité exemplaire.
L'on me pardonnera d'avoir eu parfois l'impression de retrouver chez lui - avec moins de densité peut-être, mais plus de fantaisie poétique que chez les nôtres - quelques-unes des qualités qui font de ce secteur de la peinture belge contemporaine, que nous avons fini par appeler « expressionnisme », un domaine si attachant : l'amour des humbles, un certain attachement à la tradition populaire, le sens du terroir, la sincérité et la profondeur humaines, la foi en la vie, une ferveur quelque peu religieuse, pour ne citer que ces caractéristiques. Aussi bien est-ce dans cette ressemblance, même lointaine, dans ces affinités, même vagues, que nous trouvons peut-être l'explication de l'admiration et de la sympathie que l'œuvre de Chagall a suscitées en Belgique, depuis le début. Je suis convaincu que celles que provoquera la remarquable exposition, organisée par l'A. P. l. A. W., ne seront pas moindres.

(28/08-03/10) Bâle / CH, Kunsthalle. **Collection Fernand Graindorge**.
* Archipenko Alexandre, Arp Jean, Bauchant André, Baumeister Willi, Bazaine Jean, Bonnard Pierre,Braque Georges, Chagall Marc, Chauvin Jean Gabriel, Dali Salvador, Degas Edgar, de La Fresnaye Roger , Delaunay Robert, Derain André, DeSmet Gustave, Dix Otto, Dufy Raoul, Ensor James, Ernst Max, Giacometti Alberto, Gris Juan, Hartung Hans, Hofer Karl, Kandinsky Wassily, Klee Paul, Kokoschka Oskar, Lam Wilfredo, Lardera Berto, Laurens Henri, Léger Fernand, Lipchitz Jacques, Magnelli Alberto, Manessier Alfred, Marcoussis Louis, Matisse Henri, Metzinger Jean, Miro Joan, Modigliani Amedeo, Monet Claude, Nolde Emil, Permeke Constant, Picasso Pablo, Pignon Edouard, Redon Odilon, Rouault Georges, Rousseau Henri, Schneider Gérard, Severini Gino, Singier Gustave, Tanguy Yves, Taueber-Arp Sophie, Taueber-Arp Sophie et Arp Jean, Ubac Raoul, Van Gogh Vincent, Vieira da Silva Maria-Elena, Von Jawlensky Alexis, Winter Fritz .
** Catalogue : Texte de Jules Bosmant (en français) et de R. Th. St. (en allemand) ; 28 ill. n/bl. (archives Graindorge).

- Léon Koenig, Une exposition liégeoise est exposée à Bâle in Le Monde du Travail, 10/09/1954.
Un récent communiqué aux journaux informait les Liégeois de l'inauguration, à la Kunsthalle de Bâle, d'une exposition comportant les pièces essentielles de la collection de peintures et sculptures de notre concitoyen, M. Fernand Graindorge.

J'ai eu le privilège d'assister à cette cérémonie. J'ai entendu le discours prononcé par le Dr Leudhardt, au nom de l'organisme invitant, et celui de notre premier échevin, M. Olympe Gilbart, qui mérita bien les applaudissements par la densité des idées qui s'y exprimaient avec tant d'élégance.

Ils m'ont singulièrement éclairé sur tes termes d'un article paru naguère en Allemagne à l'occasion de l'exposition de la même collection à Eindboven. Le critique de la « Frankturter Aligemeine Zeitung » écrivait « Ce que Graindorge ajoute au visage de Liège, marqué par la dureté de la précision, par les affaires et le spirituel, ce sont quelques traits de curiosité d'avant-garde (d'avidité du nouveau). Graindorge commença sa collection comme jeune étudiant, Il y a quelque trente années. L'initiative a coutume d'être contagieuse. Le musée des Beaux-Arts de Liège, un peu patriarcal, se laissa contaminer. La métropole spirituelle de la Wallonie, qui affiche tant la conscience de sa valeur vis-à-vis de Bruxelles, comme elle le faisait sentir jadis aux évêques et à Charles le Téméraire, cherche à présent à se manifester et à se confirmer comme avant-garde de l'art moderne. Sur le marché d'art de Paris le nom de Liège éveille un murmure respectueux...»

Je comprenais qu'une vigoureuse action menée sur un plan particulier - ici les efforts en faveur de l'art contemporain - pouvait ajouter au lustre d'une cité. Si je savais déjà combien le musée de Liège (à la réputation duquel M. Graindorge a largement contribué en lui prêtant à long terme vingt tableaux remarquables) avait acquis l'estime, de tous les amateurs, si je savais l'importance internationale des manifestations organisées depuis dix ans par le président de la commission des Beaux-Arts de l'Apiaw, je découvrais que M. Graindorge avait ajouté « quelques traits au visage de Liège », en effet, et que ces traits nouveaux valaient à notre cité l'attention de l'étranger.

***

La proximité du musée de Bâle, l'un des plus fameux musées modernes du monde, et la visite de collections privées plutôt sensationnelles me donnaient les points de comparaison favorables en l'occurrence : j'allais pouvoir revigorer mes critères. L'exposition de la Kunsthalle (125 numéros au catalogue), d'ailleurs excellemment présentée par son directeur, le Dr R. Stoll, donne dans son ensemble une impression de haute qualité. Si quelques œuvres dominent et constituent, en quelque sorte, les pièces maîtresses sur lesquelles repose l'édifice, toutes honorent le choix clairvoyant du collectionneur. C'est étonnant si l'on pense qu'elles ont été acquises isolément, à des dates et des endroits différents, et que cela implique la constance d'un jugement précis.

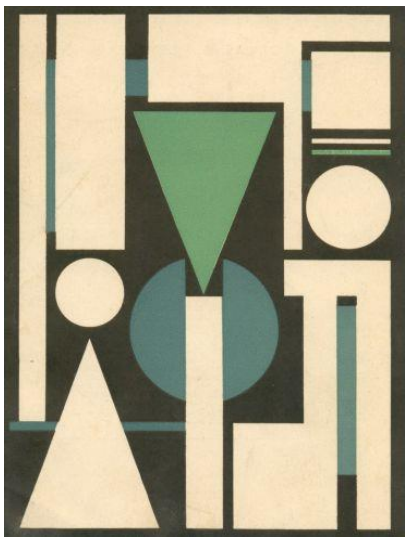
Ce n'est point par hasard que la Salle réservée aux Matisse, avec cet admirable tableau qui s'intitule « Paysage à la fenêtre » (1911), que ce panneau où sont placés une série de Fernand Léger, que cet autre encore ou s'accrochent quatre Jean Arp ou cet autre où se situent six Max Ernst ont si fortement marqué mon souvenir. L'élan qui a porté si tôt M. Graindorge vers les plus sûres valeurs de notre temps, est le signe d'une audace étayée par des connaissances solides. J'y pensais devant le fait que Max Ernst et Jean Arp viennent de partager avec Joan Miro les Grands Prix des Arts plastiques de la récente Biennale de Venise, et les Miro exposés confirmaient encore la « lucide ferveur » de M. Graindorge.

Que l'on n'imagine pas que ces noms seuls assurent sa tenue à l'ensemble. D'autres s'y rencontrent, plus prestigieux encore Van Gogh, Monet, Bonnard, Braque, Dali, Dufy, Ensor, Permeke, Laurens, Rouault, Juan Gris, Picasso (avec surtout ce sensationnel tableau de l'époque cubiste héroïque), Kandinsky, Klee, Modigliani, Henri Rousseau, entre autres. Mais la part faite aux premiers cités, ainsi que la présence des abstraits Magnelli, Bazaine, Bissière, Manessier, Vieira da Silva, Ubac, Baumeister ou Winter et celle des expressionnistes allemands, Nolde, Kirchner, Dix ou Jawlensky

(quelle oeuvre forte que la « Tête de femme » de ce dernier!) semblent donner son véritable sens à la collection en affirmant son double caractère éclectisme et dynamisme.
Nous espérons qu'un jour elle sera exposée en notre ville et nous ne pourrions mieux conclure ces - notes brèves qu'en reprenant les ultimes phrases de la préface qu'écrivit M. Jules Bosmant, conservateur des musées des Beaux-Arts, pour le catalogue parfait édité par le Dr Stol : « Comprise de la sorte, une collection de tableaux devient tout autre chose qu'une distraction, un amusement, l'assouvissement d'une passion maniaque. Elle participe aux nécessaires combats par quoi est marquée l'évolution artistique. Elle y prend sa part, ses risques, et, si elle le mérite, un nom que l'Histoire retiendra. Elle crée le climat qui favorise la création. Tournée vers la vie, elle est chose d'avenir et de vie ». C'est efficacement définir la portée des efforts de M. Graindorge. L'existence d'une pareille collection en notre ville ne doit pas être ignorée et appelle notre légitime considération. Il est digne de remarquer qu'elle soit présentée à Bâle la première du cycle d'expositions des collections européennes que la Kunsthalle inaugurait avec elle.

(oct.-nov.) Milan, Palazzo della Permanente: Pittura belga contemporanea
* Org.: Ministère de l'Instruction publique, en charge des affaires culturelles
* Participants (en majuscules, les abstraits): P. ALECHINSKY, G. BERTRAND, A. BONNET, J. Brusselmans, G. (Van den) Bulcke, J.BURSSENS, P. BURY, G. Camus, J. Cobbaert, J. Cox, J. DELAHAUT, P. Delvaux, H. DIELS, H. DORCHY, R. GILLES, J. Godderis, R. GUIETTE, Fr. HOLLEY, H. KERELS, K. LEWY, J. Lismonde, R. Magritte, P. Mara, R. MELS, M. MENDELSON, J. MILO, A. MORTIER, L. PEIRE, L. PLOMTEUX, C. RABUS, J. RETS, J. SAVERYS, E. Scauflaire, R. Slabbinck, J. Vaerten, S. Van Damme, A. Vanderlick, L. VAN LINT.
* Catalogue: texte de J. Van Lerberghe (en italien), ill.
* Cette exposition est importante dans la mesure où elle témoigne du moment de l'acceptation de l'abstraction au niveau des autorités publiques ; c'est une réussite pour le Groupe Art Abstrait qui, à l'exception de G. Collignon qui n'y participe pas pour des questions personnelles, voit tous ses membres présentés dans cette exposition.
- Léon-Louis Sosset in Les Beaux-Arts, Bruxelles, 12/11/54).
" (...) Il semble que les organisateurs aient voulu donner uniquement connaissance des tendances actives en faveur aujourd'hui dans les ateliers d'avant-garde. C'est dire que l'expressionnisme, qui jouit longtemps de la cote d'amour, y est évincé au profit d'une figuration très transposée qui n'a plus avec lui que de lointaines attaches, tantôt au profit du surréalisme dont la survie est incontestable, mais surtout au bénéfice de l'abstraction qui, depuis 5 ou 6 ans, connaît, chez nous comme ailleurs, un surprenant essor. (...)
Que cette exposition ait été entreprise sous le patronage et sous la garantie d'un organisme officiel est aussi un signe des temps. Jadis nos fonctionnaires ne se préoccupaient guère que des réputations acquises ou des formes picturales accréditées par les masses (...). Aujourd'hui le goût de la découverte, du risque même est devenu un principe sinon une règle."

(16/10-28/10) Bloc André, **Dewasne Jean**, **Deyrolle Jean**, **Herbin Auguste**, **Mortensen**, **Poliakoff**, Vasarely.
* Initiative et financement F. Graindorge.

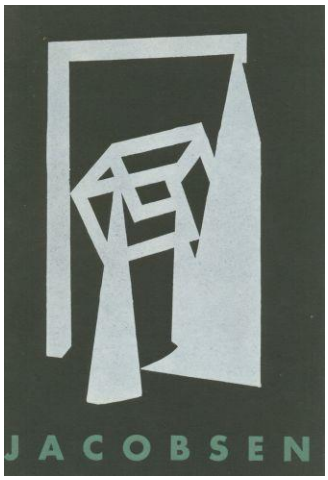


- Invitation (avec un texte de Léon Degand) :
Une époque de grandes recherches et de grandes découvertes, comme est celle que vivent actuellement les arts plastiques, n'est pas nécessairement dans son ensemble une époque de grande lucidité : le public est dérouté, l'artiste souvent l'est aussi, et la juste appréciation des phénomènes qui se produisent sous nos yeux n'est le fait que d'une minorité.
Mais cette époque n'est pas davantage, et toujours dans son ensemble, une époque de grand appétit de lucidité. Et voilà qui n'est pas moins grave.
Tout le monde aujourd'hui parle d'art abstrait. Mais qui sait en quoi cet art consiste ? En quoi il diffère de l'art figuratif ? Et si même il en diffère ? Qui sait, d'ailleurs, que la plastique, picturale ou sculpturale, figurative ou abstraite, est un langage ? Et qui désire savoir cela ?
En réalité, en ce qui concerne la compréhension des œuvres, nos contemporains, dans leur immense majorité, se contentent d'impressions vagues ou de la simulation d'une compréhension quelconque.
Il est indéniable que des malins profitent de cette situation. Aux simulateurs de la compréhension, ils s'empressent d'offrir des simulacres de signification plastique. Ils simulent l'usage d'un langage. Et ils n'expriment strictement rien.
En revanche, les artistes groupés en cette exposition, se caractérisent par un commun souci de signifier le plus clairement possible une pensée plastique parfaitement existante. Sacrifient-ils, pour autant, les racines affectives et les expressions émouvantes de cette pensée ? Il est bien certain que non.
- Paul Orban in Université, 8e année, n°1, Liège, oct. - nov. 1954, p. 25.
"Alors que les dissensions continuent à battre leur plein entre les tenants de la peinture figurative et ceux de la peinture non figurative, l'exposition de l'apiaw clôt les débats d'un geste péremptoire en affirmant une fois de plus que l'art abstrait, avec ses conceptions picturales révolutionnaires peut apporter au public la même spiritualité, la même sensibilité que les défenseurs de la peinture figurative. Il semble même que l'exposition présente est un gage certain de réussite de l'avenir de l'art abstrait.
Quand certains amateurs de tableaux auront vaincu en eux certains préjugés qui les assaillent et le parti pris conscient ou inconscient qui les rend aveugles, la peinture abstraite sera pour eux non un sujet de frustration mais une œuvre d'art dans toute sa nudité primitive, un art qui a su se libérer des préjugés sociaux.
(...) La preuve est faite que la personnalité du peintre non figuratif se dévoile aussi bien sinon mieux dans sa peinture que celle du peintre figuratif dans la sienne. Le fait d'ailleurs que chez l'abstrait la création est plus entière, lui donne une plus grande possibilité de manifester sa personnalité à l'aide de formes pures conçues par lui seul et non imprégnée de leur pesanteur physique comme c'est le cas en peinture figurative.
(...) À partir de ce moment par conséquent l'art abstrait a trouvé sa voie et justifie sa raison d'être en ce sens qu'il peut traduire les éternels «messages» de l'esprit et de la sensibilité par une plus grande pureté de langage et c'est bien là la fonction essentielle de l'art. (...)"

(30/10-11/11) Jeunes peintres canadiens.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Bellefleur Léon, Dumouchel Albert, Gauvreau Pierre, Leduc Fernand, Mousseau Jean-Paul, Tremblay Conrad, Tremblay Gérard.

(13/11-25/11) Lemaitre Albert, peintures récentes.

(11/12-23/12) **Jacobsen Robert**.
* Initiative et financement F. Graindorge ; en collaboration avec la galerie Denise René, Paris
** Catalogue : texte de Léon Degand.



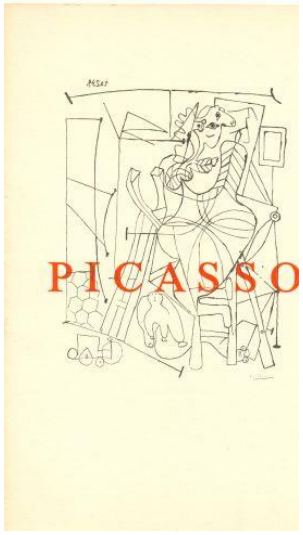
- Léon Degand.
Les grands mouvements d'émancipation qui conduisirent les arts plastiques à l'Abstraction furent tous, à l'origine, d'inspiration picturale. Certains même furent exclusivement picturaux et le demeurèrent : l'Impressionnisme et le Fauvisme. Et les premiers maîtres de l'Abstraction furent des peintres qui ne pensèrent qu'en peintres les problèmes fondamentaux qu'une nouvelle conception de la plastique leur posait. Si l'on ajoute à cela que la sculpture, et à plus forte raison quand elle n'est pas académique, est traitée en parente pauvre des arts plastiques, on pourra se rendre compte de façon déjà très suggestive de l'aide artistique et des encouragements matériels qui attendent un sculpteur à son entrée dans l'abstraction.
Jacobsen aurait pu tricher, s'attacher à quelque figuration dont il aurait camouflé les apparences figuratives trop manifestes, s'appuyer en cachette sur les acquisitions d'un cubiste ou d'un Brancusi, par exemple, et prendre ainsi une petite place confortable et sans danger au sein des groupes d'avant-garde. Mais ce n'est pas dans sa nature.
Il y a chez Jacobsen, au départ, une intransigeance morale, qui se traduit par une discipline aussi musculaire et nerveuse que spirituelle. Il a décidé d'être satisfait de l'absence de tout soutien pour le sculpteur abstrait qui doit naître. Il a compris qu'une épreuve si totale tue les faibles, incline les médiocres à la tricherie, mais trempe les forts. Et Jacobsen se réjouit de n'avoir compté et de ne compter encore que sur lui-même pour assurer à son oeuvre le développement d'une pensée vivante.
Des tailles directes de la pierre, en 1941, aux expressions métalliques d'aujourd'hui la distance est énorme. Elle sépare une sculpture, abstraite d'intention mais toujours figurative de langage et d'atmosphère, d'une plastique entièrement recréée sur des bases nouvelles.
Ce que Jacobsen recherchait dans ses dernières sculptures en pierre, c'était, par l'élimination aussi complète que possible de toute complexité de forme et de signification, un retour bienfaisant aux éléments premiers de toute sculpture.
Il n'atteignit pas ainsi à l'abstraction, il mit seulement en évidence un principe de toute pensée figurative en sculpture : l'expression du volume par une masse bien fermée sur elle-même, installée dans l'espace comme le noyau compact dans le fruit, et pourvue de significations figuratives.
Certes, cette masse pouvait se simplifier, se réduire à quelques-uns de ses plans principaux, à son contour plus ou moins ajouré, à la délimitation de ses lignes de force. Ainsi avaient procédé respectivement Laurens à ses débuts, Lipchitz et Gonzalez. Mais c'étaient là encore des allusions très nettes à cette masse, et sans aucune suppression de ses significations figuratives.

Le langage et la pensée figuratifs étaient étroitement associés dans l'expression par des volumes fermés. Pour passer, en sculpture, de la conception figurative de la plastique à une conception abstraite, il était plus sûr de tout modifier. Jacobsen remplaça la pierre par le fer plus docile, et cet espace, qui n'agissait que de façon extérieure sur la sculpture, il le fit entrer dedans.
On dit parfois que le sculpteur abstrait, à ce stade de son évolution, éprouve la nécessité de changer d'espace**.** L'explication relève de ce prétentieux scientisme qui pousse autour de maintes dispositions nouvelles de la plastique abstraite. En réalité, aucun sculpteur ne se trouve dans les conditions requises pour changer d'espace. Toute sculpture, figurative ou abstraite, n'est capable de s'inscrire que dans les trois seules dimensions de l'espace expérimental et d'usage courant qui nous entoure.
Ce qui change, en l'occurrence, c'est uniquement l'attitude du sculpteur à l'égard de l'espace. Et c'est trop peu de dire que Jacobsen fait entrer l'espace dans sa sculpture. Il taille cet espace, il lui donne une forme, une signification plastique, une vibration émouvante.
Sans doute cette préoccupation d'incorporer l'espace à la sculpture est-elle commune à la plupart des sculpteurs abstraits. Chez Jacobsen, en tout cas, elle n'est pas une démonstration purement verbale. L'espace intérieur de ses oeuvres n'est pas un simple courant d'air. Ni quelque chose de biscornu que l'on croit devoir s'imposer pour paraître moderne.
Il est peut-être utile de révéler à quel point même Jacobsen se défend de vouloir être moderne. Il confirme ainsi ce que le spectateur clairvoyant découvre par lui-même, autant qu'il lui plaît, dans n'importe quelle oeuvre de Jacobsen. Chacune de ses sculptures, en effet, prouve par toutes ses parties, par tous ses plans, pleins, déliés, vides, par ses multiples perspectives, par toutes ses synthèses, qu'elle n'est jamais une vaine parade, une façon de se donner une démarche avantageuse.
Cette sculpture parle, avec un sens original et parfait, le langage des proportions. Son statisme est celui, tout pénétré de force contenue, de la plus noble architecture. Sa réserve est faite d'une légitime confiance dans son rayonnement naturel. Ses audaces n'ont aucun besoin d'être provocantes. Ses dimensions, que d'aucuns estimeront trop modérées en cette époque où l'on vise de parti pris au monumental, possèdent cette haute qualité d'être exactement conformes à ce que voulait exprimer l'artiste. Mais il ne faudrait pas en conclure que le monumental est, pour le tempérament de Jacobsen, une ambition interdite. Il est facile, à qui sait lire dans les possibilités d'un artiste en ne consultant que son oeuvre, de concevoir un Jacobsen triomphant des magnifiques embûches de la grande sculpture de plein air.
Jacobsen ne se targue d'aucune relation avec les puissances dites cosmiques. Il ne s'efforce que de faire le mieux possible ce qu'il fait. Cette modestie n'est pas sans fierté. Ni sans efficacité. Elle a engendré une oeuvre qui se classe désormais au premier rang.

(18/12-17/01/55). (au Musée des Beaux-Arts) **Picasso**, oeuvres graphiques.
*Initiative et financement F. Graindorge.
** Grâce à l'amabilité de la Galerie Louise Leiris (Paris, rue d'Astorg) et de M. Daniel-Henry Kahnweiler.


Vernissage.

*** Catalogue : texte de Tristan Tzara (liste des œuvres, notes biographiques, illustrations n. et bl.)
En exergue du catalogue : « Je ne cherche pas, je trouve ».



- Tristan Tzara. Paris, le 12 décembre 1954.
Sourcíer et meneur à la fois, s'il sait découvrir ce qui convient à notre soif de connaissance, plus spécialement dans l'ordre plastique, il n'en dirige pas moins les tendances et les goûts qui déjà se généralisent jusqu'à empiéter sur d'autres régions. Car, tandis que l'art reflète en quelque sorte l'histoire, il est difficile de juger à quel point l'influence qu'il exerce sur les façons de vivre et de penser contribue à déterminer cette histoire même. Ce phénomène de réciprocité trouve dans l'œuvre et dans l'esprit de Picasso une illustration des plus concluantes.
Aux sources mêmes de la sensibilité moderne, n'est-il pas celui qui, tout en décantant l'essentiel des caractères de notre temps - avec ce que cela comporte de survivances et de traditions -, a su fournir aux aspirations actuelles les formes les plus émouvantes, sinon les plus lucidement satisfaisantes ? Telle est la force expressive et juste de l'œuvre de Picasso, que, transgressant les problèmes sous-jacents, elle prend l'aspect de l'évidence même. Partie constituante de l'époque que nous vivons, elle impose sa perspective à l'image que celle-ci éveille. Cette œuvre multiple est celle d'un homme qui, en résumant tous les hommes, sait mettre à nu en chacun sa nature profonde. Elle répond aux questions informulées d'un grand nombre d'individus, mais elle est également responsable des idées qui se développent à partir d'elle. C'est ainsi que, dans la mesure où la destinée de l'homme dépend de la volonté de ce dernier d'imprimer à son devenir une direction conforme aux aspirations de la plupart vers la liberté, Picasso a su assumer la responsabilité de ses démarches spirituelles. En cela, Picasso continue la lignée des grands peintres ou poètes du passé, de ceux à qui il faut se référer quand il s'agit de comprendre leur époque, que dis-je, sans qui il n`n'est même pas concevable de se la figurer.
***
De tous les temps, les peintres comme les poètes se sont efforcés de donner corps à l'inexprimable. A ce qui, du domaine de l'émotion ou de la sensation, échappe au pouvoir des mots et de la représentation. Il s'est toujours agi de trouver cet impondérable un équivalent dans un langage approprié.
Ainsi la secrète palpitation de la beauté qui anime les choses de la nature, du brin d'herbe à la joue fruitée d'un enfant, du geste velouté d'une femme à l'expression fluide d'un sentiment, si tout concourt à rendre au monde de l'apparence la plénitude propre à ce qui est vivant, l'artiste, lui, dans cet acte de re-création qu'est son activité, ne saurait que minier la loi naturelle, en s'approchant autant que possible de cette évidence immédiate, fugitive et éternelle à la fois, dont toute existence est imprégnée. Cette préoccupation de donner au mouvement des choses un prolongement dans le règne de la sensibilité, c`est-à-dire où tous les sens puissent trouver objet à évocation, peut être considérée comme constante à tous les échelons du développement des arts. Mais les découvertes des Impressionnistes sur ce plan revêtent une importance particulière. Les perpétuels changements de l'atmosphère, les vibrations de la lumière, le caractère fuyant de tous les fragments de la vision et leur enchaînement en vue de former une totalité organique qui rende inséparables les notions de temps et d'espace, ont contribué à secouer les fondements d'un art figé dans la contemplation et à en rapprocher les données

d'une conception plus véridique du monde. De même que pour les autres arts, la vision du peintre, à ce moment, coïncide avec les découvertes scientifiques de la fin du siècle dernier. Les générations ultérieures ont tiré de l'impressionnisme, et bien plus par voie d'analogie que par application méthodique, un enseignement précieux : le fini d'une toile doit se situer à une limite ou l'*immédiat* de l'esquisse, en gardant une sorte de fraîcheur primordiale, laisse à l'imagination une marge suffisante pour la signifier visuellement. C'est-à-dire que le spectateur contribue, à l'aide de l'évocation suscitée par le peintre, à la rendre objectivement valable. C'est un des mérites de la peinture moderne d'avoir formé une sensibilité collective, apte à interpréter les œuvres d'art selon un mode répondant à des nécessités individuelles. Matisse et Picasso sont à l'origine de cette nouvelle sensibilité qui se définit comme un large courant ou s'insère notre manière de voir et de sentir. Sur le plan du goût, en ce que celui-ci a d'universel, on peut envisager cette sensibilité comme un véritable facteur de la civilisation actuelle, car elle en subit fortement l'empreinte et rien qu'à considérer la multiplication des sous-produits dans le décor de la vie et les objets usuels on se rend compte de ses répercussions sur le comportement de l'homme d'aujourd'hui.
Mais, c'est Picasso qui, d'une manière catégorique et passionnée, a réagi contre une certaine passivité des Impressionnistes (dont on trouve encore des traces chez les Fauves). En prenant le contrepied du laisser-aller que représente leur attitude contemplative devant les phénomènes vitaux. La violence de son élan vers une construction rigoureuse, a atteint dans Les Demoiselles d'Avignon un sommet et un potentiel d'énergie fertile en découvertes. Tout ce qui découle de cette période relève de la volonté de soumettre les lois naturelles à une analyse approfondie, de les contrôler et les canaliser et de ne pas subir béatement leur emprise.
C'est là, me semble-t-il, la différence fondamentale entre ce qu'Apollinaire a appelé l'Esprit nouveau et le Romantisme qui a survécu à travers les symbolistes et les impressionnistes jusqu'au début de notre siècle. Et, de même que l'homme moderne s'achemine vers la conquête des forces aveugles de la nature. Picasso a imposé sa loi d'homme et d'artiste à la matière rétive de la perception visuelle, en décomposant la réalité du monde extérieur, pour la reconstituer ensuite en une unité monumentale.
***
Le savoir et le faire, chez Picasso, sont inséparablement liés et se commandent réciproquement. Il n'est pas d'exemple dans cette vaste et multiforme création où la réalisation d'un tableau ne coïncide avec sa conception, c'est-à-dire où l'on distinguerait une idée précédant en tant que thème ou sujet sa mise en œuvre sur le plan matériel. Mais cette faculté de concomitance, n'est-elle pas encore plus remarquable lorsqu'elle se manifeste à travers une technique laborieuse comme la litho., la gravure ou la céramique ? Le travail manuel ou artisanal que demande l'élaboration d'une œuvre, non seulement ne freine pas le sentiment de spontanéité spécifique qui la caractérise, mais il apparaît comme une nécessité née de la création elle-même.
Ce que Picasso nous enseigne tient en un mot : sa leçon porte le nom exaltant de Liberté.

**** Conférence de Tristan Tzara.

(25/12-06/01/55) **Boël Maurice**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

1955.

(08/01-20/01) **Bury Pol**, **Collignon Georges**, **Holley Francine**, **Léonard Maurice**, **Rets Jean**, **Silvin**.

(22/01-03/02) Delhaye José.

(05/02-17/02) Martinet Milo.

Prix Jeune Peinture Belge 1954.
* Jury : P.E. Crowet, Ph. Dotremont, P. Fierens, R. Giron, B. Goldschmidt, **F. Graindorge**, L. Haesaerts, A. Herbert, L. Stynen, A. Taevernier, J.B. Urvater, C. Van den Bosch.

* Lauréat: Guy Vanden Bulcke.
* Mentions : Henri Dorchy, Octave Landuyt.
* Distinctions : ?
Prix Jeune Sculpture Belge:
* Même jury
* Lauréat : Roel D'Haese
* Mentions : Olivier Strebelle, Jan Heyle
* Distinctions : ?
EXPOSITIONS : Bruxelles, PBA (12-23/02/1955)

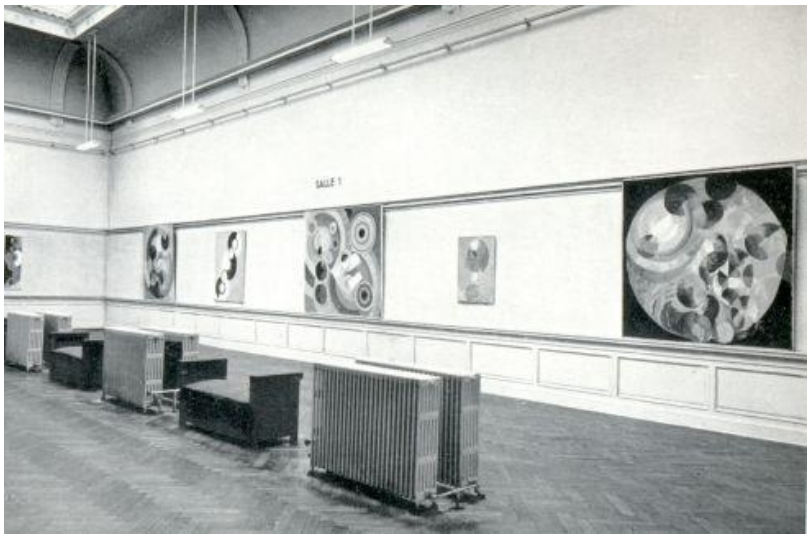
(19/02-03/03) Joseph Zabeau.

(05/03-17/03) Scauflaire Edgar.

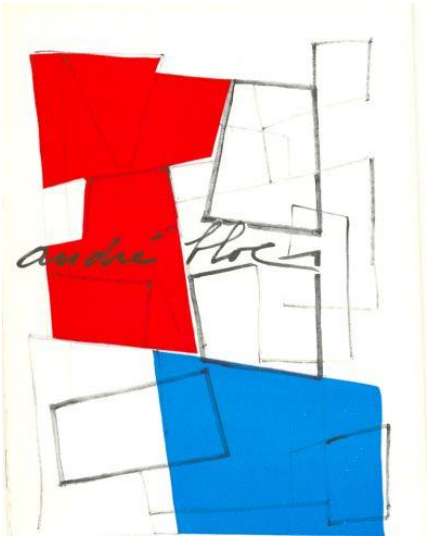
(02/04-14/04) Lambilliotte Françoise

(16/04-28/04) Germain Jacques.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(23/04-22/05) Delaunay Robert
* Au Musée des Beaux-Arts.
* Initiative et financement F. Graindorge.



(30/04-12/05) Bloc André.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Catalogue : Texte de Léon Degand



Léon Degand. Texte du catalogue.

L'œuvre d'André Bloc est une des plus difficiles à présenter. Elle a surgi parmi nous avec une soudaineté si explosive, si surprenante et, immédiatement avec tant de possibilités de se développer dans des directions diverses que l'on a quelque mal à l'envisager, de façon suffisante dans toute son étendue, dans toutes ses perspectives. Pendant longtemps la réputation d'André Bloc fut uniquement celle de l'animateur d'une revue, créée en 1930, toujours bien vivante et dont le succès est une des plus belles réussites morales dont notre époque puisse se vanter Art d'Aujourd'hui.

Les mérites de cette revue sont d'autant plus extraordinaires qu'elle fournit très exactement, avec courage et lucidité, ce que promet son titre. Ce phénomène est assez rare pour qu'on le mette en évidence.

Pendant cinq années, qui viennent à peine de se terminer, André Bloc fut, en même temps, le très actif directeur d'Art d'aujourd'hui, dont on peut déjà dire, sans fausse modestie, qu'on attendra des années avant de revoir une revue aussi spécialisée apporter la même somme de documentation sur l'art appartenant réellement au présent.

Enfin, c'est à André Bloc que l'on doit la création d'« Art d'Aujourd'hui », revue nouvelle qui a pris son élan au début de cette année et dont on mesure le vaste champ d'activité quand on sait qu'au programme d'Art d'aujourd'hui elle ne joint rien de moins que celui d'un intérêt porté à toutes les manifestations de la plastique dans les domaines les plus différents et parfois les plus étrangers les uns aux autres.

L'homme d'action se double d'un homme de pensée. Mais que l'on ne s'imagine pas André Bloc calfeutré dans un cabinet de travail. Sa pensée s'exprime bien moins par des mots que par des réalisations. Ce qu'on appelle aujourd'hui la synthèse des arts plastiques est une des idées maîtresses qui le guident en permanence. Ce qu'il pense de la question ne se trouve pas dans des écrits, mais, notamment, sous l'angle d'un problème particulier qu'il eut à cœur de résoudre, dans la belle maison qu'il a logée dans un site de Meudon. Je dis logée parce que cette demeure, qu'il habite lui-même avec sa famille, n'est pas seulement de l'intérieur, par ses dispositions de formes et de couleurs, mais aussi de l'extérieur, par la façon dont elle s'accorde avec le terrain et les groupements de grands arbres, une oeuvre plastique.

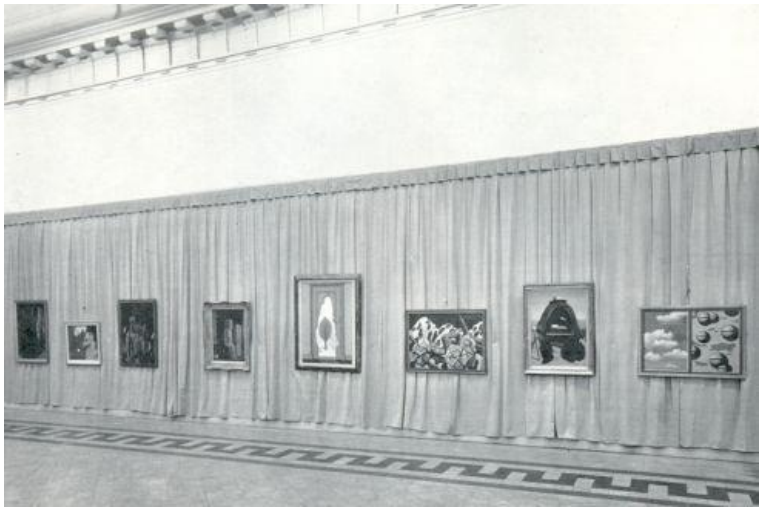
En 1941, à quarante-cinq ans, cet ingénieur - qui vécut de cette profession jusqu'à la création d'Architecture d'aujourd'hui - commence à sculpter, et non en ingénieur. II cherche sa forme dans le plâtre, le ciment, la pierre. Il est figuratif à peu près au même degré qu'un Henri Laurens. Ce n'est qu'en 1948 qu'il aborde la sculpture abstraite. C'est dire que Bloc, homme de décision, sait aussi prendre son temps. Il ne s'est lancé dans l'abstraction que lorsqu'une intime adhésion le lui conseilla. Il passa du plâtre et de la pierre aux métaux et, par une action de la conception plastique sur le choix du matériau, de la forme fermée sur elle-même à la forme ouverte à l'espace. Aujourd'hui, Bloc renonce au métal, du moins temporairement, car on ne saurait préjuger de l'avenir. Et l'on voit chez lui se rencontrer, dans un accord profond, mais se traduisant cependant par des expressions bien différenciées, la volonté de sculpture et la volonté d'architecture. Il semble, en effet, que la maison de Meudon, par son incurvation bien menée, par ses rapports de volumes et de surfaces, de pleins et de creux, de recherches d'ombre et d'expositions à la lumière, se présente comme une espèce de vaste

synthèse, mêlée aux servitudes de la vie domestique, des moyens et des rythmes qu'André Bloc utilise aujourd'hui dans les manifestations les plus libres de la sculpture.
La peinture abstraite se distingue de la peinture figurative par ce fait, résultat de toute absence de référence à la représentation du monde extérieur, qu'elle tend à s'inscrire exclusivement dans les deux dimensions de la géométrie plane et qu'elle échappe aux déterminations de la pesanteur sur la composition picturale.
On aurait pu croire qu'il y aurait moins d'abîme entre la sculpture abstraite et la sculpture figurative. L'une et l'autre ne doivent-elles pas forcément s'insérer dans les trois dimensions de l'espace expérimental où nous vivons et peser de tout leur poids sur le sol, ou s'accrocher à quelque chose qui pèse sur ce sol ? Par un singulier paradoxe, pourtant, l'absence de toute représentation a entraîné la sculpture abstraite dans un climat psychologique nouveau, dont les conséquences formelles ne pouvaient pas ne pas se manifester.
La sculpture d'André Bloc est caractéristique à cet égard. Les forces plastiques y jouissent de la faculté, soit d'accroître psychologiquement l'impression de poids de l'œuvre, soit de tenir, toujours du point de vue psychologique, ce poids pour négligeable et de suggérer des sentiments d'énergie en quelque sorte ascensionnelle. La masse, par exemple, s'élève, pour rayonner ensuite par un effet de surplomb. Ou bien elle entoure, d'un mouvement horizontal, une portion d'espace.
On dira que de telles formes, de tels mouvements se trouvaient déjà dans la sculpture figurative. Sans doute. Mais ils n'exprimaient pas la même chose, pour la bonne raison qu'ils n'étaient pas à même de signifier la même chose. Il ne faut pas confondre similitudes superficielles avec identités essentielles, la courbe d'un bras qui se referme, se rapportant à toutes les expressions plastiques et physiques d'un corps humain, avec la prise de possession, très mesurée, d'un rythme pur.
Bref, la sculpture d'André Bloc témoigne de nouvelles manières d'être, de nouveaux genres d'équilibres plastiques.
Il est heureux que cette exposition de sculptures s'accompagne de quelques peintures d'André Bloc. On voit ainsi à quel point le fondateur du groupe Espace interroge les diverses disciplines de la plastique et fouille leurs possibilités avec toutes les exigences d'un créateur.

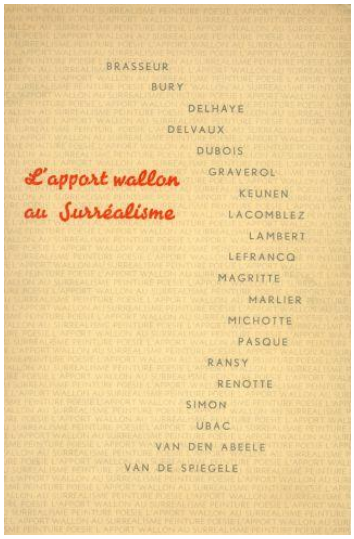
(13/10-12/11) (au Musée des Beaux-Arts) L'Apport wallon au Surréalisme.
* Comité exécutif : Jules Bosmant, Marcel Florkin, Fernand Graindorge et Léon Koenig.
** H. Brasseur, **P. Bury**, J. Delhaye, **P. Delvaux**, H. Dubois, J. Graverol, A. Keunen, J. Lacomblez, M. Lefrancq, R. Lambert, **R. Magritte**, Fr. Marlier, M. Michotte, A. Pasque, J. Ransy, P. Renotte, M. Schriewer, A. Simon, **R. Ubac**, R. Van den Abeele, L. Van de Spiegele.
* Ecrivains: A. Blavier, A. Chavée, P. Colinet, Chr. Dotremont, H. Dubois, F. Dumont, M. Havrenne, F. Imhauser, Irine, Fr. Jacqmin, Th. Koenig, M. Lecomte, Fr. Moreau, J. Noiret, A. Permantier, L. Scutenaire, J. Wergifosse.







* Catalogue : textes de Léon Koenig, "En organisant la présente exposition" et Marcel Havrenne, "Écrivains surréalistes en pays wallon"; 29 ill. n/bl.



- Léon Koenig. En organisant la présente exposition. Texte au catalogue.
La Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. n'est pas assurée de rencontrer l'approbation des surréalistes. Elle regretterait toutefois de heurter en rien leur orthodoxie.
Les oeuvres réunies ici ne satisfont peut-être pas toutes aux exigences de l'École. Peut-être aussi beaucoup de leurs auteurs ont-ils renié leurs premières amours, perdu de vue le fameux "point fixe

Lautréamont"au profit de recherches autrement et diversement importantes à leurs yeux. Ce n'est pas notre affaire.
Une oeuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a démontré qu'à cette profondeur 'abyssale' règnent l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique soumise au principe du plaisir. L'automatisme conduit à cette région en droite ligne. L'autre route qui s'est offerte au surréalisme pour y parvenir, la fixation dite "en trompe-l'œil" (et c'est là sa faiblesse) des images de rêve, s'est avérée à l'expérience beaucoup moins sûre et abondant en risques d'égarement." (André Breton, Genèse et perspective artistiques du surréalisme, éd. Brentano's, New York, 1945.) "L'oeuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas". (A. Breton, Le surréalisme et la peinture, éd. N. R. F., 1928.) Nous rappelons ces critères autorisés afin de permettre de juger dans quelle mesure l'exposition "L'Apport wallon au surréalisme" y obéit.

* * *

Depuis la publication du Premier manifeste (1924), le surréalisme est entré dans l'histoire. Il est, bon gré, mal gré, "tombé dans le domaine public".
Autre chose est d'en écrire l'histoire et nous ne l'ambitionnons pas. "De ses éclairs hallucinants, disait Georges Hugnet en 1946, je ne puis faire un inventaire ni les piéger dans la cage exiguë du possible". (Fantastic Art, Dada, Surrealism, éd. Museum of Modern Art, New York.) Il est vrai que le surréalisme continue à vivre. Si ses éclairs n'ont plus autant de fulgurance, on peut croire qu'ils ne cesseront jamais. On le souhaiterait : puisqu'il "jaillit du merveilleux", sa fin marquerait la fin du merveilleux même et nous ne voulons pas y croire.
Cependant, dix années encore se sont écoulées depuis le texte d'Hugnet et il est permis de prendre du mouvement une vue d'ensemble. Il est non moins permis d'apporter à ses historiens futurs quelques éléments, pour modestes qu'ils soient.

* * *

Le projet de cette exposition remonte à deux ans. Nous avions pour unique prétention d'établir qu'en un point nommé du temps, de nombreux artistes wallons ont adhéré à un mode de connaissance essentiellement neuf qui se voulait aussi un système de transformation du monde. Et comme le monde ne se limite pas aux frontières de notre petit pays, cela sous-entend que ces nombreux artistes renonçaient au régionalisme pour accéder à la seule conception de la vie et de l'art valable aujourd'hui : une conception universelle.
Rien que cela, croyions-nous, valait d'être affirmé. Tel était donc notre programme, à la fois simple et non dépourvu d'orgueil.

* * *

Le deuxième Congrès culturel wallon nous a offert l'occasion de le réaliser. Nous devons en remercier son comité et particulièrement son président, le professeur Maurice Delbouille, comme nous devons remercier M. Emile Langui, secrétaire de cabinet du Ministre des Beaux-Arts, pour son appui inconditionné. Il nous plaît aussi d'exprimer notre vive reconnaissance à M. Olympe Gilbart, échevin des Beaux- Arts de la ville de Liège, et à M. Jules Bosmant, conservateur des Musées des Beaux-Arts, qui ont donné accueil à cette exposition avec la meilleure grâce et ne nous ont point ménagé les plus précieux conseils.
Enfin, nos remerciements iront encore aux artistes et aux collectionneurs qui nous ont accordé leur collaboration, et tout spécialement à M. Achille Chavée qui nous a envoyé, en plus de nombreux tableaux, une inestimable documentation bibliographique qui assurera la réussite d'une entreprise par certains côtés périlleuse.

* * *

S'attachant à définir "la sensibilité wallonne", M. Paul Fierens écrivait (Cahiers du Nord, nº11 et 2, 1947) : "Ce qui manque parfois aux Wallons, c'est une émotion 'cosmique', le sens d'un grand rythme qui s'accorde à celui de l'univers, se règle sur lui. L'horizon de Flandre est illimité. Des collines, par contre, rétrécissent celui du pays dont un Patenier s'est évadé par l'imagination, sans rompre avec lui ses attaches. Ce sont les formes en relief plus que l'azur et les nuages qui, à l'époque romantique et un peu après, sollicitent l'attention du paysagiste sincère, fort peu lyrique. Et celui-ci détaille, silhouette, découpe, et rend un compte assez exact de ce que renferme chaque alvéole de son beau domaine cloisonné".

Le surréalisme a puissamment aidé les Wallons à sortir du "beau domaine cloisonné" qui retenait captive leur vision. Avec la même minutie qu'ils apportaient naguère à détailler les charmes de "chaque alvéole" d'un pays où le relief appelle le trompe-l'œil, c'est "l'espace du dedans" que nos peintres allaient à présent prospecter. En libérant leur tendance à l'imagination, ils pouvaient aussi s'adonner à leur penchant à un individualisme, réprouvé bien à tort. Bien à tort parce que le monde ne s'affirme que par les individus et que reprocher leur individualisme aux Wallons équivaudrait à partager les erreurs du racisme ! Mais d'autres raisons, plus valables que celles qui s'inspirent, malgré qu'on en ait, des constantes tainiennes du moment, de la race et du milieu, peuvent légitimer l'engouement des Wallons pour le surréalisme. Les bouleversements enregistrés par notre époque dans les notions d'espace et de temps rapetissent l'univers et ont gonflé monstrueusement les responsabilités individuelles. La mort d'un homme aux antipodes peut avoir ses répercussions ici, une découverte scientifique à l'Université de Liège peut nous associer aux destins bénéfiques ou maléfiques de l'humanité tout entière auxquels nous lie à présent tout un système d'interactions qui n'existait pas au début du siècle.
L'homme surréaliste wallon est solidaire de l'homme surréaliste français, ou anglais, allemand, italien, espagnol, cubain, américain ou nordique dont André Breton exprimait la pensée politique en écrivant, dans le n° 1 de **La Révolution surréaliste** (déc. 1924) : "Il faut aboutir à une nouvelle Déclaration des Droits de l'homme". La première guerre mondiale avait eu lieu. Nos artistes en avaient ressenti l'horreur ; les revues surréalistes françaises leur apportaient la confirmation de leurs angoisses et les voies d'une expression nouvelle, plus conforme aux faits, plus conforme à leur sensibilité "parfois trop vive".
En feuilletant ce catalogue, on ne manquera pas de remarquer le prestige mondial que des artistes tels Delvaux et Magritte ont acquis à notre peinture, de même que l'importance de la participation hennuyère à cette exposition n'échappera à personne. Les peintres et les poètes du Hainaut ont adhéré au surréalisme en plus grand nombre encore que ceux de la région liégeoise. Doit-on y voir l'influence de Magritte ? Probablement. Elle fut et reste grande. A chaque étape nouvelle du surréalisme (on en compte au moins deux : celle marquée par le regroupement autour d'André Breton après le départ de surréalistes notoires reniant la doctrine au profit du matérialisme dialectique stalinien, et la "résurgence", le regain du surréalisme, toutefois non encore décanté, après 1945), à chaque étape nouvelle du surréalisme donc, on vit l'un ou l'autre jeune Wallon prendre la suite et s'aligner. On le constatera, sans autrement interpréter.
Cette exposition se pourrait considérer comme un premier inventaire. Elle compte cependant des lacunes dont nous avons conscience et que nous déplorons. Nous espérons qu'elle suscitera néanmoins des commentaires, des réflexions et des recherches où elle trouvera sa raison d'être.

(15-27/10) **Bonnet Anne**
* Initiative et financement F. Graindorge.

(29/10-10/11) Paredis Gustave

CONGRÈS CULTUREL WALLON (1955). Article de Paul Delforge dans l'« Encyclopédie du Mouvement Wallon » T I, p. 332 - 335. Charleroi, Institut Jules Destrée, mars 2000.

Le premier Congrès culturel wallon, oeuvre de l'Assemblée wallonne, eut le mérite de révéler un aspect majeur de la Wallonie à certains milieux intellectuels wallons. Les querelles agitant les mouvements wallons de l'époque atténuent cependant l'impact que de telles assises devaient provoquer. Par ailleurs, la revendication d'autonomie culturelle ne figure pas comme priorité du Mouvement wallon. Néanmoins, c'est en 1938 que la Société historique pour la Défense et l'Illustration de la Wallonie voit le jour. Par la suite, l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la 'Wallonie (APIAW) naît dans la clandestinité de la Seconde Guerre mondiale ; un projet clandestin prévoit aussi l'organisation d'un deuxième congrès culturel wallon, à Liège, en 1945 ; la problématique est encore abordée par Rénovation wallonne, ainsi que par différentes Commissions à l'occasion des congrès que le Congrès national wallon organise après la

guerre mais, le plus souvent, les questions politiques, économiques, sociales et institutionnelles sont privilégiées. La question culturelle wallonne ne fait finalement l'objet d'un vaste congrès spécifique qu'en 1955.
Essuyant le contrecoup de la Question royale, le Congrès national wallon doit attendre 1953 pour relancer la dynamique des congrès annuels. Lors d'une réunion du Comité permanent du Congrès national wallon tenue le 7 décembre 1953, il est décidé d'organiser trois congrès en 1954. Seul le congrès culturel, prévu à Liège sous la présidence de Maurice Delbouille, sera organisé. Le deuxième, de portée économique, devait avoir lieu à Namur sous la présidence de Jean Materne ; Jules Bary ayant accepté d'y participer. Le troisième, enfin, de portée sociale, sous la présidence de Léon Troclet, aurait dû susciter la collaboration étroite des démocrates chrétiens. Ce n'est qu'en 1957 que se concrétisera l'idée d'un congrès socio-économique (Charleroi). En 1953, une journée d'études portant sur le problème de l'autonomie culturelle se tient à Huy et examine la proposition Renaat Van Elslande de création de deux nouveaux Conseils culturels. De cette journée, il ressort qu'un Congrès culturel s'impose. Il devait aussi permettre d'attirer notamment le professeur Léopold Genicot et de rencontrer la volonté du Congrès national wallon d'un rapprochement avec les catholiques.
Le Projet adopté par le Comité permanent du Congrès national wallon est préalablement préparé par quatre hommes. Fernand Schreurs, suite à une décision du Comité permanent de créer une Commission culturelle, contacte Maurice Delbouille. Il lui propose d'organiser *un grand congrès culture1 wa1/on pour affermir la Wallonie en face de la Flandre et, surtout, de Bruxelles.* Le professeur de l'Université de Liège lui apporte immédiatement son soutien : *Il me paraît opportun d'engager le combat à fond pour notre autonomie culturel1e. On peut espérer une victoire qui, à mes yeux, serait très importante pour l'avenir du mouvement.* Jean Van Crombrugge et Théo Pirard complètent ce quatuor qui arrête, le 10 novembre 1953, un projet ambitieux : 1. création d'une Commission culturelle permanente au sein du congrès national wallon ; 2. organisation d'un très grand congrès culturel afin d'affirmer l'unité de la culture française de la Wallonie et de rechercher les meilleurs moyens d'obtenir son autonomie culturelle. F. Schreurs estime, en outre, que ce Congrès doit avoir des bases très larges et rallier les intellectuels de tous les partis et de tous les milieux. Relayé par M. Delbouille, Jean Van Crombrugge considère qu'il faut créer en Wallonie, sur le plan culturel, un organisme comparable au Conseil économique wallon, l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de Wallonie n'étant pas en mesure de jouer ce rôle. La création d'un Comité permanent est déjà envisagée, en demandant aux quatre gouverneurs des provinces wallonnes de mettre sur pied à l'aide de subsides importants, cet organisme de coordination culturelle. Dans l'esprit des organisateurs, ce Congrès culturel Wallon doit être un événement de grande importance et de nombreux noms éminents de la culture française doivent être conviés à ce rendez-vous. Le manque de moyens financiers et de soutiens extérieurs, conjugué avec le désistement de certaines personnalités, rend le travail préparatoire laborieux. La date de la tenue du congrès est initialement fixée à la fin de l'année 1954. *Le projet est assez urgent,* écrit Fernand Schreurs, *parce que le député PSC Van Elslande compte déposer une proposition de loi créant l'autonomie culturelle.*
En avril 1954, Maurice Delbouille est nommé officiellement président du Congrès culturel wallon et Jean Van Crombrugge ainsi que Théo Pirard, secrétaires. Des rapporteurs sont désignés et consultés pour traiter des différents aspects culturels Marcel Thiry, Robert Vivier, Fernand Desonay (lettres françaises) ; José Quitin, Maurice Kunel, Suzanne Clerx (musique) Maurice Piron (lettres dialectales) ; Raoul Godefroid, Jules Bosmant, Olympe Gilbart (beaux-arts) ; Rogcr Pinon, Félix Rousseau (folklore) ;

Gaston Limage (enseignement du français) Fernand Closset, Joseph Remy (enseignement des langues germaniques) ; Jules Horrent (enseignement des langues romanes) ; Léon-E. Halkin; Paul Harsin, Jean Lejeune (enseignement dc l'histoire) ; Jean Van Crombrugge (FHMW) ; Fernand Schreurs (radio et télévision) ; Polydore Swings, Zénon Bacq, Marcel Florkin, Albert Schlag, Lucien Godeaux (problèmes scientifiques) ; le Chanoine Jacques Leclercq (art religieux). En octobre, des propositions sont faites en ce qui concerne la composition des différents comités. Présidé par Maurice Delbouille, le comité exécutif se compose de Fernand Schreurs (vice-président), Jean Van Crombrugge (secrétaire), Théo Pirard (vice-secrétaire), Aimée Bologne-Lemaire, Maurice Arnould, Jules Bosmant, Georges Dedoyard, Fernand Desonay, Marcel Florkin, Raoul Godefroid, **Fernand Clément Graindorge**, Gaston Limage, Jean Nélis, Jean Pirotte, Félix Rousseau (membres). Par la suite, le comité est élargi à Léon Koenig, René Bohet, Roger Pinon, Irène Vrancken-Pirson, Madeleine Brachon-Beauduin et René Comoth.

Quant au comité général, très large, il se compose de 60 à 80 personnes représentant les principaux organismes intellectuels ou artistiques de Wallonie. Le comité de patronage, quant à lui, rassemble les plus hautes autorités du pays, politiques ou administratives. Reporté au printemps 1955, le Congrès est définitivement fixé aux 14, 15 et 16 octobre 1955, à l'Université de Liège, l'idée de faire tenir le congrès en cinq jours ayant été abandonnée. Le mercredi 12 octobre initialement prévu est supprimé, vraisemblablement en raison du désistement d'André Siegfried, professeur à l'Université de Paris, qui devait traiter des *cultures dans le monde contemporain.* André Chamson, professeur à Paris, André Maurois, André Malraux et Emile Henriot font de même. Une autre raison réside dans le fait qu'une des conférences prévues suscite certaines réticences. Elle doit être donnée par le recteur de l'Université de Liège, Marcel Dubuisson, et intitule *Deux ans d'autonomie universitaire à Liège.* Le jeudi est également supprimé parce qu'il est impossible d'obtenir le concours de l'orchestre symphonique de Liège et parce que le professeur Von Wartburg n'est plus disponible ce jour-là pour s'entretenir avec les participants des *Parlers de Wallonie.* Enfin, le professeur Léopold Genicot qui devait donner une conférence sur l'enseignement de l'histoire, le vendredi 14 octobre, se désiste lui aussi.

Le programme initial est donc fortement bouleversé. Dès lors, le Congrès culturel wallon qui prétend vouloir *rester étranger à toute question politique et dont le but est de définir le visage de la Wallonie et de dépeindre ses différents aspects culturels* se transforme ; réduit à trois journées, au cours desquelles on ajoute des séances de travail aux conférences prévues, le congrès devient en même temps un colloque. Quatre sections sont mises en place : sous la présidence de Louis Philippart, l'une s'occupe d'Éducation populaire ; sous la conduite de Marcel Florkin, une deuxième section est consacrée aux activités culturelles ; une troisième présidée par Félix Rousseau est tournée vers le folklore et la culture régionale ; Roger Pinon et Félix Rousseau ont obtenu de la Commission nationale de folklore qu'elle patronne officiellement les travaux de la section folklore. Albert Marinus, vice-président de *l'International Folk music council* (affilié à l'Unesco) et Joseph Roland, second préfet de l'Athénée de Namur et maître de conférences sur le folklore wallon à l'Université catholique de Louvain font un exposé sur *Les caractères universels et les traits originaux du folklore wallon.* Quant à la dernière section, elle est consacrée à l'histoire et à l'histoire de l'art et placée sous la direction de Jules Bosmant. Le débat de la section des problèmes historiques portera sur la conception *pirennienne* de l'histoire de Belgique et sur les réalités historiques wallonnes. Les deux premières sections se déroulent le samedi ; les deux autres le dimanche.

Maurice Delbouille, président du congrès, ouvrit les journées d'études et, après la lecture des rapports des présidents de section, clôture en présentant une série de résolutions.
Parallèlement au congrès, une saison culturelle liégeoise, très riche, bat son plein. La Ville de Liège et l'association Le Grand Liège ont, pour leur part, organisé la prestigieuse exposition *Romantisme au Pays de Liège.* Sous le patronage du deuxième Congrès culturel wallon, plusieurs manifestations artistiques ont lieu, notamment la remise par une importante délégation polonaise des moulages en plâtre de la porte de Gniezno. De surcroît, le 23 octobre, le Comité permanent du Congrès national wallon organise un dîner à l'occasion du cinquantième anniversaire du Congrès de 1905 et du dixième anniversaire du Congrès national wallon de 1945.
Bien que de portée culturelle générale, le discours d'ouverture contient un message politique modéré et précis dans lequel est affirmée l'existence de deux communautés de cultures différentes vivant au sein d'un même État. Maurice Delbouille envisage aussi le jour où le problème social essentiel sera celui de l'emploi des loisirs : *À ce jour qui n'est pas très éloigné, il faut se préparer dès maintenant.* Faire comprendre aux gouvernements que la culture n'est pas un luxe inutile est certes un premier objectif à atteindre, mais il en est d'autres plus importants aux yeux de l'orateur. Lutter contre l'étiolement des valeurs humaines traditionnelles et contre l'abdication culturelle européenne, tout en tenant compte de l'évolution ou de la révolution qu'imposent à la culture traditionnelle occidentale la nouvelle technologie et les changements structurels de la société, tels sont les objectifs prioritaires. *Cependant, l'universalité de la culture à venir ne signifie pas fusion qui ne serait que confusion dénaturante,* ajoute le professeur de l'Université de Liège. Il est nécessaire que chacun conserve sa propre culture. C'est aussi vrai en Europe qu'en Belgique, *pays composé de deux communautés qui doivent vivre côte à côte en respectant chacune les aspirations intimes de l'autre.* La préparation et l'organisation de la société de loisirs de demain présuppose une connaissance précise de la culture d'aujourd'hui. Le Congrès culturel wallon est organisé dans ce but. *Il sera,* conclut Maurice Delbouille, *la manifestation de la vitalité spirituelle de la Wallonie, l'affirmation de sa place dans la culture de son temps ainsi que l'affirmation de son appartenance fondamentale à la civilisation romane.*
Les moyens à employer pour atteindre ces objectifs seront discutés au sein des différentes sections. Les conférences et les travaux de sections seront d'un haut niveau intellectuel. Académiques sans être conformistes, les contributions de l'ensemble des orateurs tentent de cerner toute la dimension culturelle wallonne. L'intervention de Félix Rousseau sera particulièrement remarquée, de même que celle d'Albert Henry.
Au terme des travaux, trois types de résolutions sont formulés. Les premières s'adressent au pouvoir politique, demandant des aides financières ou, tout au moins, la suppression des inégalités existant entre Bruxelles et la Wallonie. Les deuxièmes portent sur les travaux scientifiques à effectuer afin de mieux comprendre l'importance de la participation des Wallons au mouvement surréaliste, d'une part, et en matière de folklore, d'autre part, afin de définir les traits originaux de la culture régionale wallonne. En matière d'éducation populaire, le deuxième Congrès culturel wallon insiste pour que les éléments pouvant aider à son développement soient introduits dans les programmes scolaires et estime, par ailleurs, qu'il est nécessaire de développer une politique de promotion de la lecture par une réorganisation des bibliothèques. En ce qui concerne les compagnies bruxelloises et wallonnes de théâtre, il réclame une aide substantielle pour les secondes au même titre que les premières et une répartition plus équitable des représentations à donner. En matière théâtrale toujours, i1 réclame un nouveau statut pour le seul théâtre professionnel existant en Wallonie.

La troisième catégorie de résolutions rejoint, d'une certaine manière la première. Le deuxième Congrès culturel wallon exprime, en effet, le vœu de voir se réaliser dans le plus bref délai la réforme institutionnelle proposée par le Centre Harmel, et qui consiste, ni plus ni moins, en l'instauration de l'autonomie culturelle des deux communautés nationales. En outre, le comité exécutif est invité à créer un organisme permanent chargé d'étudier et de promouvoir le développement des activités culturelles de la Wallonie. Rapidement constitué, il porte le nom de Comité permanent des Congrès culturels wallons ; il diffère peu du comité exécutif du deuxième Congrès culturel wallon. Ce Comité permanent va s'efforcer de créer un véritable Centre culturel wallon.

Bibliographie :
- FHMW, Cinquantième anniversaire du Congrès wallon de 1905, Dixième anniversaire du Congrès wallon de 1945, Trois discours commémoratifs, Liège, 1956
- FHMW, Farde CAW, C.C., C.R., G. Vrancken, P.V. de la réunion du Comité permanent du Congrès national wallon, 7décembre 1953
- FHMW, Farde Pirotte, Lettre de Jean Pirotte *à* Philippot du 3 novembre 1955
- FHMW, Farde Schreurs, CCW, Lettre du 19 janvier *1955* de M. Dubuisson à E Schreurs
- FHMW, Farde Van Crombrugge, CCW
- FHMW, Farde Van Crombrugge, Feuillet invitation pour le dîner
- FHMW, Ponds D0064, Centre culturel wallon
- FHMW, Fonds Schreurs, Farde CCW, Lettre de Jean Van Crombrugge à M. Destenay du 18 janvier 1954.
- FHMW, Fonds Schreurs, Farde CCW, P.V. d'une séance préparatoire tenue le 10 novembre 1953 ; Lettre de F.Schreurs du 7 octobre 1954.
- FHMW, Fonds Schreurs, Lettre du 21 octobre 1953 de Schreurs à M. Delbouille.
- FHMW, Fonds Thone, n^0 2154.
- FHMW, Lettre de F. Schreurs à J. Van Crombrugge du 10février 1954
- cFHMW, Lettre de M. Delbouille à F. Schreurs du 22octobre 1953
- *La Wallonie et l'esprit de notre temps,* 128 p.
- *Le Publicateur - Marche romane, Numéro spécial du deuxième Congrès culturel wallon,* Liège, 1956.
- *Moniteur belge,* 25 août 1956, p. 1317-1319.
- Royer R., p. 23.

CENTRE CULTUREL WALLON (1956). Article de Paul Delforge dans l' « Encyclopédie du Mouvement wallon, T. I, p. 239. Charleroi, Institut Jules Destrée, mars 2000.

À la suite du deuxième Congrès culturel wallon *qui* s'est tenu à Liège, en octobre 1955, un Comité permanent des Congrès culturels wallons est créé, chargé de mettre sur pied un Centre culturel wallon. Malgré la démission de Théo Pirard de son poste de secrétaire, le Comité permanent des Congrès culturels wallons se réunit à plusieurs reprises. Ainsi, le 28 février 1956, il décide de former des Commissions et leur attribue un président : Éducation populaire (Louis Philippart) ; Sciences (Marcel Florkin) ; Littérature française (Fernand Desonay) ; Littérature dialectale (Maurice Delbouille). Métiers d'art (Raoul Godfroid) Théâtre (Victor Moremans) Beaux-Arts (**Fernand Graindorge**) Folklore (Félix Rousseau) ; Musique (Hubert Froidebise) ; Protection de la nature (Omer Tulippe) Radiodiffusion (Eugène Duchesne) Histoire (Léopold Genicot). Tous les aspects culturels sont pris en considération et les personnalités qui président à leur destinée sont parmi les plus représentatives de la culture en Wallonie à cette époque. Parallèlement

est aussi créé un Centre culturel du Hainaut, indépendant du Comité permanent des Congrès culturels wallons bien que l'on y retrouve les mêmes personnes, dont Alexandre André qui en est le président.
Néanmoins, le Comité permanent des Congrès culturels wallons rencontre certaines difficultés à rassembler des personnalités acceptant de patronner son projet. Finalement, le 25 août 1956, le Centre culturel wallon voit le jour et ses statuts paraissent au *Moniteur belge.* Maurice Delbouille préside son Conseil d'administration ; il est entouré de Marcel Florkin, Léopold Genicot, Gaston Limage et Louis Philippart, vice-présidents, de Fernand -Schreurs, administrateur-délégué, de Georges Vrancken, secrétaire général, et Eugène Duchesne trésorier. Sont aussi administrateurs Alexandre André Maurice Arnould, Zénon Bacq, Aimée Bologne-Lemaire, Jules Bosmant, Joseph Calozet, Fernand Desonay, Max Drechsel, Olympe Gilbart, Raoul Godfroid, Robert Grafé, **Fernand Graindorge**, Albert Peeters, Jean Pirotte, Félix Renard, Félix Rousseau, Polydore Swings, Marcel Thiry, René Thône, Jean Van Crombrugge et Sylvain Vouillemin. L'objectif du Centre culturel est triple : affirmer et faire connaître le patrimoine culturel de la Wallonie promouvoir le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie ; défendre les intérêts de la Wallonie dans tous les domaines qui relèvent de la culture.
Initiative généreuse et ambitieuse, le Centre culturel wallon a une existence bien éphémère. Paradoxalement, il semble que le Comité permanent des Congrès culturels wallons ait eu une activité surmultipliée par rapport au fruit de ses efforts. En effet, il met en place les Commissions évoquées ci-dessus, il élabore un projet d'autonomie culturelle (voire un contre-projet) qui est remis à Léo Collard, le ministre socialiste de l'instruction publique, par ailleurs membre du Comité permanent du Congrès national wallon ; il sollicite aussi de l'Union culturelle française l'autorisation de fusionner la section wallonne de cette association internationale avec le comité du Centre culturel wallon ; le Comité permanent organise encore un hommage à Robert Vivier et s'occupe de l'édition des *Actes du Congrès* d'octobre 1955 et de *l'Anthologie* de Maurice Piron. Du Centre culturel wallon, seules deux Commissions tentent de concrétiser les résolutions du congrès. Celle de la Radiodiffusion, présidée par le dynamique Eugène Duchesne, veut organiser une journée d'études à Liège finalement, c'est le comité liégeois d'Action wallonne qui sera chargé de s'en occuper.
Une Commission de l'Enseignement, pour sa part, se constitue sous la présidence du professeur Marcel Florkin. Beaucoup d'autres personnalités sont sollicitées et, ici aussi, une journée d'études doit avoir lieu, à Charleroi, sur le thème, ô combien brûlant, de la réforme de l'enseignement. Dans le climat tendu de la guerre scolaire, cette journée est reportée *sine die.* Enfin, une dernière initiative est lancée par Fernand Schreurs, représentant wallon à la Commission linguistique pour les affaires du Congo. Il s'agit précisément d'organiser une journée d'études sur l'emploi des langues au Congo. Sans plus de succès.
Des reproches ont été adressés par le président du Centre culturel wallon, Maurice Delbouille, à son secrétaire général, Georges Vrancken chargé, lui, d'organiser une journée d'études sur le théâtre. Celui-ci réplique en donnant sa démission, en novembre 1957. Le bouillant Liégeois constate aussi le manque d'activités du Centre et déplore les retards apportés dans la publication des rapports des sections du deuxième Congrès culturel wallon. Corrigés par lui, les textes devaient faire l'objet du deuxième volume des actes du Congrès. Ils seront édités tardivement sous le titre *La 'Wallonie et l'esprit de notre temps.* Le Centre culturel wallon meurt en 1957 sans jamais avoir réellement existé, et même si, en janvier 1960, Fernand Schreurs tente de le réanimer en en faisant l'organe culturel du Congrès national wallon.
Conclure par ce sec constat d'échec serait trahir la réalité des choses. On ne peut, en effet, mesurer concrètement la portée du deuxième Congrès culturel

ni des efforts de son Centre culturel. Ses initiatives s'inscrivent dans le contexte de la mise en avant de la revendication d'autonomie culturelle. Il n'en demeure pas moins que, par la suite, de nombreuses journées d'étude, des Commissions culturelles internes aux différents mouvements wallons, voire de partis politiques, reprendront des thèmes développés en 1955. Par ailleurs, il est impossible de passer sous silence la prestigieuse entreprise de Rita Lejeune et de Jacques Stiennon, « obligés » de publier un quatrième volume de la collection *La Wallonie, le pays et les hommes, Lettres, Arts, Culture,* devant l'importance réelle du patrimoine culturel wallon. La vieille idée d'un inventaire de la culture en Wallonie avait ainsi vu le jour. Le Centre culturel wallon n'a certes pas concrétisé ses ambitieux objectifs. Pourtant, ne peut-on lui accorder le mérite, non négligeable, d'avoir ouvert les esprits à certaines réflexions et à certaines questions fondamentales ?

Bibliographie :
- FHMW, Farde G. Vrancken. Composition du Centre culturel du Hainaut.
- FHMW, Farde G. Vrancken, CCW, Lettre de Théo Pirard à Fernand Scheurs.
- FHMW, Farde G. Vrancken, Lettre de G. Vrancken à Maurice Delbouille du 18 novembre 1957.
- FHMW, Farde G. Vrancken, P.V. réunion du 24 janvier 1956 ; P.V. Réunion du 28 février 1956 ; P.V. Réunion du 9 mai 1956 ; Lettre de G. Vrancken à Maurice Delbouille du 18 novembre 1957.
- Moniteur belge du 25 août 1956, p. 1318.

(12/11-24/11) Discry Emile

(10/12-22/12) Counhaye Charles.
* Initiative et financement F. Graindorge.

1956.

(07/01-19/01) Cobbaert Jan.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(21/01-02/02) Art Raymond.

(04/02-16/02) Collignon Georges, Holley Francine, Silvin (Bronckart)



- Léon Koenig in Le Monde du Travail, 10/02/1956 (archives Silvin)
L'œuvre de Collignon et de Silvin nous confirme dans une opinion exprimée dans une de leur dernière exposition déjà où nous affirmions que ces jeunes artistes avaient atteint la classe internationale. On nous permettra d'user de cette formule facile pour faire comprendre que ces œuvres dépassent l'intérêt régional pour réjoindre sur un plan plus vaste la qualité de peinture que l'on rencontre aux meilleures cimaises. Je ne m'engage pas par excès d'enthousiasme, je pèse mes mots et je sais aussi qu'il ne peut être question de génie encore. Ceci est une autre affaire.
Si génie, il y a - et incontestablement il y en là d'une certaine manière - c'est chez Silvin que je le trouverais. Ses gouaches et ses dessins, tous admirables procèdent d'une perfection bouleversante. La forme et la couleur déroulent leur rythme sur un mode qui n'est pas sans analogie avec la phrase proustienne.
Je m'excuse de recourir à une référence littéraire mais comment expliquer ces enroulements, ces développements, ces retours, ces longues respirations, cette acuité aussi en ces architectures, cette richesse d'harmoniques qui se bouclent en œuvres « intimistes » d'une sensibilité inouïe ? J'y renonce.
(…)

(04-15/02) Prix Jeune Peinture Belge 1955
* Jury : P.E. Crowet, P. Fierens, R. Giron, B. Goldschmidt, **F. Graindorge**, P. Haesaerts, A. Herbert, Ch. Jacquet, M. Mabille, J.B. Urvater, C. Van den Bosch, G. Van Geluwe.]
** Lauréat : Yves Dendal.
*** Mentions : Pol Mara, Englebert Van Anderlecht, Serge Vandercam.
**** Distinctions : ??????

(18/02-01/03) Bury Pol, Rets Jean.

(03/03-15/03) Zabeau Joseph

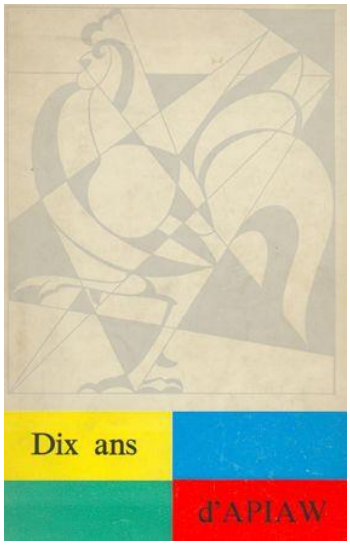
(17/03-29/03) Scauflaire Edgar

(31/03-12/04) Larose Laurent, Martinet Milo, Mathieu Pol F., Wathieu André

(14/04-26/04) Delhaye José

(28/04-27/05) (au Musée des Beaux-Arts) Dix ans d'Apiaw.
* Initiative et financement F. Graindorge.
**.
** **J. Arp**, **A. Bauchant, M. Boël**, **A. Bonnet**, F. Braconier, **G. Braque**, H. Brasseur, **P. Bury**, A. Calder, **M. Caron**, **M. Chagall**, **G. Collignon**, J. Debattice, R. Delaunay, J. Delhaye, **P. Delvaux**, J. Donnay, **R. Dufy**, M. Dumont, **M. Ernst**, M. Gillard, R. Hauben, **R. Heintz**, P. Henrard, E. Herbiet, **A. Herbin**, **Fr. Holley**, **R. Jacobsen**, **W. Kandinsky**, L. Karji (H. Bury), **P. Klee**, M. Kratz, **A. La Palletière**, L. Larose, **F. Léger**, **M. Léonard**, A. Lhote, **A. Magnelli**, A. Marchand, **M. Martinet**, **A. Masson**, **P. Mathieu, H. Matisse**, E. Meuris, G. Paredis, **C. Permeke**, **P. Picasso**, **J. Picon**, **S. Poliakoff**, **J. Rets**, Fl. Roland, **G. Rouault**, E. Scauflaire, **A. Silvestre**, **Silvin**, **S. Taueber-Arp**, R. Thisens, V. Vasarely, **J. Villon**, A. Wathieu, **Fr. Wybaux**, J. Zabeau.

*** Catalogue (ill. n/bl) : texte d'introduction de F. Graindorge ; textes d'hommage à l'Apiaw de Jean Cassou, conservateur en chef du Musée national d'Art moderne de Paris, de Paul Fierens, conservateur en chef des Musées royaux de Belgique, W. Sandberg, directeur des Musées municipaux d'Amsterdam, Georg Schmidt, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Bâle. Petite chronologie des expos de l'Apiaw, liste d'œuvres, illustrations n. et bl.



Textes du catalogue :
Fernand C. Graindorge, avri11956.
Le 14 juillet 1945, la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W., réalisant enfin le programme qu'elle s'était tracé pendant les dernières années de l'occupation nazie, inaugurait sa première exposition d'art vivant. Elle montrait un ensemble des dernières toiles de quatre peintres, dit de "La Jeune Peinture française", "Tal Coat, Gischia, Marchand et Pignon", au public liégeois dont les réactions furent d'ailleurs aussi violentes qu'inattendues.
Violentes, en raison des manifestations de sympathie que cette exposition détermina autant que par les critiques extrêmement décevantes qui furent écrites à son sujet.
Inattendues, car enfin nous avions toujours pensé que notre petit pays avait résisté à la pénétration insidieuse des théories nationales-socialistes relatives aux Arts plastiques, à leur esprit et à leur destination.
Nous ne croyons pas utile de rappeler les buts de notre Association, créée dans la clandestinité afin de résister aux influences de la Propaganda-Abteilung, influences pernicieuses, autant qu'intelligemment organisées. Le programme de l'A. P. I. A. W. est assez largement commenté dans la brochure Pour renaître, qu'elle édita fin 1945, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir sinon pour en recommander la lecture (elle reste toujours d'actualité) tout au moins en ce qui concerne le domaine des arts plastiques et des influences que ceux-ci peuvent avoir auprès des nombreux Wallons soucieux de s'initier aux sources les plus authentiques des arts réputés comme les plus difficiles à comprendre. Notre programme au départ était simple, logique, dépourvu des rêves utopiques qui mènent régulièrement à l'échec. Nous insistions particulièrement sur la qualité des oeuvres qui devaient être présentées à notre public, nous les voulions sincères et honnêtes, résultant d'un travail longuement réfléchi et laborieusement échafaudé. Nos artistes, pensions-nous, devaient s'inspirer des leçons de leurs meilleurs aînés et n'être jamais satisfaits d'eux-mêmes, animés d'un esprit critique, sévères pour juger leur production personnelle.
Les hommes qui, courageusement, à cette époque, acceptèrent de faire partie de notre Comité, avaient été choisis en raison de leur éclectisme, de leur compétence et de leur dévouement, acceptant les efforts gratuits souvent pénibles et quelquefois décevants, et toujours prêts à redresser le flambeau de nos espoirs à la moindre vacillation. La permanence de leurs efforts, l'attention intelligente qui fut toujours le principe de base de leurs actions rendirent possible la longue série de manifestations que nous avons pu organiser depuis dix ans.
Nous sommes certains que leur caractère et leur qualité furent justement appréciés par notre public fidèle, il s'accoutuma bien vite à juger et à reconnaître nos efforts et le mérite des peintres et conférenciers d'ordre international ou local que nous avons eu la faveur de leur présenter sur un rythme suivi. Beaucoup de villes parmi les plus grandes nous ont enviés à juste titre, pensons-nous.
Nous ne croyons pas utile de revendiquer plus longuement les mérites du travail que nous avons accompli. L'évidence des chiffres n'est-elle pas là ? La qualité des artistes que nous avons montrés, la place qu'ils occupent dans le monde des arts, l'accueil que les musées d'Art vivant ont réservé à leurs oeuvres et les nombreuses publications dont ils ont les honneurs ne nous dispensent-ils pas de juger de

ce qui fut fait ?
Notre but éducatif est-il atteint ?
Avons-nous créé l'atmosphère propice à toute action créatrice ?
Nous le pensons - sans surestimer le résultat acquis - et en nous rendant compte des devoirs qui nous attendent encore.
Nous ne voulons être que "des hommes de bonne volonté" et apporter à tous le fruit de nos recherches. En restant les propres maîtres de notre pensée nous mettons tout en oeuvre pour que l'Apiaw laisse un souvenir digne et durable.
Nous vous soumettons aujourd'hui la somme de nos actions. C'est sur elles que nous vous demandons de vous prononcer.

- Jean Cassou, conservateur du Musée national d'art Moderne de Paris

Dix années d'activité de l'A. P. I. A. W., cela représente chez son fondateur et animateur bien d'autres années d'investigations, de réflexions, d'expériences, de tout ce que représente l'activité d'un collectionneur éclairé et averti. Car on ne naît point collectionneur éclairé et averti : on le devient, et la connaissance se forme par une étude et une pratique continuelles. En Fernand Graindorge nous pouvons voir le type le plus accompli de ces hommes d'esprit, de ces hommes que l'esprit habite, mais comme une flamme vive et sans cesse toujours plus vive, une flamme combattante et qui sans cesse reprend son combat. Aussi bien sait-il que la création est elle-même un combat, et l'art moderne une victoire toujours recommencée. Quelle belle oeuvre s'accomplit avec cette A. P. I. A. W. où Fernand Graindorge a mis tout son cœur ! En considérer les dix ans écoulés, c'est considérer une oeuvre commencée avant ces dix ans et qui se poursuit au-delà, à l'image même de cet art moderne qui n'est "moderne" que parce qu'il prend son départ d'une tradition sans commencement ni fin et plonge dans un avenir imprévisible et sans limites, -le voyage en pleine mer !
Toutes les initiatives de l'A. P. I. A. W., ses expositions, ses conférences sont inspirées par la volonté de ne mettre en valeur que ces deux puissances : le mérite et l'audace. L'A. P. I. A.W. n'a rien ignoré de ce qui est ou glorieux ou curieux dans la production contemporaine, ni les formes qui se sont imposées à force de talent, ni celles qui témoignent de la constante faculté inventive de notre époque et qui contribuent à la nouveauté de demain. On s'imagine aisément que le goût est une certitude. Et on parle avec une confiante complaisance des gens de goût comme si, par quelque singulière faveur, ils se trouvaient nantis d'une autorité infaillible. Mais le goût est tout autre chose : il est une recherche et un art de la recherche. Il n'est pas donné, il se cultive et s'acquiert. Il est un risque. Il est un acte de foi et de vie.
C'est en ce sens que Fernand Graindorge est un homme de goût. Et c'est à ce titre qu'il a fait de l'A. P. I. A. W. un des plus vaillants et féconds organismes qui défende et illustre aujourd'hui l'art vivant.

- Paul Fierens., conservation des M.R.BA. de Belgique

L'A. P. I. A. W. : une formule un peu cabalistique, le coup de baguette magique qui réveilla la Belle au bord de la Meuse dormant.
Grâce à l'A. P. I. A. W., grâce à sa Commission des Beaux-Arts, grâce à Fernand Graindorge, les quelques vrais artistes et les quelques amateurs d'art moderne qui vivaient quasi secrètement à Liège il y a dix ans, ne se sentent plus ni des méconnus ni des isolés. Ils sont entourés d'émules, d'amis, d'une atmosphère bien "vivante", comme on dit, et extrêmement sympathique.
L'horizon s'est considérablement élargi. Liège est désormais aux écoutes de cet univers merveilleusement riche et divers dont les arts plastiques, dans le monde contemporain, se proposent et nous proposent l'exploration.
Honneur aux pionniers de l'Apiaw, à leur courage, à leur persévérance ! En mesurant le chemin parcouru, ils s'estimeront payés de leurs peines et n'auront qu'une idée : continuer leur action, leur oeuvre, et marcher toujours de l'avant.

W. Sandberg, conservateur du Stedelijk Muséum d'Amsterdam.

Les artistes créent le visage de leur époque. Nous pouvons facilement nous en rendre compte en ce qui concerne le passé. De loin, évidemment, on voit mieux l'ensemble.
Mais comment pouvons-nous prendre contact avec le présent, avec la création d'aujourd'hui ? Bien regarder notre propre visage, voilà la difficulté !
Heureusement, dans chaque pays, on trouve des noyaux épars qui font un effort pour suivre d'un regard avide les reflets de l'époque tels qu'ils se dessinent sur le visage que nous présentent les Arts. Un de ces centres, hélas ! trop rares, se trouve à Liège. Là, quelques amis se sont courbés sur la création jeune pour entendre ce que les artistes, ces antennes de la société, ont su découvrir pour nous guider.

L'A. P. I. A. W. n'a pas gardé jalousement ses trouvailles et a tout fait pour les répandre. Dans ce but, ses promoteurs ont organisé depuis dix ans un grand nombre de manifestations dans lesquelles tout le caractère, toute la vitalité, toute la clarté de notre époque apparaissaient.
Grâce à eux, il est possible de prendre contact, à Liège, avec la création d'aujourd'hui, de tâter le pouls de notre ère.
Georg Schmidt.
En 1939, lors de la vente des oeuvres expulsées des Musées allemands, la Ville de Liège, par une action courageuse, s'est placée, parmi les premiers rangs, entre les villes européennes qui défendent l'Art Moderne. Pour toujours, l'achat de la Famille Soler, de Picasso sera une gloire pour la Ville de Liège. Depuis la fin de la guerre jusqu'à aujourd'hui, "l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie", dont la "Commission des Beaux- Arts" est présidée par M. F. C. Graindorge, l'éminent collectionneur d'Art moderne, a soutenu la cause de l'art du 20e siècle par un grand nombre d'expositions et de conférences.
Par l'exemple de la Suisse, je connais l'importance de l'activité artistique des villes de province à côté des grandes capitales. L'activité artistique de Liège et de votre Association constituent un grand réconfort et un grand appui pour tous ceux qui travaillent dans la même direction et dans le même esprit.
Pour le dixième anniversaire de votre Association je vous présente mes meilleurs vœux.

- Léon Koenig. Dix ans d'Apiaw au Musée de Liège in Le Monde du travail, 19/05/1956 (IHOES, Fonds Koenig).
Dans nos précédents articles [5 et 12 mai] nous nous sommes efforcés de dégager l'importance du rôle de l'Apiaw dans la vie artistique de notre ville et du pays depuis la libération, ainsi que la portée de la présente exposition, véritable panorama de la peinture européenne depuis la révolution post-impressionniste commencée par les fauves en 1905 jusqu'aux plus récentes tendances connues sour le terme discuté d' « abstraction »
Aujourd'hui, c'est aux participants liégeois du salon anniversaire que nous voulons rendre un hommage mérité. L'épreuve était rude pour eux. Il s'agissait de savoir comment leurs envois allaient se comporter, confrontés avec les œuvres des grands maîtres exposées aux cimaises des salles voisines. Qu'eût, en effet, signifié un mouvement, quel que pût être son puissant intérêt, qui n'eût pas eu sa répercussion sur nos artistes ? N'est-ce-pas à eux que la Commission des Beaux-Arts destinait principalement ses efforts quand elle les voulait un moyen d'édification pour le public mais surtout d'émulation pour nos créateurs ?
L'œuvre d'art vivante, disait-elle, en son Manifeste de 1945 « est le signe qui détermine le degré de vitalité supérieure d'une société dont les artistes expriment les plus secrètes, les plus profondes aspirations ».
Nos artistes n'ont pas déçu les promoteurs de l'Apiaw et on leur doit de la reconnaissance. Car il est évident que les résultats obtenus ne le furent qu'au prix de durs sacrifices. « Sans concession au succès vulgaire » disait encore le Manifeste précité mais cela entend des années d'incompréhension, de lourdes dépenses sans compensations pécuniaires, le permanent souci de sa propre recherche enfin qui n'était pas la moins pénible condition.
C'est à ce prix que nos artistes vivants ce sont « intégrés au grand mouvement d'art vivant contemporain » dont l'exemple leur fut donné par les expositions internationales de l'Apiaw. Et il nous est particulièrement agréable de constater qu'ils se sont « intégrés » de façon inespérée.
Nous entendons par là que, loin de se contenter d'être des épigones, des suiveurs sans intérêt, beaucoup de nos jeunes artistes se sont haussés à l'expression personnelle et que les salles liégeoises dans leur ensemble, reflètent des caractères communs, une sensibilité propre dont il nous serait certes bien impossible, dans le cadre de cet article, de tenter une définition valable si ce n'est une certaine douceur, une certaine gravité non exempte de mesure, bien que les œuvres exposées procèdent de diverses écoles qui se rattachent aussi bien à l'Impressionnisme, qu'au Cubisme, au Surréalisme, à l'Expressionnisme qu'à l'Abstraction. Et l'on vous assure que la qualité générale de ces salles est un bien réconfortant spectacle.
Aussi l'on nous permettra de ne pas désunir dans l'éloge les 33 artistes peintres ou sculpteurs qui se manifestent. A côté d'aînés déjà glorieux qui s'appellent Albert Lemaître, Edgar Scauflaire, Marcel Caron, Jean Donnay, Emmanuel Meuris ou Pol. F. Mathien, nous citerons en bloc la pléiade de jeunes. Ils se nomment dans l'ordre alphabétique : Braconier, Brasseur, Collignon, Comhaire, Daxhelet, Debattice, Delhaye, Dumont, Gillard, Henrard, Eva Herbiet, Francine Holley, Léna Karji, Kratz, Larose, Léonard, Martinet, Paredis, Picon, Rets, Flory Roland, Silvestre, Silvin, Thisens, Wathieu, Wybaux et Zabeau.

Pour terminer, pouvons-nous émettre le vœu que le public liégeois continue à l'exposition qu'il lui a assuré jusqu'à aujourd'hui et qu'il s'y presse encore nombreux jusqu'au dernier jour, le dimanche 27 mai, afin de témoigner à nos artistes l'encouragement qui leur est si largement dû ?

1956.

(13/10-25/10) **Léonard Maurice**

(27/10-08/11) Peinture ostendaise d'aujourd'hui. Art Raymond, **Boel Maurice**, Maes Jo, **Peire Luc**, Servais Raoul, Vonck Ferdinand.
- Frank Edebau, conservateur du musée des BA d'Ostende. Texte du feuillet-invitation.
Dans ce siècle dont la marche est si rapide qu'on éprouve tant de peine à assimiler ce qui se passe autour de soi, à suivre les courants « extra muros », le besoin s'impose de s'arrêter de temps en temps pour faire un tour d'horizon.
Depuis quelques années, les échanges culturels et artistiques ont satisfait ce besoin et nous ne pouvons que nous en réjouir. Ainsi depuis la libération, nous avons été les heureux témoins de grandioses manifestations internationales qui se sont déroulées dans le cadre des accords culturels.
La présente exposition est également le résultat d'un échange qui pour être plus restreint n'en est pas moins intéressant. Après avoir organisé, l'été dernier, au Musée Communal d'Ostende, une exposition consacrée à la jeune peinture liégeoise, le cercle artistique « Mozaïk », acceptant l'aimable invitation de l'Apiaw a envoyé à Liège quelques jeunes artistes de Flandre maritime : Art, Boel, Maes, Peire, Servais et Vonck.
Dans ce coin de terre où dominent deux géants, Ensor et Permeke, l'épreuve qu'ils devaient subir pour se soustraire à leur influence et se créer leur propre personnalité était doublement dure mais combien salutaire. Ces six artistes se sont voués à la nouvelle esthétique de notre époque, après une lutte courageuse qui les a libérés de l'obsession du réel.
Affronter la cimaise de cette salle, qui a reçu les œuvres de tant de gloires de la peinture contemporaine, constituait, pour les plus jeunes d'entre eux une sorte de gageure. Les organisateurs leur ont fait confiance et nous les remercions de tout cœur.
Chers amis de l'Apiaw, considérez cette exposition comme si un message de profonde reconnaissance à la grande cité mosane qui, grâce à votre bel effort, brûle toujours d'un amour pour les arts.

(10/11-22/11) Herbiet Eva, **Wybaux Freddy**.

(24/11-06/12) Chabrol Guy.

(24/11-16/12) **Schwitters Kurt**
* Initiative et financement F. Graindorge.
* Au Musée des Beaux-Arts.
** Note : Auguste Scevenels, préparateur au Musée des Beaux-Arts, « fait », a-t-on dit, un Schwitters et l'ajoute aux œuvres à rendre aux prêteurs. Emoi des conservateurs qui se retrouvent avec une œuvre de plus que celles qu'ils avaient empruntées.

(22/12-03/01/1957) d'Orgeix Christian.
* Initiative et financement F. Graindorge.

1957.

(05/01-17/01) Guiette René.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(09/12-21/02) Braconier Frédéric

(16/02-27/02) Prix Jeune Peinture Belge **1956** (Fondation René Lust).
Fernand Graindorge ne fait pas partie du jury.

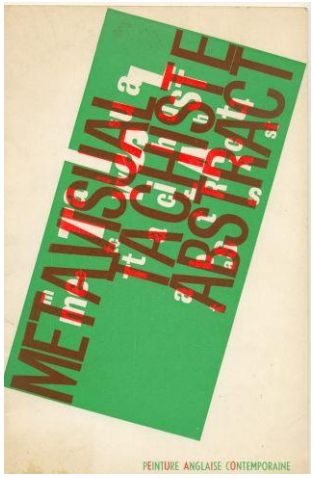
(23/02-07/03) **Bury Pol, Rets Jean.**
* Texte de Jules Bosmant.

(23/03-03/04) **Collignon Georges, Holley Francine, Silvin (Bronkart)**
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (article non référencé ; archives Silvin)
(…)
Silvin expose une douzaine de gouaches qui sont autant d'œuvres parfaites dans la conception, la réalisation et l'expression du sentiment. On n'en finirait pas de détailler leurs charmes qui s'enroulent et se déroulent au gré d'une invention toujours renouvelée, toujours imprévue, en cent rebondissements de la forme qui fuse, revient et s'échappe, s'achafaude et se détruit en constructions inspirées qui prennent la figure de la pensée même qui s'éveille et s'éteint, affleure la conscience ou s'impose et brûle partout d'un feu ardent. Tout cela étoffé d'une couleur veloutée et discrètement somptueuse qui ravit pas sa justesse et sa peofondeur d'accent. En Silvin, aussi, nous tenons l'un de nos jeunes peintres les plus importants.

(06/04-18/04) **Picon José**.

(27/04-09/05) Lambert René

(04/05-26/05) (au Musée des Beaux-Arts) Peinture anglaise contemporaine.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Avray-Wilson Frank, Ayres Gillian, Bacon Francis, Blow Sandra, Bowen Denis, Coplans John, Denny Robyn, **Duncan**, Feiler Paul, Fraser Hamilton, **Gear William**, Heath Adrian, Heron Patrick, Hilton Roger, Hitchens Ivan, James Louis, Kneale Brian, Martin Philip, Moynihan Rodrigo, Reynolds Alan, Richards Ceri, Rumnay Ralph [sic], Sutherland Graham, Winter Bryan, Wishar Michael t, White.(dans le descriptif et non par artiste)
***Catalogue : texte de Denys Sutton. (liste des œuvres ; très, très brèves biographies ; illustrations n. et bl.)



- Denis Sutton.
La passion très répandue pour l'art moderne, sous toutes ses phases, caractéristique des années d'après-guerre, concorde avec l'apparition, à la fois dans notre pays et à l'étranger, de peintres, qui, sans se soucier des conséquences, cherchent fébrilement à s'implanter dans des pays sous-développés. Cette activité peut être considérée comme un signe de l'agitation d'après-guerre ou comme la conséquence d'un désir optimiste et positif en vue de marquer son époque, pour le meilleur et pour le pire.
De plus, il n'est pas nécessaire d'avouer, comme ce fut le cas il y a quelques vingtaines d'années, qu'il ne répugne pas à l'artiste anglais de tenter des expériences. Regardez l'école contemporaine de notre pays et vous constaterez la variété des tendances existantes, se classant du réalisme au constructivisme ou peinture d'action.
Toutefois, prétendre, comme on le fait parfois, que seul un style est valable à l'une ou l'autre période donnée à l'exclusion de toute autre, est aller à l'encontre des leçons de l'histoire : la diversité et la complexité sont aussi essentielles à l'art qu'elles le sont à la vie ou à la politique. De même, les

peintres peuvent éprouver des enthousiasmes bien distincts à chaque étape de leur carrière : bon nombre vont, en effet, d'une extrémité à l'autre, comme par exemple, du réalisme à l'abstrait. Cette remarque est certainement vraie pour certains peintres participant à cette exposition.
Il n'est pas uniquement d'un intérêt purement académique de connaître jusqu'à quel point plusieurs de ces artistes sont les promoteurs des styles particuliers qu'ils pratiquent actuellement ou jusqu'à quel point ils suivent l'exemple de leurs collègues, ici ou ailleurs, mais, quelle que soit la solution apportée à ces problèmes, elle ne diminue nullement, dans l'ensemble, l'ampleur de leur contribution.
Le dénominateur commun qui les caractérise, réside dans le fait qu'ils n'adhèrent pas à une seule tendance, c'est-à-dire, comme nous pourrions, par exemple, le prétendre pour les Fauves et les Cubistes, qu'ils ne partagent pas une forme d'esthétique. Il y a une distinction très nette entre l'« architecture » mathématiquement précise du « Constructivisme » et l'émotionalisme lyrique du « Tachisme ». Tous ces artistes sont liés par leur refus d'être les esclaves de l'objet. Mais, si certains sont disposés à séparer leurs œuvres de l'observation des objets, d'une manière ou d'une autre, leur crainte du monde, que ce soit de la vie extérieure ou de leur propre imagination, dirige leur vue, et l'on pourrait croire que leur expérience de la vie constitue la force nécessaire, qui donne la forme à leurs œuvres. Ils peignent le chemin qu'ils se sont tracé, car il n'y a pas d'alternative. Comme on le suppose, ils revendiquent cette liberté avec une connaissance parfaite des risques et des dangers qu'elle comporte. Ils explorent, rebroussent chemin et même s'engouffrent dans des impasses.
La peinture d'action - enfant hybride du Français Dubuffet, de l'Allemand Ernst et de l'Américain Jackson Pollock - est actuellement devenue un style international, susceptible d'interprétations différentes suivant le peintre qui le pratique. Par sa propre nature, cette tendance place toute la responsabilité sur le dos de l'artiste et sans doute est-il inévitable de faire parfois naufrage. Cependant, la liberté de ce style permet à l'artiste, s'il le désire, de se livrer à sa fantaisie en commençant sa toile et de conduire sa peinture au gré de sa volonté et suivant un ordre non précisé. L'on remarque souvent que l'on parvient ainsi à réaliser ce que l'on aurait cru irréalisable : la réalisation d'un tout organique.
Il peut très bien arriver que la volonté du peintre à découvrir une vision neuve - stimulant qui a toujours dirigé les artistes - entraîne avec elle certaines garanties précises, si même parfois elles sont totalement imprécises. Sa peinture devient purement une recherche permettant de découvrir, dans l'incohérence des mouvements tourbillonnants des idées et des sensations de la nature humaine, une logique, que l'on perçoit en dernière analyse, au moyen du raisonnement. Le pouvoir de décision, de choix ou de refus ne se manifeste pas lorsque la toile s'ébauche, mais il intervient à la fin, lorsque les découvertes des impulsions de l'artiste sont établies. A ce moment, le façonnage de la matière entre en jeu. Il en résulte que l'on peut se conformer aux exigences de l'espace du tableau lui-même. Même au sommet d'un procédé, qui, lorsqu'on le considère de sang-froid, semble être du « rock and roll », le sens de l'artiste pour la couleur et la forme intervient d'une manière décisive.
La peinture d'action, qui constitue la tendance la plus « nouvelle » parmi celles présentées à cette exposition, peut, d'un point de vue national, se prévaloir d'une origine respectable : il suffit de penser à Alexandre Cozens, le champion de la célèbre théorie de la « tache ». Le peintre d'« action » est évidemment un partisan du point de vue aristocratique; sa peinture est le reflet d'une tournure d'esprit qui refuse, pour autant qu'il soit question d'art, toute idée d'égalité. Il demande au spectateur d'entrer dans un « Jardin d'Amour », où les conventions établies sont celles fournies par sa propre imagination. Nous pouvons les accepter ou les refuser.
Cette peinture se refuse à entrer en accommodement avec la vie telle que nous la connaissons ; elle nous montre une voie dans un genre de vie différent. Dans son essence, elle est un monde dans lequel on en appelle directement à l'œil et à l'imagination. Les couleurs, les rythmes intérieurs, les échos du passé, comme par exemple les touches d'or (qui rappellent le Moyen Age et Byzance) sont présents pour nous séduire par leur beauté visuelle. « Un œuf est-il un œuf lorsqu'il est dans une omelette ? », demanda un jour un philosophe. Quel est le message de cette peinture ou n'y en a-t-il aucun ? Est-ce celui de l'Hédonisme ou d'une Danse Macabre ? Sommes-nous à la fin d'une civilisation disparaissant avec fracas ou assistons-nous au lever de rideau d'une nouvelle exécution, probablement une pièce en un acte, tout au plus ? Comme nous la voyons aujourd'hui, la peinture d'action, vive, éblouissante et même excitante, possède une seule et irrésistible qualité : l'embellissement de la vie.

- Lismonde (Initiative et financement F. Graindorge.) a également exposé durant la saison 1956-1957.

(28/09-10/10) Delaunay Sonia. Gouaches.
* Initiative et financement F. Graindorge.

** Catalogue : Bref texte de Gualteri di San Lazzaro. (liste des œuvres ; brève biographie ; bibliographie sommaire ; illustrations n. et bl.)



- Gualteri di San Lazzaro.
Dans son œuvre, Sonia Delaunay ne s'exprime pas simplement elle-même, mais elle poursuit l'œuvre de son mari. Chacune de ses toiles, chacune de ses gouaches est la construction d'un poème lyrique de la couleur. Par une même expression lentement mise au point, chacun selon son propre tempérament, ils ont atteint ce dynamisme, ce chromatisme coloré qui fut la principale préoccupation de leurs recherches.
Un jour, Marc Chagall nous disait à propos des impressionnistes : « Quant à la couleur Van Gogh et Gauguin dominent encore toute la peinture de leur époque. » Peut-être dans une cinquantaine d'années un autre Marc Chagal pourra dire : « Pour la recherche du dynamisme chromatique l'œuvre des Delaunay domine toute la peinture de cette génération. »

(12/10-24/10) **Peire Luc**
* Initiative et financement F. Graindorge.

(26/10-07/11) **Lacour Simone**

(23/11-5/12) **Léonard Maurice**

(07/12-19/12) Rulmont, (photographies)

1957-58 Apiaw : Conférence de François Le Lionnais.

A titre indicatif, du rôle didactique que l'Apiaw s'est donné, du type d'idées débattues et du niveau de perception des mouvements modernes et de l'art abstrait en particulier, compte-rendu d'une conférence donnée par Léon Koenig à Ougrée (article de presse non référencé)

Le Cercle Littéraire et Scientifique d'Ougrée qui, depuis plus de 74 ans, s'intéresse à la littérature et aux sciences, porte évidemment intérêt aux problèmes artistiques et, cette semaine, n'a pas hésité, en invitant à sa tribune un conférencier pour entretenir son auditoire d'une chose que les plus avancés du modernisme osent à peine adopter : « L'Art Abstrait ».
A défaut de M. Landenne, en voyage à l'étranger, c'est M. Heusy, son secrétaire, qui présenta le conférencier M. Léon Koenig, critique d'art et président de la section liégeoise de la commission des Beaux-Arts de l'association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie (A.P.I.A.W.).
Depuis plus d'un quart de siècle, il prend la plume et la parole, à la défense de l'art contemporain en Belgique et en particulier à Liège. Secrétaire de la commissaire des Beaux-Arts pour la Wallonie entière et adjoint au conservateur des musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon, M. Koenig était l'homme qualifié qu'il fallait pour parler du sujet intitulé « Essai de justification de l'Art Abstrait ».

Avouons que M. Koenig, aux nombreux habitués du Cercle Littéraire, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Rondelle, ingénieur en chef à la Sté Cockerill - Ougrée ; Servals, ingénieur ; Mousny, chef de la publicité de Cockerill – Ougrée ; Roquet, directeur d'école, a apporté ses vues personnelles et un peu plus de compréhension, sur les tendances artistiques modernes, fortement controversées dans le chaos des idées qui s'entrechoquent dans nos temps évolutionnistes.

Après avoir souhaité que son auditoire soit convaincu du sérieux de sa tentative sur l'art abstrait, le conférencier entra d'emblée dans le vif du sujet.

Ne dites pas à priori que cet art est difficile, ne vous diminuez pas parce que vous ne comprenez pas, au contraire essayez de réagir dans le sens qu'il convient déclare-t-il.

Dans un tableau (une surface plane recouverte de couleurs et de lignes différemment assemblée) on y recherche la sensation qui est soumise aux contingences diverses, il reste pour le juger le problème boiteux de la raison de la compréhension humaine. La beauté varie selon l'époque. Dans une oeuvre il y a le FOND et la FORME. La forme c'est ce qu'on voit, ce qui est vivant, le fond c'est ce qui nous échappe.

Dans l'art abstrait qui n'est plus dans la tradition, on néglige la forme, seul le fond intéresse.

C'est une erreur trop souvent répétée de prendre les abstraits pour des fumistes. Pour raisonner, il faut faire appel aux jeunes qui sont convaincus que l'art ancien meurt. Les aînés ne veulent pas abandonner la conception qu'ils ont de l'art. Mais refuser de comprendre de notre temps n'est-ce pas manquer à son devoir ?

Après deux guerres avec la perte de 35.000.000 de vies humaines, on voudrait que les artistes réagissent comme s'il ne s'était rien passé. La métamorphose de la vie, les trains qui, il y a 50 ans roulaient à quarante kilomètre-heure étaient une chose normale ou tout au moins admise ; les carrés s'allongent, les profils se mélangent, les continents se rejoignent, tout baigne dans l'abstrait.

On admet sans raisonner que l'eau s'écoule par le robinet, qu'un interrupteur peut donner la lumière électrique, que la chaleur monte dans les murs, le mouvement des ascenseurs, le fonctionnement de la T.S.F., de la DIT, du frigidaire et on ne veut pas comprendre que l'artiste évolue.

Ils ne font cependant que d'obéir à la poussée du temps. L'impressionniste a rompu avec la peinture statique pour celle du mouvement. Le cubisme a illustré la peinture en faisant apparaître simultanément les objets de face et de profil. Les savants dans leurs contingences spéculent sur une réalité qui n'est pas toujours comprise par nos sens.

Les abstraits ont conscience que la période réaliste est finie et ne retrouvent leur sérénité que lorsqu'ils se sentent d'accord avec leur temps. Par leurs oeuvres on se trouve dès lors devant l'art abstrait.

N'est-ce pas le moment de le défendre demande le conférencier qui avec des arguments plausibles essaye de faire admettre son point de vue.

Dans cet art l'artiste doit chaque fois inventer un sujet nouveau. En créant son oeuvre il crée son style, un style où les plans s'enchevêtrent et suggèrent des dimensions nouvelles. L'abstrait a aussi rompu avec le classique des couleurs, a supprimé les raccords chimiques au point de vue couleur.

De son oeuvre, il se dégage quelque chose de grand, de neuf. On peut affirmer que ce sont des oeuvres d'art où la sensibilité de l'artiste a créé un rythme.

Nous sommes à un tournant décisif de l'art pictural. Ce qui est troublant c'est le ferme espoir de ses adeptes de transformer nos sens et notre goût de l'art. La couleur parlera directement et transmettra les sensations de l'artiste.

L'art abstrait trouvera toujours de quoi satisfaire et possède la sensibilité requise pour s'adresser à tous, déclare M Koenig.

Les jeunes qui lui ont fait confiance ont soulevé le rideau de fer que notre culture veut conserver par la force de l'habitude.

Dans un tableau « abstrait » on ne demande pas ce que l'artiste a voulu dire, on l'enregistre. La peinture finira comme la musique par nous parler et se faire admettre de tous.

Les « abstraits » sont pleins d'optimisme quoique déjà divisés. En effet deux courants se dessinent parmi les adeptes. Il y a les abstraits « chauds » dont les oeuvres sont inquiétantes, et les abstraits froids qui sont les constructeurs d'œuvres, mais chacun s'exprime de façons différentes.

Malgré les contradictions, l'art abstrait crée son chemin. C'est peut-être une illusion, est le mot de la fin du conférencier mais une illusion tenace, une faim à s'exprimer qui ressemble un peu à l'amour du jeu.

Ce fut un exposé un peu dur pour les profanes, il fut intéressant d'un bout à l'autre mais il a laissé la justification d'une chose grave, troublante, inquiétante.

1958.

(04/01-16/01) Karji Léna, Lardinois Walthère, Martinet Milo.

(18/01-30/01) Renotte Paul.

(01/02-13/02) Comhaire Georges.

(01/03-12/03) Zabeau Joseph.

(15-26/02/**1958**) Prix Jeune Peinture et Jeune Sculpture belges 1957
- Prix Jeune Peinture Belge :
* Jury : Ch. Bernard, P.E. Crowet, Ph. Dotremont, R. Giron, B. Goldchmidt, **F. Graindorge**, P. Janlet, M. Mabille, J.B. Urvater, C. Van den Bosch, G. Van Geluwe.
** Pas de lauréat
*** Mentions: Englebert Van Anderlecht, Guy Van den Branden, Maurice Wyckaert.
**** Distinctions : ????????
***** Expositions: (2-22/3/**1958**) Verviers, Cercle artistique et (13-27/4) Gent, Cercle artistique
- Prix Jeune Sculpture Belge :
* Même jury
** Lauréat: Reinhout D'Haese
*** Mention: Jean Heylen
**** Distinctions : ????????

(15/03-27/03) Braconier Frédéric, **Collignon Georges, Silvin.**
- Léon Koenig in Le Monde du Travail (article non référencé ; archive Silvin)
(…) On me permettra d'abord de parler des gouaches de Silvin qui luttent de toutes les forces de leur sensibilité pour ne pas se sentir écrasées par les grands formats et l'éclatante peinture qui les entourent et qui leur font un peu une haie d'honneur.
Qu'elles ne soient pas écrasées est miraculeux mais en des enveloppes précieuses et veloutées, Silvin insère un tel charme, une si secrète et subtile poésie, une richesse plastique si profonde et si évidente qu'elles ne peuvent se laisser oublier. Elles envoutent merveilleusement, elles touchent et laissent des traces. C'est un art tout en résonances, j'allais dire un art parfait. Et le miracle vient de lui.

(02/03-30/03). Verviers, Musée communal : **Collection Graindorge**. (63 oeuvres).
* Archipenko Alexandre, Arp Jean, Bergman Anna-Eva, Blanchard Maria, Chapoval Jules, Chauvin Jean Gabriel, Delaunay Robert, Dubuffet Jean, Dufour Bernard, Ernst Max, , Freundlich Otto, Gear William, Germain Jacques, Hartung Hans, Jacobsen Robert, Laurens Henri, Léger Fernand, Lipchitz Jacques, Magnelli Alberto, Marcoussis Louis, Martin Philip, Miro Joan, Monet Claude, Mortensen Richard, Nay Ernst-Wilhelm, Picasso Pablo, Puig Auguste, Schneider Gérard, Schwitters Kurt, Séraphine Louis (dite de Senlis), Severini Gino, Taueber-Arp Sophie, Ubac Raoul.
** Catalogue : Photo de Fernand Graindorge avec Fernand Léger, Apiaw, 1950 ; court texte de Pierre François ; liste des œuvres (non datées et sans spécifications de matériaux) ; 14 ill. n/bl. (archives Graindorge).
- Texte de Pierre François.
Lors d'expositions de collections particulières, les Amis du Musée de Verviers nous avaient habitués à des présentations d'œuvres anciennes

impeccables. Il est profondément rassurant d'admirer des valeurs artistiques consacrées et de les faire contempler.
Aujourd'hui, brusquement, grâce à la générosité de M. Fernand Graindorge, nous voici plongés dans l'Art contemporain. Terrain mouvant s'il en est, car la sélection du passé est abolie. Il faut quitter les paisibles sentiers battus de l'Histoire de l'Art et la routine de la Référence aux Auteurs.
Occasion rare aussi, car les collections d'Art contemporain - valables - sont peu nombreuses. L'amateur d'Art moderne doit, en effet, avoir la force d'être seul car sa manière de collectionner l'oblige à *choisir*, à exprimer profondément sa personnalité et à faire preuve de goût sans appui de l'érudition.
Aucune incompatibilité n'existe cependant entre l'Art déjà catalogué et l'Art vivant : au-delà des différences superficielles de technique reste l'Esprit, la recherche de tout ce qui est vivant, agissant, actif, l'expression la plus intense, par l'artiste, de son intelligence et de toute sa sensibilité. Par cela même, l'Art contemporain cristallise notre époque et s'impose à notre vie en lui donnant sa signification.
Les prestiges de l'intelligence, de la construction volontaire et sensible de l'œuvre sont précisément l'idée directrice de cette collection. D'emblée, le choix écarte les œuvres où la facilité et le hasard interviennent. Dans la collection Graindorge, l'Art moderne n'est pas une recherche de singularité. La qualité plastique n'est pas le but mais la nécessité, la vie même de cette collection. Elle est essentiellement vivante. Au choix toujours plus rigoureux des œuvres de maîtres, viennent s'amalgamer, abondantes, les œuvres de jeunes artistes : mécénat discret et efficace, parce qu'exempt de complaisances.
En publiant ce catalogue, un jalon est posé. La collection Fernand Graindorge, comme tout ce qui est vie, se transforme. D'émondages en croissances, elle est le témoin passionnant de la vie artistique, de toute la vie de notre époque.

(12/04-24/04) **Silvestre Armand.**

(26/04-08/05) Ohlünd Bertil.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(10/05-22/05) Avray-Wilson Frank.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(24/05-05/06) Dali Salvador
* Initiative et financement F. Graindorge.

(07/06-19/06) Anthoons Willy.

(21/06-03/07) Mathieu Georges.
* Initiative et financement F. Graindorge.

- Léon Koenig devient conservateur des Musées des Beaux-Arts et de l'Art Wallon de 1958 à 1973
(Il prend la succession de Jules Bosmant (1952-1958) et sera suivi par Mr Jacques Hendrick (1973-1977))

Le 27 août, **Silvin Bronkart** devient le rédacteur de la rubrique « Arts » au journal « Le monde du Travail » en remplacement de Mr Léon Koenig et le 15 octobre 1958 il devient secrétaire de la Commission des beaux-Arts et organisateur des expositions de l'Apiaw en remplacement de ce même Léon Koenig.

(juillet - septembre) Musée de l'Art wallon : "Saison liégeoise 1958" parallèlement aux manifestations organisées pour l'exposition internationale et universelle de Bruxelles en 1958).
- (organisation : Ville de Liège) Léger, Matisse.
- (organisation Société royale des Beaux-Arts) Picasso, Miro, Laurens.
- (organisation : Apiaw) Magnelli, Arp, Hartung, Jacobsen.
* Initiative et financement F. Graindorge.
Quelques œuvres de la collection de Fernand Graindorge dans l'exposition.
** Catalogue (228 p. ; très nombreuses ill. n/bl.) : textes de Jean Cassou et Léon Koenig + textes de divers auteurs sur chacun des artistes ; les listes des œuvres exposées, un cv et une brève bibliographie pour chacun des artistes.



- Léon Koenig, Commissaire aux Beaux-Arts de la Saison liégeoise 1958, Conservateur a.i. des Musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon.
Parmi les grandes expositions qui jalonnent les souvenirs de la vie artistique liégeoise, il n'est pas douteux que la présente occupera désormais une place de choix. Nous pouvons déjà en mesurer l'importance à l'intérêt qu'elle a éveillé dans les milieux des collectionneurs belges et étrangers, d'où les concours nous sont venus accompagnés des vœux les plus cordiaux et les plus encourageants.
On voudra bien que nous adressions d'abord aux prêteurs l'expression de notre totale reconnaissance. Notre dessein était ambitieux et jamais nous n'aurions pu le mener à bien si tant de bonnes volontés n'avaient spontanément répondu à nos sollicitations.
Mais c'est à d'autres conjonctures qu'il doit son ampleur. Cette exposition est en réalité un complexe de manifestations. On sait qu'elles sont organisées par le Musée de Liège, la Société Royale des Beaux-Arts et la Commission des Beaux-Arts de l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie. Si nous avons employé la forme singulière, c'est afin de marquer mieux, pour nous en réjouir, la complète solidarité des efforts, la parfaite communion des idées et des buts.
Le Musée rendra grâce à la Saison liégeoise 1958 de l'aide exceptionnelle qu'elle lui a apportée. Nous remercierons personnellement M. Olympe Gilbart, échevin-président de la Commission des Beaux-Arts, pour son constant et inappréciable soutien ainsi que M. Jules Bosmant, conservateur honoraire des musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon, qui a eu l'initiative de l'exposition Léger-Matisse, lui a donné l'impulsion décisive et n'a pas cessé de nous ménager son appui et ses conseils.
La Société Royale des Beaux-Arts et la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. ont été soutenues moralement et matériellement par « Pro Civitate et Provincia » et lui expriment, par notre truchement, leur vive gratitude.
Pourrons-nous enfin dire que, sans M. Fernand Graindorge, qui préside aux destinées des deux sociétés, le complexe des expositions n'aurait eu qu'un très petit tiers de son intérêt ? M. Graindorge a mené le jeu avec une rare maîtrise et ses réalisations des ensembles Picasso - Miro -Laurens, d'une part, Magnelli - Arp et Hartung - Jacobsen de l'autre, resteront d'inestimables exemples. Une fois de

plus, la vie culturelle de notre cité est redevable à « cet actif et perspicace animateur », comme l'a appelé M. Jean Cassou, de manifestations dignes des plus hauts lieux de l'Art.

- in La Meuse, 09/07/58.
Pendant qu'à Bruxelles se déroulent de nombreuses manifestations artistiques à l'occasion de l'Expo, les autres villes belges ne restent pas inactives. Dans le domaine de la peinture et de la sculpture, Liège surtout a fait des efforts remarquables :
Pour donner un complément valable à l'Exposition de Bruxelles, « 50 ans d'art contemporain » la Ville de Liège ; l'Apiaw et la Société royale des Beaux-Arts ont uni leurs fonds, leurs moyens et leurs tendances pour présenter une vaste fresque de tout l'art pictural du 20e siècle.
Samedi prochain, à 16 h., aura lieu le vernissage d'une grande exposition consacrée à des peintres et des sculpteurs dont la gloire est déjà consacrée.
Léger, Matisse, Picasso, Miro, Laurens, Magnelli, Arp, Hartung, Jacobsen peuvent être pris individuellement ou globalement comme étant les peintres et sculpteurs les plus représentatifs de l'école de Paris. Leurs quelques deux cents toiles et sculptures rassemblées au Musée d'Art wallon pour une durée de deux mois et demi ont été évalués à près de 150 millions de francs belges.
L'exposition présente aussi en première vision des mosaïques du grand maître Picasso. Parallèlement, le Musée de Liège et le Cabinet des Estampes ont mis sur pied, au sous-sol une autre exposition très réussie comprenant un ensemble de dessins, gravures, lithos et sérigraphies, oeuvres de treize artistes connus.
Une telle exposition dont la réédition serait impossible dans la suite pour des raisons financières ne manquera certainement pas d'attirer un public très nombreux.
- Victor Moremans. L'exposition du siècle au Musée de l'Art wallon in La Gazette de Liège, 09/07/58.
Une des plus grandes expositions de peinture et de sculpture qui jamais aient été organisées en notre ville va s'ouvrir samedi prochain 11 juillet au Musée de l'Art Wallon, au Parc de la Boverie.
Organisée dans le cadre de la Saison Liégeoise, elle a demandé plus de deux années de préparation et n'a pu être réalisée que grâce aux efforts conjugués de la société Pro Civitate et Provincia que préside le Gouverneur de la Province, M Pierre Clerdent, de la Commission des Beaux-Arts de la Ville de Liège présidée par M l'Échevin Olympe Gilbart, de la Société royale des Beaux-Arts et de l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie (Apiaw), ces deux organismes étant présidés par M. Fernand Graindorge.
On aura une idée de l'importance et de la signification de cette exposition, si l'on sait que près de deux cents peintures et sculptures, dont l'ensemble est évalué à plus de 150 millions de francs belges et que neuf peintres et sculpteurs les plus représentatifs de l'École de Paris : Léger, Matisse, Picasso, Miro, Laurens, Magnelli, Arp, Hartung, et Jacobsen sont les exposants.
Un ensemble unique.
Prêtées par les artistes eux-mêmes, par les collectionneurs les plus réputés, les musées et galeries de France, Belgique, Hollande, Suisse, Canada et Usa, les oeuvres exposées offriront aux visiteurs non seulement un visage multiple et complet de la peinture du vingtième siècle, mais présenteront, en outre, l'avantage de faire connaître les différentes étapes de la carrière de Léger, de Matisse, de Picasso, de Miro et de Laurens, c'est-à-dire une sorte de panorama de l'art pictural du 20e siècle, allant de l'impressionnisme à l'art abstrait.
Qu'on puisse désormais, ne fut-ce que sur le plan pratique - contacts longs et malaisés avec les différents préteurs et coût très élevé des frais d'assurances - revoir à Liège un tel ensemble, il est, croyons-nous, inutile de l'espérer. C'est donc à une exposition unique et différente de ce qui a été fait et très bien - à L'Exposition de Bruxelles, par M. le Directeur Général Langui, sous le titre « Cinquante Ans d'Art Moderne » que les Liégeois et les étrangers qui visiteront notre ville au cours des mois qui vont suivre, seront conviés.
C'est sur le caractère particulier, les concours obtenus, la qualité artistique et la signification de cette exposition qui peut être d'ores et déjà, qualifiée d'exceptionnelle, que M. Fernand Craindorge, entouré de M. Marcel Florkin, Vice-Président de l'Apiaw, Léon Koenig, conservateur des Musées des Beaux-Arts et de l'Art Wallon et Louis Moyano, conservateur du Cabinet des Estampes, insista au cours d'une conférence de presse qui eut lieu lundi après-midi, au Musée, de l'Art Wallon.
Comme M. Fernand Graindorge le fit remarquer, chacun des organismes qui présidèrent à la mise au point du vaste ensemble artistique qui sera inauguré le 12 juillet, a pris ses responsabilités et joué le rôle exact qui lui incombait.
Léger - Matisse.

En s'occupant des oeuvres de Fernand Léger et de Henri Matisse, la Commission des Beaux-Arts de la Ville de Liège s'est attachée à mettre en valeur deux des plus grands peintres de notre époque, Léger et Matisse, dont nul ne peut plus aujourd'hui discuter le génie ni le rôle dans l'évolution de la peinture moderne : Léger, dans l'œuvre de qui notre temps « trouve une justification et un signe de ralliement ». Léger, chez qui l'on retrouve « l'opiniâtre labeur de l'ouvrier et du paysan, le chant rythmé des machines, la rude fraternité des usines, la joie simple des sorties champêtres » et que le célèbre critique américain Sweeney a appelé « le primitif des temps modernes ». Matisse, « essentiellement moderne, en même temps qu'enraciné dans la plus vieille tradition française » et dont l'art admirablement logique - « pont jeté entre hier et demain » - est comme on l'a dit « une des expressions capitales de la peinture d'aujourd'hui ».

Picasso - Miro- Laurens.

C'est à nous montrer aussi des artistes consacrés par notre époque que s'est attelée la Société Royale des Beaux-Arts. Elle a donc rassemblé quelques-unes des œuvres significatives de Picasso dont, pour la première fois au monde, on verra des mosaïques et dont l'œuvre doit être acceptée telle qu'elle est, « avec ses défaillances, ses éclairs, ses imperfections, ses grandeurs » et Miro - autre Espagnol - dont l'œuvre, comme le dit très justement M. Graindorge, est en fait la clef de voûte du mouvement surréaliste.

La Société Royale des Beaux-Arts a fait davantage, elle a voulu nous faire connaître Laurens, un sculpteur méconnu de son vivant et qui depuis sa mort, survenue en 1953, est actuellement considéré comme le plus grand sculpteur cubiste de l'époque. Aidée par son fils, qui séjourne à Bruxelles et avec le concours duquel quelques-unes de ses oeuvres les plus caractéristiques ont pu être rassemblées, elle est heureuse, à son tour, après Paris, qui organisa en son honneur une cérémonie de réparation, de lui rendre hommage.

Magnelli - Arp - Hartung - Jacobsen.

Quant à l'Apiaw qui, depuis sa fondation, s'est toujours ingéniée à jouer chez nous un rôle d'introducteur, ou, si l'on veut, documentaire, elle nous présente des oeuvres de quelques artistes qui restent discutés, qu'on peut ou non aimer, mais dont les oeuvres sont néanmoins, pour beaucoup, d'un indéniable intérêt.

Il s'agit de Magnelli, le Florentin réservé, dont l'œuvre qui « a l'ambition de retrouver des formes pures et initiales » et qui prolonge celle des Fauves ; Arp qui poursuivit les recherches de Brancusi, qu'on ignore beaucoup trop et qui a bien voulu distraire pour Liège une douzaine de sculptures primitivement destinées à la grande exposition de ses oeuvres qui va avoir lieu à New York ; de l'Allemand Hartung, qui combattit dans l'Armée française, et « est devenu une des figures les plus marquantes de la peinture abstraite en France » ; du sculpteur Jacobsen enfin, continuateur de Gonzalez et inventeur de formes et de constructions neuves et étranges.

Graphisme.

Soucieux d'associer les Arts Graphiques aux manifestations picturales et sculpturales dont nous venons de parler, le Musée de Liége et le Cabinet des Estampes ont groupé par ailleurs, dans les salles du sous-sol du Musée de l'Art Wallon, un ensemble de dessins, gravures, lithos et sérigraphies d'Adam, Arp, Boumeester, Léonor Fini, Friedlander, Kerg, Léger, Mandel, Nakache, Survage, Tutundjian et Villon, qui ne manqueront pas de retenir l'attention de ceux qui s'intéressent à la gravure si prisée chez nous.

Deux conférences.

Deux conférences sont prévues au cours de ces importantes expositions. La première avec projections lumineuses, aura lieu le 17 juillet à 20 h. et sera donnée par M. François Le Lionnais, président de l'Association des Écrivains Scientifiques de France, sur « L'Art Abstrait et la Science »; la seconde par le propriétaire d'une des salles d'exposition les plus appréciées de Paris, D. H. Kahnweiler sur « Les années héroïques du Cubisme » qu'il a vécues.

L'entrée à ces conférences sera gratuite. Celle des expositions a été fixée à 20 fr., 10 fr. pour les étudiants, les artistes, les membres de la Société royale des Beaux-Arts et ceux de l'Apiaw, 5 fr. pour les groupes et les écoles. Le dimanche après-midi, entrée libre.

Le catalogue.

Un superbe catalogue abondamment illustré et établi par M Léon Koenig, a été édité sous une couverture de Silvin. Il est précédé d'un avant-propos de Jean Cassou et d'une note de M. Léon Koenig. Chacun des artistes dont les oeuvres sont exposées, est présenté par une notice et la nomenclature de leurs œuvres, suivie d'une biographie souvent détaillée.

Indépendamment des notices de François Mathey sur Fernand Léger, de Jules Bosmant sur Henri

Matisse, de Frank Elgar sur Picasso, de J. Dupin sur Miro, de Jacques Lassaigne sur Magnelli, de Herta Wescher sur Arp, de R. V. Gindertael sur Hartung, signalons tout particulièrement celle de Marthe Laurens, disparue aujourd'hui et qui figurait en tête du premier catalogue qui fut dressé de son oeuvre après la mort du sculpteur et celle sur Jacobsen, par notre compatriote, le regretté Léon Degand, qui encouragea l'Apiaw dès ses premières manifestations.
Instrument de travail, ce remarquable catalogue restera, comme un document à la fois et comme le souvenir tangible des grandes et remarquables expositions qui vont s'ouvrir bientôt et dont nous avons eu la chance d'avoir la primeur.
Rien n'a été négligé, on vous l'assure, pour faire de celles-ci un des grands événements de la Saison Liégeoise 58, voire de la vie artistique de notre cité.
- And. P. Un demi-siècle d'art vivant sous le signe de l'École de Paris in La Dernière Heure, 15/07/1958.
Dans le cadre des manifestations artistiques extra-muros de l'Exposition de Bruxelles et de la Grande Saison liégeoise 1958, trois grands organismes se sont associés pour présenter en une espèce de vaste rétrospective et sous le signe de l'École de Paris, cinquante années de peinture moderne sous ses aspects les plus audacieux de recherches plastiques.
Ces organismes sont le musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège, la Société des Beaux-Arts, et l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie.
Dans un ensemble cependant bien cohérent, l'apport de chacun de ces trois organismes présente un caractère particulier.
Le Musée des Beaux-Arts s'est attaché à présenter deux précurseurs défunts : Matisse et Léger.
La Société des Beaux-Arts présente l'œuvre d'artistes mondialement consacrés, tels Picasso, Miro et Laurens.
Quant à l'Apiaw, suivant une ligne de conduite bien particulière, elle s'est surtout attachée à, présenter des oeuvres d'artistes de réputation plus neuve qui seront peut-être les gloires de demain, tels Magnelli, Arp, Hartung et Jacobsen.
Enfin, le Cabinet des Estampes des Musées des Beaux-Arts a tenu à s'associer à cette manifestation artistique en présentant, en part propre, une exposition de graphisme.
Le vernissage officiel de cette grandiose exposition a eu lieu samedi après-midi, au musée de l'Art Wallon, parc de la Boverie, en présence de très nombreux amateurs.
Parmi les personnalités présentes on remarquait le sénateur Buisseret ; M. Clerdent, Gouverneur de la province ; M. Grapinet, Consul général de France ; M. Schumacker Consul d'Allemagne ; M. Noirfalize échevin ; M., Kerremans, Attaché culturel au cabinet du Roi; M. Emile Langui, Directeur général aux Arts et Lettres du Ministère de l'Instruction publique ; M. Derèze Greffier provincial ; M. Koenig, conservateur des musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon ; M. J. Bosmant, conservateur honoraire : M, Burgaud, Attaché culturel à l'ambassade de France ; les artistes Robert Jacobsen, Hans Hartung, Survage ainsi que de nombreux prêteurs.
L'échevin Noirfalize, au nom de M. Gilbart empêché par son état de santé, prononça le discours inaugural. Il mit en relief l'importance de cette réalisation et remercia tous ceux qui contribuèrent à sa mise sur pied.
De brèves allocutions furent encore prononcées par M. Graindorge, président de la Société des Beaux-Arts et de 1'Apiaw, par M. Langui, Directeur général au Ministère de l'Instruction publique.
L'exposition fut alors déclarée ouverte.
Celle-ci constitue une des plus grandes manifestations du genre, réalisée en Belgique, quant aux multiples aspects de l'art vivant du demi-siècle. Elle est appelée à avoir un grand retentissement grâce à la valeur des artistes sélectionnés l'étendue de leur présentation.

(05/07-17/07) **Riopelle Jean Paul.**
* Initiative et financement F. Graindorge.

(19/07-31/07) Selchow Roger
* Initiative et financement F. Graindorge.

- Silvin Bronkart. A propos de la conférence de D.H. Kahweiler « Les Années héroïques du Cubisme » à l'Apiaw in Le Monde du Travail, 19/09/1958 (archives Silvin)
Quand dans une partie de sa grande toile intitulée « Les demoiselles d'Avignon » (1907) Picasso tente

de créer la forme, non par le jeu habituel de la lumière et de l'ombre comme dans le restant de son tableau, mais par un dessin, par des traits dont la direction était voulue et non arbitraire, il inscrit un début du Cubisme

Dans son tableau « Maisons à l'Estaque » (1908) Braque inscrit un autre mouvement de ce début. Derain y associera momentanément son œuvre mais ne poursuivra pas préférant la tranquillité d'un art pluc conventionnel.

***

Les Impressionnistes avaient réintroduit la lumière dans le tableau en y ajoutant malheureusement la fragilité du momentané.

Dans ses travaux, Cézanne avait voulu la recomposition dans le tableau et par ses lois propres de la vision.

Le fauvisme donnait à la couleur asservie au sujet représenté une valeur accidentelle et non réelle.

Les Cubistes eux (laissons-leur ce nom que les manuels traitant de l'art ont conservé par facilité de classification historique), les Cubistes ont voulu libérer la forme vraie de l'objet représenté : en supprimant la couleur en tant qu'accident agréable mais créant le ton local ; renouvelant la perspective par l'inscription de l'objet tel qu'il est connu et non plus par la desription de l'objet regardé, supprimant la lumière et la remplaçant par un peu de nuances harmoniques mais non plus limitatives. Bref, remplaçant la copie servile ou didactique par une création uniquement d'ordre plastique. Cela de leur propre conviction sans le concours extérieurs de théoriciens, littérateurs ou scientifiques.

Certes cette révolution dans l'essence même du tableau ne s'est pas faite en quelques jours (Elle est continue d'ailleurs).

Mais le génie intuitif et raisonné des premiers cubistes (Léger bientôt s'y associera) tout en revendiquant la légitime filiation des grands classiques le précédant, précipite l'évolution normale de la peinture. La libération qu'elle apporte aux artistes dans l'objet de leur création, l'intelligence qu'elle replace dans l'échange qui s'établit devant l'œuvre entre le créateur et le spectateur, la poésie qu'elle sauvegarde (sans quoi l'œuvre d'art n'existerait pas) font que l'apport des Cubistes à la valeur de notre époque est unique.

(04/10-16/10) **Boel Maurice**.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 09/10/1958 (archives Silvin)

Boel a très bien compris. Après s'être dépouillé des artifices de l'anecdote, avoir tâté par émotivité de l'expressionnisme dont étaient férus les flamands, il arrive, tout naturellement, à ce qu'on appelle aujourd'hui : art non figuratif. Disons simplement qu'il fait de la peinture. Comme le disait notre cher ami Frank Edebau : « Boel cherche dans son œuvre un équilibre serein, un accord parfait entre le cœur et l'esprit, une profondeur et une résonance lumineuse ».

A-t-il pleinement réussi ? Nous lui souhaitons longue vie encore car sa démarche est noble.

(18/10-30/10) **Collignon Georges**

* Initiative et financement F. Graindorge.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 25/10/1958 (archives Silvin)

Ce jeune Liégeois établi à Paris depuis quelques années, bien connu pour ses recherches de tous genres dans le domaine de la peinture abstraite nous réserve la primeur d'un ensemble destiné à être exposé à Paris.

Dans ses expositions précédentes, Georges Collignon nous a montré son fécond apprentissage des lois de son langage pictural : suppression des références figuratives, ordonnance des lignes, des gammes chromatiques, du jeu des formes, de la matière revalorisée dans tous ses aspects du mouvement. Délaissant enfin les charmes d'un lyrisme chromatique à la Bonnard, il retrouve toute sa vibration affective (laissée en veilleuse pendant le temps de ses recherches) et nous donne une œuvre magistrale : « L'Hiver ».

(01/11-13/11) Rutsch Alexandre.

* Initiative et financement F. Graindorge.

(15/11-27/11) **Bozzolini** Silvano

* Initiative et financement F. Graindorge.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 22/11/1958 (archives Silvin)

Jadis apparenté à Magnelli, Bozzolini s'est affranchi et par un labeur solitaire passionné, sans concessions aux modes (il ignore ce mot), s'est construit son monde de formes et de coloris, profondément humain. La gamme de nos sollicitations quotidiennes : « fonction en mouvement de l'espace », « passions », « cadences », « évolution dynamique », « confidences », « agressif », « fertilité », sans remord », tout cela peint d'une matière superbe ; l'arabesque est méditée, les accords comme les ruptures de rythmes, équilibrés, rendant cette peinture agréable à l'œil et claire à l'esprit. S'en dégagent une force convaincante, une authenticité (comportement naturel de ce peintre) qui donne à l'œuvre une vérité humaine très rare.

(29/11-11/12) **Caron Marcel.**

(13/12-25/12) Larose Laurent, Martinet Milo, Mathieu Pol F., Wathieu André.

1959.

(03/01-15/01) Guiette René.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(10-21/01/1959) Prix Jeune Peinture Belge 1958
* Jury : Ch. Bernard, P.E. Crowet, Ph. d'Arschot, Ph. Dotremont, R. Giron, B. Goldschmidt, **F. Graindorge**, L. Haesaerts, P. Haesaerts, P. Janlet, E. Langui, J.B. Urvater.
** Pas de lauréat
*** Mentions : Micheline Boyadjian, Fernand Carette, Roger Raveel
***** Distinctions: e. a. G. Swimberghe
****** Autres distingués : ????????????

(17/01-29/01) Vetcour Fernand.

(01/02-12/02) Karji Léna [Hélène Bury] et Lardinois Walthère

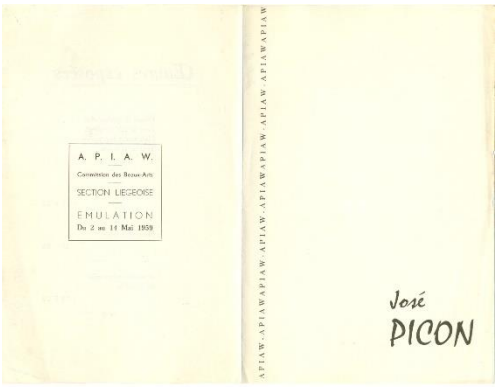
(28/02-12/03) **Rets Jean**
- - Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 06/03/1959 (archives Silvin)
Les tableaux qu'il nous présente ont toutes les qualités attendues d'une œuvre plastique : belle matière employée, composition intelligente et sensibilisée, science du métier. Si pour beaucoup de spectateurs encore, le fait chez un peintre d'œuvrer dans ce qu'on appelle communément la « peinture abstraite » éveille une défiance de mauvais aloi, détruisons ce préjugé. Le fait de la peinture est de « signifier » et non seulement de « figurer » ceci étant le propre de l'art photographique.
Jean Rets emploie pour s'exprimer dans le langage plastique actuel un vocabulaire de formes colorées que nous appellerons « raisonnable ». Sa vertu d'authenticité permet la participation active et profitable du spectateur, s'il veut bien voir et non seulement regarder.
Œuvre parfaitement sociale donc et qui justifie la place prépondérante occupée par l'artiste parmi les peintres d'aujourd'hui.
Quel message nous transmet-il ? Est-ce un simple jeu de taches, de couleurs et de lignes, impressions agréables ou illusions pittoresques inscrites au cours d'une exaltation sympathique ? Non.
Grâce à une sensibilité active à tout ce qui nous sollicite (la part de ce qu'aujourd'hui a de trouble et de désagréable expliquerait la prépondérance des couleurs sombres dans les œuvres) et surtout par la raison constructive qui permet à l'auteur de réordonner selon son but les sensations perçues, ce message nous réconforte et nous rassure par l'évidence plastique de la valeur du raisonnable.
En effet, si nous regardons les tableaux, nous voyons au départ les formes étirées comme de fatigue, fermées comme la pierre, hostiles par leurs arêtes ou le sombre de leur aspect, subir la volonté du peintre. Les mouvements s'organisent, les lignes horizontales apaisent les obliques et ce qu'il y avait de vertical prime. Dans certain cas, la touche, appliquée devient dynamique et précipite l'ordonnance finale. Ce spectacle nous rassérène car, par le témoignage de cette œuvre contemporaine et de sa

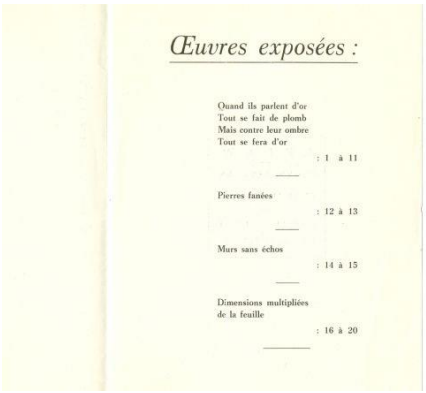
qualité, l'artiste nous convainct que la raison surpasse l'émotion mais s'exprimant en beauté nous permet de vivre en transcendant ce qui pourrait n'apparaître que contradictoire, misère, brisure.

(14/03-26/03) Delhaye José

(/ - /) Léonard Maurice
- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 10/04/1959 (archives Silvin)
Après avoir, jadis, prouvé dans ses tableaux ses grandes qualités de coloriste expressionniste où les noirs nuancés ajoutaient au lyrisme parfois violent des couleurs une architecture très raisonnée, cet artiste nous fait découvrir, aujourd'hui, un autre aspect de sa personnalité, une tendresse amoureuse de tout ce qui est délicat dans la nature qui nous entoure.
Transposé par une élaboration strictement plastique, tout ce qui était au départ d'origine animale, végétale ou minérale s'offre au regard dans des formes conditionnées par la nécessité de la composition, une matière savante dont la principale richesse est la simplicité sauvegardée des couleurs dont le ton est raffiné. Tout cela animé par un jeu de valeurs subtiles.
De la douceur mais il y a beaucoup de réussite.

(02/05-14/05) **Picon José**





Sur le feuillet-invitation citation non précisée :
Quand ils parlent d'or
Tout se fait plomb
Mais contre leur ombre
Tout se fera d'ombre

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 08/05/1959 (archives Silvin)
Le catalogue d'exposition cite des poèmes d'Eluard. Il ne s'agit pas pour le peintre d'une traduction de ceux-ci, mais bien d'établir la correspondance dans les deux œuvres de la qualité du lyrisme et de la valeur dans l'exécution.
José Picon assimile les éléments naturels : terre, fruit, mer, fleur, ciel, mouvement, désir, joie ou peine, ce que leur harmonie et leur chant offrent de modulations et nous restituent en thèmes renouvelés par des rapprochements inattendus et des accords audacieux de formes et de couleurs. Une belle joie de vivre.
Dans le gris de tant de choses banales ou vieillottes, cette peinture vitale est réconfortante.
Bien faite, d'un métier presqu'accompli, pleine de finesses, ou rien n'est laissé au hasard mais recentré dans des harmonies colorées dont le registre est, soit multiple dans des compositions aux rythmes dynamiques, soit plus limité dans un choix de tons vigoureux, exaltants d'expression.

(16/05-28/05) **Holley**, **Silvin.**
- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 22/05/1959 (archives Silvin)
Chez Holley, trois toiles retiennent notre attention par leur conception architectonique soit qu'un dessin graphique agrémente son arabesque mesurée et la qualité nuancée de son trait, soit qu'un jeu de couleurs, harmonieusement solides module tout en le laissant perceptible ce dessin graphique, soit que

des taches de couleurs, amenées par leur densité plastique à l'équivalence de volumes, offrent le jeu d'une construction équilibrée par les rapports calculés de leurs formes et nuances.
D'autres œuvres, par plus de souplesse dans le trait ou de douceur dans les nuances des couleurs employées, tempèrent agréablement la sévérité des premières.
Belle démarche raisonnée où se remarque le goût constant de la mesure.
Chez Silvin, des dessins, des pastels et de la peinture à l'huile. Son œuvre paraît, cette fois, épanouie et nous avons particulièrement goûté, chez ce rêveur, la promotion de ses moyens d'expression.
Presque partout l'habileté s'efface derrière une figuration poétique exprimée par des éléments essentiellement plastiques : accords chatoyants de couleurs rendues rares par leur harmonie et le précieux de leurs tons, mouvements des lignes et contrastes de taches rendant vivant l'arabesque.
Nous pensons avec lui que l'œuvre d'art est authentique, si elle peut développer ses qualités créatrices, doit contribuer aussi à sa propre expansion et à celle de la société.

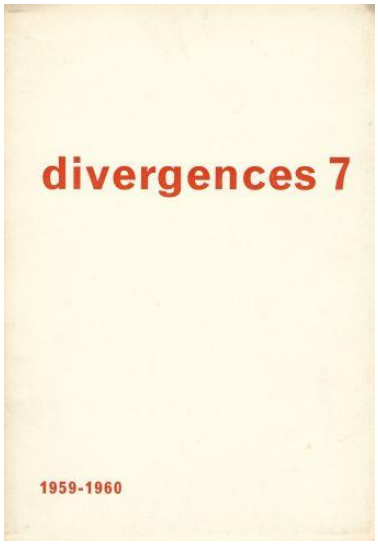
(03/10-31/10) Liège, Musée des Beaux-Arts : Salon 59
* Jury d'admission: Mme Debruge-Jonlet, présidente (échevin des Beaux-Arts); Maurice Barthélemy (conseiller artistique à l'échevinat), Charles Gilbert (peintre), Fernand Graindorge (président de la S.R.B.A.), Jacques Hendrickx (professeur d'histoire de l'art à l'académie), Léon Koenig (conservateur des musées des Beaux-Arts et d'Art wallon), Charles Radelet (président de la commission des B.-A. de la ville), Jean Rets (peintre), Fernand Vetcour (peintre), Freddy Wybaux (sculpteur)
* In Memoriam : Louis Gérardy (1887-1959) ; André Hallet (1890-1959) ; Georges Petit (1879-1958).
- Peinture: F. Absil, X. Allard, G. Baibay, J. Bisschop, J. Bonvoisin, E. Bouvy, L. Boverie, Fr. Braconnier, H. Brasseur, R. Cabodi, M. Caron, L. Claessens, P. Claude, G. Collignon, G. Comhaire, S. Cock, S. Cravatte, R. Crommelynck, P. Daxhelet, J. Debattice, G. Debatty, C. Defize, P. Defour, J. Delhaye, B. Desfrère, G. Detilleux, J. Donnay, Fr. du Chesne, M. Dumont, A. Dupagne, Ch. Fallais, E. Forgeur, A. Fraipont, G. Gasquis, G. Gerardy, Ch. Gilbert, P. Henrard, E. Herbiet, L. Hock, Fr. Holley, R. Julien, M. Kratz, , S. Lacour, W. Lardinois, L. Larose, A. Lemaître, A. Léonard, R. Liard, Loujan, M. Martinet, J. Massart, P. Mathieu, E. Meuris, L. Moyano, P. Nollet, J. Ochs, G. Paredis, C. Pedoux, Pel Moritz, A. Pepinster, J. Picon, A. Pirotte, L. Plomteux, P. Renotte, W. Rentier, J. Rets, Fl. Roland, V. Saive, E. Scauflaire, A. Silvestre, Silvin, A. Simar, M. Simon, P. Theunissen, R. Thisens, A. Vandervael, J. Verhaeghe, N. Verhegge, F. Vetcour, A. Wathieu, Ch. Willemsen, L. Wuidar, J. Zabeau.
- Sculpture et céramique: A. Berbuto, J. Braun, P. Claude, A. Daenen, A. Dupagne, M. Gillard, G. Lambert, L. Larose, P. Moises, N. Randaxhe, P. Renotte, Fr. Wybaux.
- Tapisserie : R. Hauben.
[une quinzaine d'abstraits: F. Braconier, G. Collignon, M. Dumont [?], E. Herbiet, Fr. Holley, S. Lacour, M. Léonard, J. Picon, L. Plomteux, P. Renotte, J. Rets, A. Silvestre, Silvin, L. Wuidar; Fr. Wybaux]

(28/11-10/12) Generalic Ivan.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(12/12-24/12) **Von Wicht John.**
* Initiative et financement F. Graindorge.

1960.

(10/01-21/01) Divergences 7.
* Initiative et financement F. Graindorge. [vraisemblablement en collaboration avec la galerie Arnaud de Paris]. Cette exposition fut montrée préalablement au Musée de Verviers à l'initiative des Amis du Musée de Verviers.
* Barré, H.A. Bertrand, Carrade, Feito, Fichet, Cl. Georges, J. Guitet, J. Koenig, Marfaing, Moser.



- Texte d'introduction au catalogue : Michel Ragon.
Depuis 1953, la Galerie Arnaud organise chaque année une exposition intitulée DIVERGENCES et qui s'essaie à faire le point parmi les différentes tendances de la jeune peinture. En reprenant les catalogues, on peut voir la réussite de l'expérience. Les deux premières années ; géométriques et non-figuratifs lyriques s'affrontent en deux camps nettement tranchés. En 1955, s'amorce, comme le souligne la préfacière Herta Wescher : « Un tournant décisif ». L'informel s'infiltre dans tous les groupes. En même temps qu'il influence, il suscite des réactions vives (par exemple celle d'un nouveau venu, Martin Barré). Herta Wescher note encore un « retour à la nature » qui ne fait que s'accentuer en 1956. Herta Wescher préface cette nouvelle exposition en lui donnant un titre allusif : « Libertés et disciplines ». Elle souligne le côté académique de la vogue tachiste et informelle qui n'est pas sans faire penser à l'académisme géométrique dont les peintres viennent juste de se libérer. Face à ce nouveau danger, un choix de peintres ne peut se faire que parmi ceux qui savent discipliner leur liberté. En 1957, les « divergences » se sont beaucoup atténuées dans l'anthologie que nous présentons. Aussi, j'intitule ma préface « Affinités ». C'est en effet plus l'affinité que la divergence qui réunit une équipe dont nous retrouvons aujourd'hui, ici, les meilleurs éléments. En 1958 enfin, j'intitule ma nouvelle préface : « Salut au baroquisme ». Je remarquais, tout comme l'année précédente, de moins grandes oppositions entre les peintres choisis que s'il avait fallu faire une anthologie d'artistes de la génération précédente. Moins individualistes, les artistes de la « nouvelle vague », pour reprendre un terme à la mode, tendent à un style collectif comme aux époques fauves et cubistes. Les qualificatifs donnés à ces peintres, il est possible de les reprendre tels quels aujourd'hui : recherche d'un nouvel espace, goût des structures et de la matière. Et que ce soit l'espace, non plus linéaire ou aérien, mais franchement utopique ; que ce soient les empâtements et les textures (Guitet, Feito, Kœnig), tout cela nous mène à un esprit baroque, à un véritable renouveau du baroquisme qui n'a fait que s'accentuer ces dernières années, aussi bien en peinture qu'en sculpture et qu'en architecture. Ce baroquisme, il est peu de peintres de ce DIVERGENCES 7 qui y échappent. Les deux plus classiques ou, plus précisément, les deux plus proches d'une peinture traditionnelle française : Fichet et Carrade, ont eux-mêmes des moments de grand baroquisme. Guitet oscille d'une discipline à l'autre, mais par le seul fait qu'il emploie une matière généreuse, cela le mène fatalement au baroquisme. (Focillon annonçait si bien la moitié des peintres de ce DIVERGENCES 7 lorsqu'il parlait de la « manière » : « cet excès de la main en jeux baroques, en fioritures de la touche, en éclaboussement des pâtes »).
Depuis sept années, les anthologies de DIVERGENCES sont allées tour à tour au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1956) et de Schiedam (1957), au Festival de l'Art d'Avant Garde, dans l'Unité d'Habitation Le Corbusier à Nantes (1957), à la Galerie Grange de Lyon (1958). Nous sommes

heureux de présenter cette année ce DIVERGENCES 7, dont la tenue ne manquera pas de frapper un public pour lequel, d'ailleurs, ces peintres ne doivent pas être inconnus.

« Relance » de l'Apiaw, 1959-60. Petit fascicule publié à Liège.

Le Comité provincial liégeois et ses commissions :
Président : Marcel Florkin.
Secrétaire : Jacques Stiennon.
Trésorier : Maurice Barbason (CCP 62.85.17 - 11, rue Wiertz, Liège).
Membres : Georges Bragard, Georges Dedoyard, Paul Delvaux, Marcel Caron, Louis Closson, Pierre Froidebise, Pierre François, Robert Georgin, Robert Grafé, Fernand Graindorge, Léon E. Halkin, Léon Koenig, Henri Mordant, Fernand Schreurs. Hadelin Trinon, Omer Tulippe, Henri Vaume.

Composition des Commissions :

Beaux-Arts :
Président : Marcel Caron.
Membres : Mme José Picon ; MM. G. Bragard, S. Bronkart, Marcel Dumont, Pierre François, Fernand Graindorge, Maurice Léonard, Jean Rets et Armand Silvestre.
Cinéma :
Président : Henri Vaume.
Membres : Mmes C. Ramelot et M. Rorive ; MM Georges Dedoyard, G. Leroy, Hadelin Trinon et A. Zumkir.
Littérature :
Président : Henri Mordant
Membres : Mmes R. Brock et A. Dupont ; MM. André Blavier, P. Palgen, Hadelin Trinon et Marcel Thiry.
Littérature dialectale :
Président : R. Grafé.
Membres : M^{elle} d'lnverno ; MM. L. Lejeune, M. Piron et J. van Crombrugge.
Musique :
Président : Pierre Froidebise.
Membres : Mme Marcelle Mercenier ; MM. Z. M. Bacq, L. Closson, Célestin Deliège, Henri Pousseur et Ed. Senny.
Protection de la Nature :
Président : O. Tulippe.
Membres : MM. R. Bouillenne, P. Bourguignon, G. Burtomboy, J. Colard, F. Darimont, P. Fourmarier, J. François, L. Gavage, Ch. Jeuniaux, J. Leclercq, P. Maréchal, J. Masson, A. Monoyer, E. Montrieux, F. Nicolas, E. Parent, F. Robert, A. Van Beneden et M. Verlinden.
Radio-Télévision :
Président : Hadelin Trinon.
Membres, : MM. A. Devillers, E. Duchesne, M. Etienne, Pierre Froidebise, Jean-Pierre Grafé, Henri Mordant, Fernand Schreurs et Henri Vaume.
Théâtre.
Président : R. Georgin.
Membres : Mme A. Dupont ; MM. M. Barthélemy et F. Duyckaerts.
Urbanisme et architecture :
Président : Georges Dedoyard.
Membres : J. Burton, J Dedoyard, J. Distèche, E. Gillet, G. Marchot, M. Martin, J. Mozin, J Pirnay et J Renault.
L'A.P.I.A.W. compte également deux Commissions générales : l'une des Beaux-Arts, présidée par M. Fernand Graindorge, l'autre d'Histoire, présidée par M. Léon-E. Halkin.

Membres associés (cooptés) ; membres protecteurs (1000 fr. ou plus) ; membres adhérents (100 fr.) ; membres-étudiants (50 fr.).

- Allocution prononcée par M. Marcel FLORKIN, Président de l'A.P.I.A.W. et du Comité de l'A.P.I.A.W. pour la Province de Liège, au cours de la Conférence de Presse du 26 janvier 1960.

Note : La Conférence de Presse au cours de laquelle a été prononcée cette allocution se tenait dans le cadre de l'Exposition des peintres du groupe anversois Hessenhuis, organisée par l'A.P.l.A.W.

Mesdames, Messieurs, *

C'est avec joie que je 'vous fais part d'une relance de l'A.P.I.A.W., commandée par la nécessité de rajeunir les cadres de cette Association., comme aussi par l`urgence de maintenir la présence d'une culture qui, pour s'ouvrir à l'universel, ne peut que perdre à se séparer de ses racines wallonnes.

Le Comité de l°A.P.l.A.W. pour la Province de Liège a été aussi reconstitué et ses commissions rajeunies, sans que soit coupé le contact avec une tradition de quinze années, faite de liberté et d'intensité de vie, manifestées à la fois par le culte des valeurs du passé et par la disponibilité à l'égard des apports de l'art vivant et de la pensée vivante.

L`A.P.l.A.W. est authentiquement apolitique. Elle rassemble une famille d'esprits dont le commun diviseur est, en dépit de différences politiques ou philosophiques, l'appétit des présences de la beauté, sous ses formes nouvelles aussi bien que sous les anciennes ; le goût des idées et de la liberté créatrice ; la revendication du droit au plein exercice de l'attitude intellectuelle de l' « honnête homme ». En outre, l'A.P.I.A.W., pour veiller à ce que passe par le pays wallon le courant de la création contemporaine, n'ambitionne pas moins d'aider à former ce « point d'ossification culturel » que la Wallonie cherche, pour que puisse jaillir un mouvement d`ensemble intellectuel et artistique à travers lequel puisse s'affirmer sa cohésion.

Dans sa belle et lucide *Offrande wallonne,* Albert Henry a formulé une définition du problème de la culture en Wallonie, que nous pouvons, sans y rien changer, reprendre à notre compte :

« Le problème de la culture en Wallonie n'est pas-un problème d'archéologie ou de dialecte, mais de façonnage et de langue, ce n'est pas la sortie du cortège, mais la trouvaille qui couronne ; ce*n'est pas le toit de chaume, -mais la terrasse d'où l'on voit loin ; ce n'est-pas la litanie, mais la façon de prier; ce n'est pas une question de folklore, mais une question de création ; ce n'est pas une passivité fidèle, mais un élargissement de soi-même et une ascension. Se cultiver, pour un Wallon, c'est rester Wallon en s'affirmant sur le plan de tous les hommes... ›

Dans une telle conception de la culture wallonne s`inscrit aussi l'amour du « vieux langage » des ancêtres, comme aussi le goût de l'étude et de l'illustration du trésor de sensibilité, de traditions et d'histoire que recèlent les dialectes wallons.

L'A.P.l.A.W. n'adhère à aucune doctrine de politique wallonne. Elle n'a d'attache avec aucun organisme voué à cette politique.

L'action culturelle wallonne de l'A.P.I.A.W. vise d'autre part à une coopération, dans les domaines propres de son action, avec les organismes flamands correspondants, en vue du plein exercice des vocations propres aux deux cultures nationales de la Belgique, dans le cadre d'une amitié réciproque qu'atteste l'exposition qui nous entoure.

L'A.P.I.A.W. entend toutefois s'insurger contre toute conception qui viserait à réserver aux activités bruxelloises le monopole de la représentation de la culture française de Belgique, alors que la même conception étendrait la qualité de témoignages de la culture flamande aux activités de tout le territoire flamand.

L'A.P.l.A.W. entend aussi s'exprimer librement et clairement au sujet de la qualité des formes d'aliments intellectuels que l'Etat offre aux Wallons, par exemple sous les aspects de l'enseignement ou de la Radiodiffusion et de la Télévision. Il nous paraît nécessaire de veiller à ce que les âmes sensibles puissent, elles aussi, y trouver ce qu'elles désirent.

Déjà, au cours de la présente saison, et avant celle qui nous entoure, l'A.P.l.A.W. a présenté des expositions de qualité indiscutée : Generalic, John von Wicht, Divergences- 7.

Permettez-moi de vous communiquer le programme des manifestations auxquelles tous les membres de l'A.P.l.A.W. auront gratuitement accès, au cours de la période qui nous sépare du retour du soleil, des fleurs, des arbres et des paysages auxquels, par l'activité de sa Commission de Protection de la Nature, l`A.P.l.A.W. liégeoise accorde aussi une attention diligente.

Le fascicule « Relance » reprenait aussi la présentation de l'exposition du Musée d'Art diocésain par M. Jacques Stiennon [cf. infra]

(23/01-04/02) G.58.
* Ausloos Paul, Bervoets Paul, Bogaerts André, Claus Mark, Dries Jan, De Meyer Lutgart, Embo Lou, Ganzevoort Wybrand, Gentils Vic, Graafmans Daan, Kersting Jef, Leblanc Walter, Mara Pol, Philippi Frank, Strybos Jan, Tas Filip, Van Breedam Camiel, Van de Velde Wim, Vanermen Walter, Van Hoeydonck Paul, Van Severen Dan.
* Feuillet : texte de Marc Callewaert.

(06/02-12/02/1960) Prix Jeune Peinture Belge **1959**.
Fernand Graindorge ne fait pas partie du jury.

(07/02-18/02) **Caron Marcel**.

(21/02-10/03) Choix d'œuvres du Musée diocésain de Liège (tableaux, sculptures, manuscrits à miniatures, orfèvrerie, etc.).
- Allocution prononcée par M. Jacques Stiennon, Secrétaire du Comité de l'A.P.I.A.W. pour la province de Liège, lors de l'exposition du Musée diocésain de Liège organisée par l'A.P.I.A.W., le 20 février 1960.
Monsieur l'Echevin, Monsieur le Consul général de France, Monsieur le Consul général des Pays-Bas, Monseigneur, Mesdames, Messieurs,
Laissez-moi tout d'abord m'excuser auprès de vous de prendre en ce moment la parole. Cet agréable devoir incombait à notre Président M. Marcel Florkin. Eloigné par un voyage d'études aux Etats-Unis, celui-ci m'a chargé de vous remercier d'être venus si nombreux ce soir, et de vous présenter brièvement une exposition dont il a eu l'initiative et conçu le plan, dans l'économie générale du programme des nouvelles activités de l'A.P.I.A.W.
Ce programme peut étonner ceux qui s'imaginaient - à tort - l'A.P.I.A.W. prisonnière d'une formule, esclave, trop volontairement docile, d'un parti pris. Dans les cadres nouveaux qu'elle s`est donnée en novembre 1959, notre Association reste et entend rester – fidèle aux principes qui ont présidé à sa fondation, il y a seize ans. Elle se proposait et se propose toujours :
1) de placer la Wallonie, et Liège en l'occurrence, en communication avec les grands courants culturels internationaux, au moyen d'expositions d'artistes étrangers contemporains, de conférences, de séances littéraires, scientifiques, théâtrales, cinématographiques.
2) de mettre en valeur les énergies régionales de la culture et de l'art vivants. Et cette culture, cet art vivant peuvent être étroitement contemporains comme ils peuvent compter huit cents ou neuf cents ans d'âge, qu'importe ! Ils agissent encore sur nous, ils vivent encore en nous s'ils reflètent un humanisme authentique, capable d'émouvoir notre sensibilité.
3) de révéler ou de faire mieux connaître au public cultivé les richesses artistiques, les ressources intellectuelles du terroir de Wallonie.
Telles sont les lignes directrices de notre action, et un simple coup d`œil sur le programme actuel de l'A.P.I.A.W. permet de constater qu'elle a choisi des moyens particulièrement appropriés pour le réaliser : conférence toute prochaine de Nathalie Sarraute, récital Debussy de Marcelle Mercenier, lecture-spectacle d'Armand Gatti, festival du cinéma français, conférence du professeur Dupont-Sommer sur les manuscrits de la Mer Morte.
Quant à nos deux Commissions des Beaux-Arts (l'une générale, l`autre liégeoise), l'éventail de leurs activités alternées et permanentes est largement ouvert : le peintre yougoslave Generalic, sa vision bucolique d'une campagne profondément humaine, de nos paradis terrestres et de nos paradis perdus, le juvénile enthousiasme du groupe abstrait d'Anvers Hessenhuis, alchimistes subtils des matières les plus rebelles, la maturité de l'art dense, équilibré, de notre concitoyen Marcel Caron qui, dans ses méditations plastiques sur le vaste univers des eaux, retrouve ces analogies entre l`art et les rythmes, la dynamique de la nature et de la vie qu'observait jadis Eugène Delacroix. Bientôt les œuvres du peintre José Picon, plus tard la collection Wittert, ses tableaux anciens, ses estampes, ses manuscrits à miniatures, ses livres précieux. Mais aujourd'hui, ce choix d'œuvres du Musée diocésain de Liège.

***

C'est avec joie et chaleur que l'A.P.I.A.W. remercie les personnalités qui ont si spontanément donné leur accord à la réalisation de la présente exposition : Son Excellence Monseigneur Guillaume-Marie van Zuylen, évêque coadjuteur de Liège, et tous les membres de la Commission directrice du Musée,

que je tiens à citer nommément : Monseigneur Leroux, Monseigneur Kesters, Mademoiselle Madeleine Lavoye, Messieurs Camille Bourgault, Pierre Laloux, Pierre Delrée, Richard Forgeurf
Nous devons cependant un tribut spécial de reconnaissance à Monsieur Léon Dewez, Conservateur du Musée, dont la compétence archéologique bien connue s'exerce également au Musée de la Vie wallonne, à la Commission royale des Monuments et des Sites, et qui a procédé à la sélection des œuvres de son Musée avec une science et un goût très sûrs.

***

Le Musée diocésain de Liège possède en même temps la défaveur d'être peu connu des Liégeois, et le privilège de voir ses collections jouir d`une réputation internationale. Bientôt, quelques-unes des œuvres que vous voyez aujourd'hui vont prendre le chemin des Etats-Unis pour y être exposées avec d'autres trésors de Musées américains. Les spécialistes de la technique du tissage et de l'histoire du commerce médiéval savent que le Musée conserve une collection de tissus anciens – que leur fragilité a empêché de déplacer ici – et qui constituent des témoins précieux pour l`étude des relations entre l'Orient et l'Occident pendant le haut moyen âge.
Sur le plan local, et à plusieurs reprises, l'existence et les richesses du Musée diocésain ont été cependant rappelées à l'attention. En 1951, lors de la prestigieuse exposition d'Art mosan, dont la cheville ouvrière fut Monsieur Jean Lejeune, notre actuel Echevin des Travaux publics, deux sculptures exposées aujourd'hui figuraient dans l'impressionnante série des Sedes Sapientiae. L'année dernière, à liinitiative de Monsieur Pierre François, le Musée diocésain exposait une partie de ses collections à Verviers. En même temps, la Commission du Musée avait entrepris des travaux urgents d'aménagement des locaux dont l'inauguration récente a permis de vérifier l'utilité et les avantages. Oserais-je ajouter que cet effort mérite d'être continué et que l'on souhaiterait un accès plus facile encore aux collections, des jours d'ouverture plus fréquents, afin que Liège soit définitivement dotée d'un Musée diocésain qui ne le cède en rien à ceux de l'étranger, et notamment au petit Musée de la cathédrale de Milan, qui pourrait guider et inspirer les projets liégeois.

***

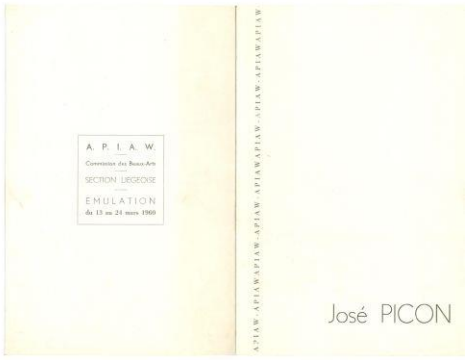
Dans son ensemble, et plus particulièrement dans le choix qui est aujourd`hui proposé à notre admiration, le Musée diocésain de Liège est, en quelque sorte, exemplaire. Collection archéologique, historique, bien sûr. Mais ce double caractère rien altère pas la haute valeur d'émotion esthétique. Comme l'a dit un jour Elie Faure : « Nous ne demanderions à l'art que de nous enseigner l'histoire s'il n'était qu'un reflet des sociétés qui passent avec l'ombre des nuages sur le sol. Mais il nous raconte l'homme, et l'univers à travers lui » ((Elie Faure, Histoire de l'art, t. 1. Paris, 1926, p. III)
Pour apprécier pleinement la leçon de cette exposition, je propose donc aux historiens, aux archéologues d'être aussi, un moment, des artistes, et aux artistes, de se muer temporairement en archéologues, en historiens. Ceci, afin d'atteindre en même temps, mais par des routes différentes, ce qui, dans l'œuvre d'art, diffuse une puissance universelle d'émotion.
Cet effort de méditation sur l'aspect fraternel de l'aventure humaine, chacun est libre de le faire porter sur l'œuvre de son choix. L'un préférera le décor poétique et raffiné du tableau du Maître de Sainte-Gudule, l'autre l'ornementation zoomorphe, à la fois forme pure, monstre et symbole, des fonts baptismaux d'Othée, un troisième l'arabesque élégante des effigies des saints Gondolphe et Monulphe. Personnellement, je choisirais la Vierge d'Èvegnèe, image rude, à peine dégagée de l'arbre, image du XI^{e} siècle mais sans âge en réalité, image faite pour la pénombre mystérieuse et terrible de la maison de Dieu, et que les paroissiens d'Evegnée ont chassée de leur église parce qu'elle leur faisait peur...

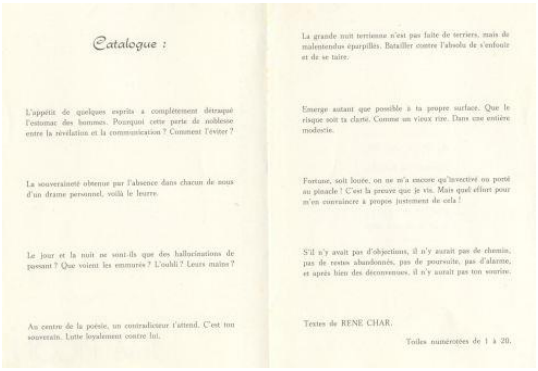
***

Mesdames, Messieurs
Cette introduction a été longue, mais cette longueur était voulue.
Dans notre monde contemporain, le divorce entre l'artiste et le public est de plus en plus net. Cette rupture a bien des causes. L'œuvre d`art authentique est - doit être - d'un accès difficile : c'est ce que le public cultivé a trop souvent oublié. Mais ceux qui sont les intermédiaires naturels entre l'artiste et le public ont à leur tour, trop souvent négligé le commentaire et l'exégèse qui rendraient à la création artistique sa fonction sociale. Le Comité de l'A.P.I.A.W. n'a cessé d'être préoccupé par cette carence, et je puis vous assurer qu'il veillera tout spécialement à l'atténuer, dans les domaines variés de ses activités.
Dans cet ordre d'idées, je terminerai par une phrase de l'écrivain que je citais tout à l'heure :
« Quand vous aurez compris les mobiles profonds d'une tendance opposée à la vôtre - ou paraissant opposée à la vôtre -, vous serez pris pour elle d'une tendresse étrange, qui vient de ce que vous y retrouverez vos doutes et vos combats... On comprend tout, dès qu'on remonte aux sources » (Elie

Faure, L'Esprit des formes, Paris, 1927, pp. III - IV. Nous avons mis au futur ce qui, dans le texte, était au présent).
Je vous remercie de votre attention, et je prie Monsieur l'Echevin de bien vouloir procéder à l'inauguration de l'exposition.

(13/03-24/03) **Picon José.**




Catalogue :

L'appétit de quelques esprits a complètement détraqué l'estomac des hommes. Pourquoi cette perte de noblesse entre la révélation et la communication ? Comment l'éviter ?

La souveraineté obtenue par l'absence dans chacun de nous d'un drame personnel, voilà le leurre.

Le jour et la nuit ne sont-ils que des hallucinations de passant ? Que voient les emmurés ? L'oubli ? Leurs mains ?

Au centre de la poésie, un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui.

La grande nuit terrienne n'est pas faite de terriers, mais de malentendus éparpillés. Batailler contre l'absolu de s'enfouir et de se taire.

Émerge autant que possible à ta propre surface. Que le risque soit ta clarté. Comme un vieux rire. Dans une entière modestie.

Fortune, soit louée, on ne m'a encore qu'invectivé ou porté au pinacle ! C'est la preuve que je vis. Mais quel effort pour m'en convaincre à propos justement de cela !

S'il n'y avait pas d'objections, il n'y aurait pas de chemin, pas de restes abandonnés, pas de poursuite, pas d'alarme, et après bien des déconvenues, il n'y aurait pas ton sourire.

Textes de RENE CHAR.

Toiles numérotées de 1 à 20.

Sur le feuillet-invitation, textes de René Char :
- L'appétit de quelques esprits a complètement détraqué l'estomac des hommes. Pourquoi cette perte de noblesse entre la révélation et la communication ? Comment l'éviter ?
- La souveraineté obtenue par l'absence dans chacun de nous d'un drame personnel, voilà le leurre.
- Le jour et la nuit ne sont-ils que des hallucinations de passants ? Que voient les emmurés ? L'oubli ? Leurs mains ?
- An centre de la poésie, un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui.
- La grande nuit terrienne n'est pas faite de terriers, mais de malentendus éparpillés. Batailler contre l'absolu de s'enfouir et de se taire.
- Émerge autant que possible à ta propre surface. Que le risque soit ta clarté. Comme un vieux rire. Dans une entière modestie.
- Fortune soit louée, on ne m'a encore qu'invectivé ou porté au pinacle ! C'est la preuve que je vis. Mais quel effort pour m'en convaincre à propos justement de cela !
- S'il n'y avait pas d'objections, il n'y aurait pas de chemin, pas des restes abandonnés, pas de poursuite, pas d'alarme, et après bien des déconvenues, il n'y aurait pas ton sourire.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 18/03/1960 (archives Silvin)
C'est dans un jaillissement de couleurs solides, joyeuses, sonores presque, comme un rire plein de santé, ce dont nous avons le plus grand besoin. C'est par modestie qu'elle ne les précise pas, laissant libre (par un geste fraternel) notre participation à notre mesure et non à la sienne seule. Pleines de risques dans la facture, dans les accords de couleurs comme dans la modulation des tons, ces peintures nous plaisent dans ce qu'elles nous rendent ce goût du risque volontaire, musique de l'homme vivant. Par ce fait même elles nous restituent notre noblesse d'homme capable d'oser apprécier par nous-mêmes et non plus seulement de suivre des recommandations.
Nous retrouvons des jaillissements florifères, l'écume perlée des vagues et les mouvements profonds des marines, la transmutation des matières et le bénéfique de leurs échanges, le chant profond que peut entendre toute oreille attentive et surtout, dans la grande et forte simplicité de ses accords, ce coquillage où, depuis notre enfance, nous écoutons battre le cœur.

(27/03-14/04) Choix d'œuvres de la collection Wittert (tableaux, gravures, dessins, manuscrits à miniatures, livres rares et précieux).
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Catalogue : texte de Jeanne Gobeaux-Thonet, Maître de conférences et Bibliothécaire en Chef de l'Université de Liège.
- Jeanne Gobeaux-Thonet.
Les organisateurs de cette Exposition m'ayant aimablement proposé d'écrire quelques mots en guise d'introduction à ce catalogue, je ne puis mieux faire que de donner succinctement quelques indications

sur la biographie du généreux bienfaiteur de la Bibliothèque de l'Université et sur la composition des collections qu'il lui a léguées.
Cette tâche me sera d'ailleurs considérablement facilitée par la notice que M. Léon Dewez a consacrée, en 1949, à ce sujet.
***
Né le 11 août 1823, à Liège, dans cet « hôtel Desoer » de la Place Saint-Michel, qui caractérise si remarquablement le style architectural de la Renaissance, le Baron Wittert n'appartenait cependant pas à une famille du terroir liégeois. Il comptait, parmi ses ancêtres, un amiral de la flotte des Provinces-Unies au temps de sa splendeur et - présage significatif - un bibliophile, type de l°« honnête homme » du XVIII" siècle.
Son père, officier d'artillerie au service des Pays-Bas, avait épousé, en 1822, la fille d'un Liégeois, le notaire Richard. C'est la raison pour laquelle les jeunes époux s'installèrent à Liège, où la Révolution de 1830 vint surprendre leur quiétude.
En proie à un douloureux cas de conscience, le lieutenant hollandais le résolut en optant pour la Belgique, dont il servit l'armée en qualité de major et d`inspecteur des armes de guerre. Il semble bien que cette carrière l'ait empêché d'assurer à son fils une formation scolaire qui aurait permis à cette jeune intelligence de développer un esprit de méthode et une rigueur scientifique qui lui manqueront toujours un peu.
Mais chez cet enfant, cet adolescent curieux et avide de savoir, que d'ardeur et d'enthousiasme dans cet appétit de collectionneur, qui se développe très tôt chez lui, et se fixera, très tôt aussi, sur le domaine enchanté du livre !
Heureusement débarrassé de soucis pécuniaires, Adrien Wittert sera toute sa vie un fureteur de librairies, un habitué des ventes, un correspondant assidu des bibliophiles belges et étrangers.
Plus tard, les tableaux anciens et l'art d'Extrême-Orient retiendront également sa curiosité sans cesse en éveil.
Ces préoccupations bibliophiles et antiquaires - qui l'accaparèrent au point de l'amener à renoncer au mariage - le déterminèrent aussi, non sans regret, à quitter Liège, et à s'installer à Bruxelles où, dans ses domiciles successifs, il accumula les livres et les objets précieux.
C'est dans sa résidence de Saint-Josse-ten-Noode qu'il s'éteignit le 14 avril 1903.
Mais, auparavant, il avait tenu, dans une pensée filiale pour sa ville natale, à assurer à cette dernière le fruit de ses longues années d'amateur d`art.
Le 12 octobre 1894, il rédigeait ses dispositions testamentaires qui comportaient des clauses pour la destination de ses collections. `
Désirant faire bénéficier la communauté de son labeur, patient et éclairé, c'est « à l'Université de Liège, pour la ville de Liège et tous ses habitants » que le Baron Wittert avait entendu transmettre le précieux dépôt de ses collections.
Mais de ces dernières, quelle était la composition lorsqu'en 1903, la Bibliothèque de l'Université de Liège les reçut des mains des exécuteurs testamentaires de son fastueux mécène ?
Les notices du présent catalogue en donnent un aperçu particulièrement évocateur ; mais il n'est pas inutile de répéter que cet héritage comprenait : vingt mille volumes environ ; 117 manuscrits - dont plusieurs ornés de miniatures ; plusieurs incunables - c'est-à-dire des livres remontant aux premiers temps de l'art typographique - ; 51 tableaux des XV^{e} et XVI^{e} siècles ; des objets d'art divers et, enfin, quelque vingt-cinq mille gravures et dessins.
Et quand je dis « comprenait », je n'emploie pas cet imparfait sans tristesse et sans mélancolie.
Dûment classés sur les murs, dans les rayons et les armoires de la Bibliothèque de `l'Université de Liège, où une salle spéciale avait été édifiée pour les abriter et les exposer à l'admiration du public liégeois, ces trésors subirent, quelques années plus tard, le pillage des armées ennemies installées dans les locaux universitaires, pendant la guerre de 1914-1918. Il en résulta des pertes irréparables qui affectèrent surtout l'intégrité de la collection des tableaux et celle des estampes.
Cependant, les bibliothécaires en chef qui se sont succédés depuis 1903 se sont montrés soucieux d'assurer le respect des dispositions testamentaires du Baron Wittert : les manuscrits ont fait l'objet d'un catalogue méthodique de la part de Ioseph Brassinne en 1910, les incunables ont été décrits dans le monumental ouvrage de Louis Polain en 1932, les tableaux ont bénéficié du même traitement, en 1949, grâce à M. Léon Dewez. Quant à la publication du catalogue des estampes, cette œuvre considérable a été préparée par une série de catalogues partiels.
Cette mise à la disposition du public liégeois de la collection Wittert ne s'est d'ailleurs pas limitée à la publication des catalogues.

La salle Wittert est ouverte au public, aux heures d'ouverture de la Bibliothèque. Seules des difficultés provisoires d'accès, nées de la guerre et de la situation du local dissimulé dans le labyrinthe actuel des bâtiments universitaires, réduisent aujourd'hui momentanément l'efficacité de cette mesure.
Des expositions partielles n'ont cessé, depuis cinquante-sept ans, de mettre en valeur l'un ou l'autre secteur de la collection.
Nous avons été constamment aidés dans cette tâche par différentes sociétés liégeoises parmi lesquelles je me plais à citer : la Société des Bibliophiles liégeois - dont Wittert était membre fondateur – et l`Union Liégeoise du Livre et de l`Estampe.
Quant à l°A.P.l.A.W., c'est avec sa collaboration que, en 1945, quelques-unes des plus belles gravures de Dürer et de Rembrandt ont été, vu les circonstances, exposées dans une salle de la ville.
C'est pourquoi je lui suis particulièrement reconnaissante - ainsi qu'à la Société Royale des Beaux-Arts de Liège, qui s'est jointe à elle en cette circonstance - de poursuivre cette tâche d'information, qui est un des buts communs de notre Bibliothèque Universitaire et de ces Associations si vivantes.

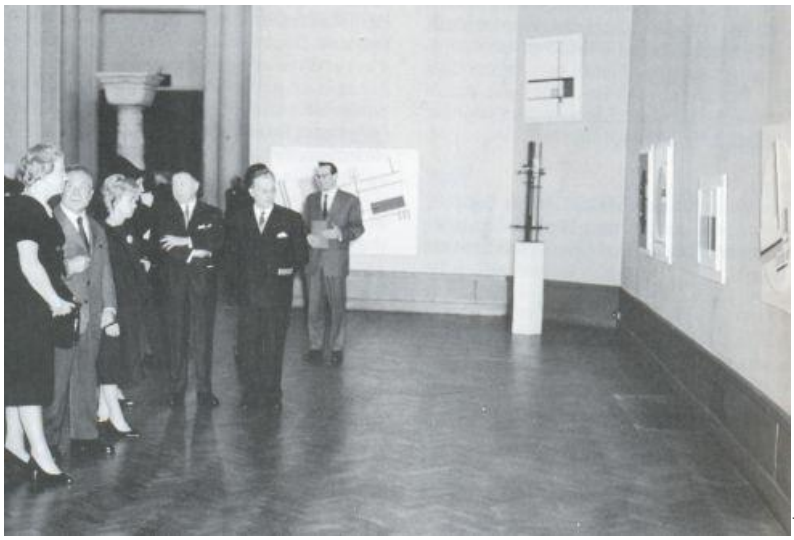
(05/11-17/11) Leppien Jean.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(19/11-18/12) (au Musée d'Art Wallon) **Gorin Jean**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

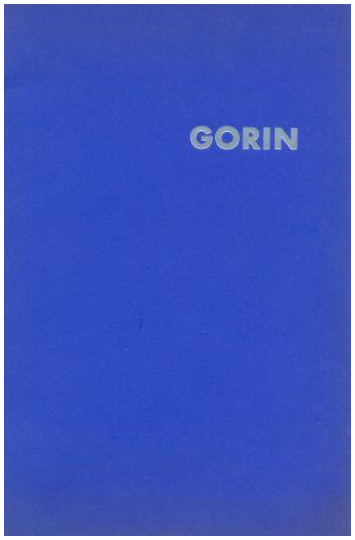


- Lettre de Michel Seuphor à Jean Gorin, 09/08/1960 in Marianne Le Pommeré, L'oeuvre de Jean Gorin, Zurich, Waser Verlag, 1985, p. 507.
Mon cher Jean,
Je te remercie beaucoup pour ta lettre et suis très heureux que mon texte te plaise. Je venais de l'expédier à Liège lorsque me parvint une lettre de Graindorge m'annonçant sa visite à Paris et m'invitant à déjeuner. Il me communiquait en même temps le double de la lettre que tu as reçue. J'ai répondu instantanément (double ci-joint) lui disant sans ambages ma désapprobation quant au projet d'exposition jumelée Gorin - Magritte, et l'invitant à venir déjeuner chez moi plutôt que d'aller au restaurant. Il vient de nous quitter et tout est clair maintenant.
J'ai donc le plaisir de t'annoncer qu'on renonce à l'exposition jumelée et que ton exposition aura lieu après celle de Magritte, à une date qui doit être fixée mais qui se placera probablement autour du 15 novembre. Toute la place nécessaire sera mise à la disposition de tes œuvres. J'ai demandé que cette exposition soit particulièrement aérée et que tu puisses disposer de trois grandes salles.
Nous avons également parlé du catalogue et Graindorge semble d'accord avec tout. Il y aurait donc deux reproductions en couleurs.
Il n'a pas encore eu connaissance de mon texte mais dès son retour à Liège, il va se rendre chez M. Bronkart [Silvin Bronkart, secrétaire de l'Apiaw et de surcroît peintre sous le nom de Silvin] où il trouvera également, je pense, toute ta documentation.
Voilà tout ce que j'ai à te communiquer. Tout est pour le mieux et tu pourras partir en vacances l'esprit entièrement tranquille à ce sujet.

Je dois te dire également que j'ai eu chez moi un Graindorge charmant et détendu.


Vernissage.

* Catalogue : texte de Michel Seuphor, Gorin et la plastique pure ; 2 ill. coul., 4 ill. n / bl. ; un portrait photographique de l'artiste en n/bl. ; la liste des œuvres exposées ; des notes biographiques de Jean Gorin ; une liste des écrits de l'artiste et une brève bibliographie.



- Michel Seuphor, Gorin et la plastique pure.
Breton à la démarche pensive, Jean Gorin est de ces êtres à la fois doux et tenaces qui ne font rien à la légère. Aussi son oeuvre s'est-elle développée de la figuration à l'abstraction néo-plastique par une succession d'étapes logiques, méticuleusement assumées. Du naturalisme académique de ses débuts, il passe à des inventions de paysages d'une étrange atmosphère nocturne, puis il fait des portraits aux moyens volontairement sommaires, sorte d'expressionnisme replié sur soi-même, auquel font suite des natures mortes très composées accusant l'assimilation de certains principes du purisme. Enfin la nature morte elle-même à travers une courte période transitoire où l'influence de Gleizes se laisse entrevoir, se meut en composition abstraite.
C'est à ce moment précis - nous sommes en 1927 - que se place sa rencontre avec Mondrian, rencontre à laquelle il ne pouvait être mieux préparé par la succession de ses expériences antérieures. Aussi le petit pas qui le sépare encore de la plastique pure sera-t-il vite franchi pour faire de lui le premier disciple français de la **règle** sévère. C'est alors - il y a trente-trois ans de cela - que je fis sa connaissance dans l'atelier même de Mondrian. Le visage de ce jeune garçon simple et candide reflétait, dans des couleurs de soleil couchant, la solide santé campagnarde de la province bretonne dont il venait. Tout, en lui, respirait la franchise et l'honnêteté. Parfaitement conscient de la grandeur du lieu, sensible à celle de l'homme qui l'animait de sa calme présence, il parlait peu, observait

beaucoup. Pour l'esprit attentif du jeune Breton l'œuvre seule devait compter, non pas l'écho qu'elle fait, l'œuvre à faire bien plus que l'œuvre faite, l'œuvre toujours à refaire, à toujours parfaire. Nul n'a autant ressemblé par la mentalité, par le rythme vital, au maître vénéré, nul ne l'a mieux compris que ce modeste, que ce tenace, que cet irréductible.

J'ai souvent revu Gorin depuis ces premières rencontres, Il n'a guère varié dans sa manière de vivre, dans sa solide conviction néo-plastique. Sans ambition il était, sans ambition je le trouve encore aujourd'hui. Que lui importe de réussir ! L'œuvre est la seule réussite pour l'artiste véritable, réussite impossible d'ailleurs, reportant toujours à l'œuvre en gestation les caresses de l'espoir.

Mais l'œuvre en soi, si imparfaite soit-elle aux yeux de son auteur, demeure un acte de foi. C'est par là que s'explique l'étrange continuité, cet acharnement de l'artiste à poursuivre la chimère ; la foi déplace cette montagne absurde, le doute est chaque jour dépassé par la beauté de l'acte qui se suffit à lui-même et ne demande pas de survie, sinon dans la succession du même au même, de l'affirmation à l'affirmation, de l'amour à l'amour.

Le contenu de la foi de Gorin c'est l'héritage de Mondrian, nous le savons, mais légué par l'homme Mondrian, sa manière de vivre et de sentir, cette inentamable droiture jointe à la simplicité, à la bonhomie même - plus que par l'œuvre du même Mondrian. Car depuis longtemps Gorin emploie dans ses compositions la ligne penchée, le cercle. Cependant ce cercle sera toujours un cercle complet, la ligne conduira toujours à l'angle droit. La règle des trois couleurs primaires, jointes ou non jointes aux « non-couleurs » noir, blanc, gris, demeurera cependant inaltérée.

Ainsi, au cours des années, Gorin a construit son oeuvre que l'on pourrait décrire comme une suite de variations sur un thème donné, thème volontairement pauvre, et il n'est plus besoin de démontrer que cette pauvreté volontaire contient le secret de la richesse intérieure, laquelle s'énonce ici dans le concept architectural le plus pur.

Les rares fois qu'il a exposé à Paris, Gorin n'a pas attiré sur lui le feu des projecteurs de la gloire. Les gens de son espèce ne sont pas faits pour cette verroterie, pour ces vains feux d'artifice. D'autres, mieux doués que lui pour la conquête extérieure, laquelle ne va jamais sans bluff ni sans intrigues, font grande moisson de succès spectaculaires avec la même donnée plastique. Je pense qu'il faut applaudir sans réticence à tout ce qui réussit, mais non au point de paraître injuste pour les silencieux, pour ceux qui précédèrent les moissonneurs pressés. On peut être bon public au cirque de la vie et de la gloire sans cesser de dire le bien du bien, sans cesser de chercher la valeur où elle se trouve vraiment. D'instinct je la cherche dans le travail intègre des silencieux.

Certains accusent Gorin de trop paraphraser Mondrian et van Doesburg. Si paraphrase il y a ce n'est pas dans un esprit d'imitation que cela se place mais dans la continuation fervente d'un certain climat, Il est bon que cette tradition aussi soit poursuivie. Gorin n'est pas plus justiciable de l'accusation de « paraphrase » que ne l'est, par exemple, un Max BiIl. Mais ce dernier a le bonheur d'appartenir à un petit pays où les pouvoirs officiels le reconnaissent et font cas de sa personne. Gorin hélas ! habite un grand pays où il faudrait vivre un siècle et demi pour être remarqué enfin, lorsqu'on est atteint de cette très grave infirmité qui s'appelle modestie.

Quand je le vois à l'œuvre dans son logis du Perreux, où l'espace lui manque si cruellement, je pense à d'autres auxquels le sort a tout donné d'avance avec, en supplément, des dons solides de bonimenteur. Ici, dans le petit atelier de Gorin, l'art vit de sa seule vie autonome, de sa seule noblesse. Qu'a-t-il besoin d'être l'agent de publicité de son oeuvre : voilà longtemps que le peintre a établi sa vie en dehors de toute la politique du profit ou de la gloire. En allouant une partie de ses journées à un architecte il gagne sa liberté pour la partie restante. Au volet du sacrifice répond le volet de l'indépendance complète du monde de l'arrivisme.

Il est temps que l'on rompe une lance pour Jean Gorin. Après quarante ans de labeur il a à peine l'audience d'un débutant ! Peu lui en chaut : cette vie obscure n'a pas ruiné sa foi ni diminué le moins du monde son ardeur au travail. Y a-t-il une meilleure preuve que l'artiste ne vit pas de succès et que l'art est un perpétuel apprentissage ? - Oui, il est temps, il est grand temps de rompre une lance pour Gorin.

Au milieu de ce tourbillon de petits artistes criards de surenchères faciles, de renommée à l'emporte-pièce, de publicité bruyante ou insidieuse on peut être spectateur amusé et refuser d'être dupe. Quelles que puissent être les apparences et les folles fantasmagories de la réussite dans le siècle je ne peux m'empêcher de penser que celui qui a marché longtemps et lentement, conscient de chaque pas, sans demander au monde récolte ou récompense, a des réserves d'une saveur plus secrète et, peut-être, d'une valeur plus sûre - finalement - que les grands coureurs qui ont pour eux toute l'actualité.

Tous ces lièvres, je les attends dans vingt ou trente ans, à la fin d'une autre course et qui n'est pas la

course actuelle. La véritable compétition a lieu sur un parcours secret.
Personne ne se soucie moins que Gorin d'être « dans la course », je veux dire d'être actuel, iI est la permanence, parmi nous, de l'inactuel. Symbole d'une certaine fidélité qui sera peut-être un jour, le ciment de deux générations.

(19/11-18/12) Burssens Jan.

(03/12-15/12) Lismonde Jules.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(17/12-05/01/61) Caron Marcel, Dumont Marcel, **Hick Jean**, **Holley Francine**, **Lacour Simone**, **Léonard Maurice**, **Picon José**, **Rets Jean**, **Silvestre Armand**, **Silvin (Bronckart)**.

IN FASCICULE "RELANCE DE L'APIAW" [CF. SUPRA]

Commission musicale.

Concerts de poche (Université). Chaque mardi de 12 h. 55 à 14 h.

(avril) Récital de musique contemporaine, par la pianiste Marcelle Mercenier, professeur au Conservatoire de Liège.

Commission littéraire.
(01/03) Exposé sur le sujet « Psychologie et Roman » par Nathalie Sarraute, auteur de Portrait d'un inconnu et du Planetarium, deux exemples du « nouveau_roman ». En France, c"est bien après la peinture, la musique et la poésie que l'« art rnoderne » a pénétré le domaine si vaste du roman. Depuis la guerre, tout un groupe d'écrivains est apparu, sans lien d'école entre eux, chacun avançant dans sa voie propre, mais qui ont en commun le même refus des techniques traditionnelles héritées du 19e siècle et se réclamant peu ou prou des noms de Joyce, de Proust et de Kafka. L'œuvre de ces romanciers (Robbe-Gríllet, auteur du Labyrinthe, Nathalie Sarraute, Maurice Blanchot, Michel Butor, Marguerite Duras, René de Obaldia, etc.) est de qualité trop évidente pour qu'on puisse l'ignorer.

(12/03) Lecture-spectacle de : « Le Poisson noir » d'Armand Gatti, avec André Reybaz.

(/) Conférence de René de Obaldia, auteur de Fugue à Waterloo, Le Centenaire, etc

On assiste, depuis la guerre, à un essor remarquable du Théâtre. Le travail de décentralisation artistique qui s'aocomplit en Allemagne, en France, en Scandinavie, draine vers les salles de spectacles des publics de plus en plus larges. Sur le plan de la recherche, une série d"auteurs mettent en question les vieilles recettes et le conformisme intellectuel.
ll est à peine besoin de citer ici les noms de Beckett, Ionesco, Adamov, etc., Ce sont ces voies nouvelles du théâtre que l'A.P.l.A.W. entend présenter.

Commission d'histoire.
(16/03) Conférence de l'historien Em. G. Léonard, professeur à la Sorbonne, sur : Les Grands problèmes de la Réforme française.

(18/05) Conférence de M. Dupont-Sommer, professeur à la Sorbonne, sur : Les manuscrits de la Mer Morte..

Commission du cinéma.
(mai) Premier Festival du Cinéma (4 séances).

Commission de Littérature dialectale.

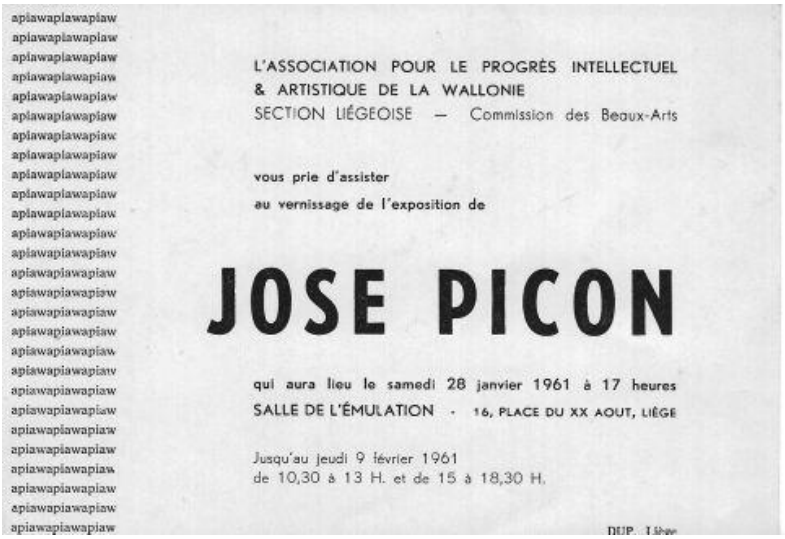
Les «Paskeyes › médicales liégeoises. Présentation par Maurice Piron, professeur à l'Université de Gand, et Marcel Florkin, professeur à l°Université de Liège.

Parmi les études poursuivies par les Commissions, au cours des prochains mois, les principales concernent Pamélioration des programmes de la Radio et de la Télévision, les moyens d'assurer aux Liégeois la possibilité de recevoir les émissions du 3"' Programme de la Radio française, les problèmes du Théâtre en Wallonie, etc.

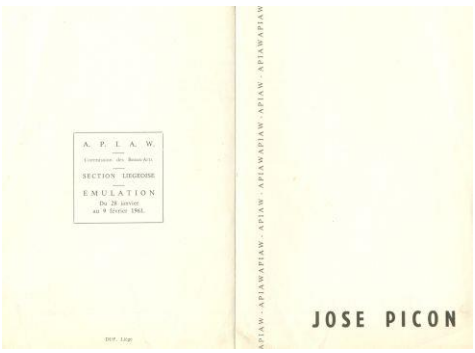
La Commission de Protection de la Nature étudie actuellement les modalités de protection et de sauvegarde des sites menacés des bois de la Neuville et de la Vecquée ; une proposition de statuts applicables auxréserves naturelles de l'Etat, qu'elle présentera au Conseil Supérieur des Réserves Naturelles et- une contribution à l'inventaire des sites en cours de publication par les soins de l'Administration de l`Urbanisme.

1961.

(28/01-09/02) Picon José.



Invitation.





Feuillet.

* Œuvres exposées : Peintures et gouaches pour faire sentir intuitivement aussi bien l'étrangeté des choses naturelles que le naturel des choses étranges.
** Sur le feuillet-invitation, uniquement une citation de Wang Wei (699-759), extraite de « Le Secret de l'Art de peindre » :
Dans l'art de peindre, le travail du pinceau et de l'encre est le plus parfait, car il prend naissance dans la nature, mais s'accomplit dans l'habilité du créateur. Un tout petit tableau de quelques pouces peut ainsi contenir mille choses, embrasser l'est et l'ouest, le nord et le sud. Il suffit d'un léger pinceau

pour faire naître le printemps et l'été, l'automne et l'hiver, et toute la ressource du monde. Pour peindre un paysage, il faut le concevoir, il faut le concevoir en esprit avant de prendre le pinceau en main.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 10/02/1961 (archives Silvin)
Considérant que l'œuvre d'art n'est pas un élément d'ornement seul mais bien un moyen d'expression individuelle en même temps qu'une nécessité collective, José Picon nous montre les différentes recherches techniques qui lui permettent d'améliorer son métier (moyens d'expression personnels) et, à l'occasion, les transcendant, les réussites qui font de certaines œuvres une réalité poétique, récréative et source d'énergie renouvelée par le spectateur.
Le choix de ces deux aspects d'une œuvre, rarement exposée, volontairement, tend à prouver la modestie de l'auteur et à initier à sa démarche très délibérée. Il s'agit de labeur conscient car, pour l'artiste, l'effort est double : nécessité de toujours améliorer ses moyens d'expression et cette expression toujours la magnifier puisque c'est dans cette beauté qu'est la liberté. La beauté en poésie est essentiellement liberté et non simple signe extérieur de communication.
Bien que des siècles d'imitation ont perverti le goût et amené à confondre classement et identification, ordre préétabli et la vie qui se conforme.
C'est aussi un des rôles de l'artiste de prouver que l'imagination est indispensable à l'activité réelle. D'ailleurs ce que l'on appelle imagination n'est que l'intuitif moyen de connaissance.
Les peintures de José Picon n'inventent rien. Ce qui est beaucoup mieux et plus juste, c'est que partant de choses simples, banales, accidentelles, l'auteur par son état de poésie nous fait percevoir un monde d'images, d'idées transformant la connaissance que nous comptions posséder de ces choses banales, les enrichissant à un point tel que nous pouvons enfin les aimer et que tout devient dès lors possible.

(04/02-15/02) Prix Jeune Peinture Belge 1960.
Fernand Graindorge ne fait pas partie du jury.

(11/02-23/02) Axe 59
* Lahaut Pierre, Londot Louis-Marie, Roulin Félix, Van Espen, Warrand Marcel, J. Williame Jean.
- S. Bronckart, « Joie de vivre » Blousons noirs ? Le groupe Axe 59 à l'A.P.I.A.W., dans Le Monde du Travail, 21 février 1961, p. 3.
- André Marc, Six artistes du Namurois : le groupe Axe 59, dans La Meuse, 21 février 1961, p. 3.
- Victor Moremans. Axe 59 à l'A.P.I.A.W., dans La Gazette de Liège, 16 février 1961, p. 4.

(25/02-09/03) **Caron Marcel**

(11/03-23/03) **Rets Jean**

(25/03-06/04) Jeunes artistes de Wallonie.
* Andrien Mady, Beaudry J., Beunckens Freddy, Charlier Jacques, Chikovski Ewald, Debaar M., Desfrères Bernard, Goffart Jean-Louis, Hardy A., Horenbach Guy, Xhenseval J., La Croix Roger, Lardinois Walter, Lenaerts, Nypels N., Paquot V., Randaxhe Noël, Scevenels Auguste, Schoffeniels Ernest.

(22/04-04/05) Scauflaire Edgar. Hommage à.

- Van Lint a également exposé durant la saison 1960-1961
* Initiative et financement F. Graindorge.

(07/10-19/10) Pièces choisies d'une collection privée [collection Graindorge]: **Arp (reliefs)**, **Herbin (gouaches)**, **Jacobsen (pastels)**, **Magnelli**, **Matisse (fusains)**.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(21/10-02/11) Pasmore Victor.
* Initiative et financement F. Graindorge.

* Catalogue : texte de Alan Bowness.
- Alan Bowness.
A la différence des peintres abstraits de la génération précédente, Victor Pasmore ne se croit pas tenu de fournir la justification mystique ou idéaliste de son œuvre. Il aborde la peinture d'une manière empirique : par la recherche des possibilités encore à peine explorées d'un nouvel art. La poursuite de la connaissance lui suffit et la salle où sont présentées les peintures et les constructions récentes de Pasmore est comme un laboratoire d'art abstrait où lumière et couleur, proportion et espace, ligne et forme surtout, sont analysés et révélés dans un esprit d'exploration scientifique.
Bien que le contraire d'un théoricien, Pasmore s'est toujours trouvé dans l'obligation de défendre son attitude. Son passage à l'art abstrait en 1947, alors qu'il était très estimé comme peintre figuratif, fut sans doute l'événement individuel le plus important de la peinture britannique d'après-guerre. Pasmore devint aussitôt le centre des controverses, qu'il est encore, et se trouva promu « chef d'école » de la jeune peinture abstraite de Grande-Bretagne. Ben Nicholson - et l'art de Pasmore s'apparente au sien par plus d'un point - ne revendiqua jamais ce titre.
Ce passage à l'art abstrait, inattendu peut-être, était cependant logique et bien dans la ligne de Pasmore ; d'un tempérament de chercheur, de curieux, il lui fallait connaître par lui-même toutes les phases du développement de la peinture moderne : pour lui, rien ne « va de soi ». Les tableaux plus anciens exposés ici : rivières [dernières œuvres figuratives], collages, spirales et ovales, donnent quelques indications sur les étapes franchies. La préoccupation qu'il avait alors de l'espace, de la lumière et des proportions se manifeste par les constructions, expressions à trois dimensions - car avec l'art abstrait qui ne cherche plus à créer des effets d'illusion la peinture n'est plus liée au plan horizontal. Depuis 1958, Pasmore se meut librement et à son gré, de la surface à la profondeur de la troisième dimension, suivant l'exigence du moment. La relative informalité de certaines de ses peintures récentes ne laisse guère de place à l'expression plus rigide du relief - encore qu'il y paraisse quand même.
Les dernières œuvres témoignent d'une nouvelle forme d'abstraction non-expressionniste où prédominent les couleurs saturées et les formes non fermées. L'essentiel du développement au cours des douze dernières années est l'évolution vers ces formes simples et fondamentales. Ces formes existent maintenant, en elles-mêmes, dénuées de tout contenu figuratif, base objective d'un art abstrait qui semble pouvoir se développer à l'infini.
La portée des recherches de Pasmore déborde la seule peinture. Hostile à toute limitation, il devait inévitablement prendre conscience des possibilités d'application du rapport fondamental de forme et de structure de ses peintures et constructions à l'architecture et à l'esthétique contemporaines. Mettant ses idées à l'épreuve du réel il proposa des changements révolutionnaires en matière d'éducation artistique et technologique et prit part comme architecte-conseil aux travaux de la nouvelle ville de Peterlee dans le Comté du Durham. Les idées formulées par les peintures et les reliefs se trouvèrent traduites dans les trois dimensions de l'architecture. Ainsi ce qui aurait pu paraître un art de Musée fut mis au contact efficace de la vie moderne.
L'art de Pasmore aux possibilités multiples est plein de suggestions pour l'avenir ; il se caractérise par une recherche incessante et par le refus de toute limitation, fût-elle volontaire comme le système modulaire de Le Corbusier. Au moment où l'art contemporain manifeste quelques velléités d'un retour à l'ordre, l'importance de cette attitude rationnelle et objective est évidente.

(04/11-16/11) **Bury Pol**, 24 ponctuations érectiles et molles [avec le concours de la Galerie Smith de Bruxelles]
* Initiative et financement F. Graindorge.

(18/11-30/11) Lahaut, Roulin, Warrand.

(02/12-14/12) Sculpture ciselé des Hans

(16/12-04/01/62) Jeunes artistes de Wallonie
* Baibay Gilbert, Helleweegen Willy, Hotton Jacqueline, Jacob Roger, Lapiere André, Monin Jean-Marie, Musin Maurice, Pinet Georges, Valcke Francis.

1961-62. Apiaw : Conférence de Fernand Graindorge

1962.

(06/01-18/01) **Boel Maurice**, **Leblanc Walter, Silvin (Bronkart)**.

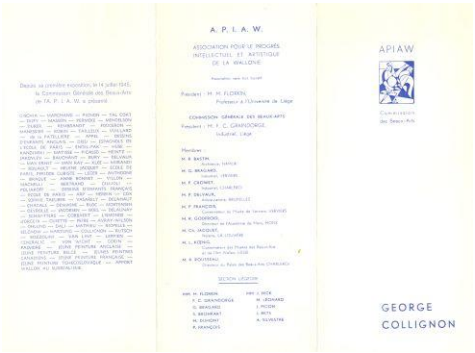


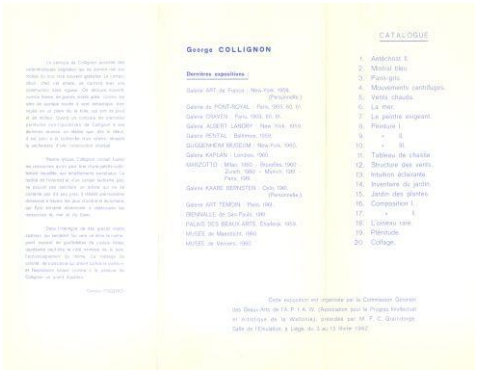
- André Marc. A l'Apiaw : trois médailles d'or (un Ostendais, un Anversois et un Liégeois in La Meuse [? / ?/1962]

La ville d'Ostende organise chaque année un Grand Prix de Peinture, accessible à tous les artistes belges.
Trois premiers prix, trois médailles d'or exposent à l'Apiaw leurs œuvres récentes : Maurice Boel, ostendais ; Walter Leblanc, anversois et Silvin, liégeois.
Maurice Boel n'est pas un inconnu du public liégeois. A plusieurs reprises, ses œuvres figurèrent sur les cimaises de la salle de l'Emulation. Mais il est un artiste qui « bouge » et, sans doute, les visiteurs de cette exposition n'établiront pas immédiatement la relation entre les tableaux d'aujourd'hui et les grandes surfaces rectangulaires verticales sombrement peintes qui constituaient la structure générale des œuvres d'hier.
Boel a abandonné cette architecture du tableau au profit d'une peinture plus dynamique. Tout en demeurant fidèle à une certaine organisation des plans colorés en surfaces rectangulaires. Il restitue, d'une manière beaucoup plus perceptible, la sensation d'espace enveloppant. Maurice Boel demeure le coloriste qu'il a toujours été. Sa palette cependant s'est modifiée, les tonalités franches et sonores faisant place aujourd'hui à des harmonies plus en nuances. On serait presque tenté de croire, à voir les œuvres exposées que Boel parti de l'expressionnisme tend vers une sorte de maniérisme non figuratif.
Walter Leblanc peint ou plutôt compose des reliefs traçant un rayonnement sur la surface de la toile, cercles métalliques (?) disposés symétriquement et recouverts d'une pellicule qui a pour effet d'adoucir les arêtes. Il ne s'agit plus à proprement parler de peintures mais d'un jeu de formes ou de lignes en relief sur une surface plane monochrome. Cette expérience n'a pas le pouvoir expressif de l'art brut, ni les valeurs émotionnelles de la peinture concrète, ni les qualités du bas-relief. Je la crois engagée dans l'impasse d'un certain « Beau » décoratif.
Silvin, par les harmonies de couleurs et l'apport d'une matière picturale qui n'a cessé de s'enrichir, donne à ses œuvres informelles, une singulière présence. Concrète cette peinture l'est grâce à la « pâte » qui ne cherche pas à traduire des valeurs subjectives ou plastiques mais qui veut être en quelque sorte, le support physique, tangible des sensations suggérées par la couleur, les taches, les lignes et les multiples « accidents » engendrés par le hasard au cours de l'élaboration du tableau.

(20/01-01/02) Vandenbranden Guy.

(03/02-15/02) **Collignon Georges**.
* Initiative et financement F. Graindorge.





- Texte du feuillet-invitation : Simone Frigerio.
La peinture de Collignon possède des caractéristiques originales qui ne doivent rien aux modes du jour, trop souvent gratuites. La composition, chez cet artiste, se confond avec une construction, sans rigueur. On retrouve souvent, comme thème, de grands motifs ailés, comme les ailes de quelque moulin à vent fantastique, bien noués en un point de la toile, qui sert de pivot et de moteur. Quand on compare les premières peintures non-figuratives de Collignon à ses dernières œuvres, on réalise que, dès le début, il est parti à la recherche d'un rythme refusant la sécheresse d'une construction statique. Peintre lyrique, Collignon connaît toutes les ressources qu'on peut tirer d'une pallette subtilement travaillée aux empâtements somptueux. La facilité de l'informel et d'un certain tachisme plat, ne pouvait pas satisfaire un artiste qui ne se contente pas d'à peu près. Il rétablit une troisième dimension à travers les jeux d'ombre et de lumière, qui l'ont entraîné récemment à redécouvrir les ressources du noir et du blanc.
Dans l'interligne de ses grands motifs spatiaux, qui semblent fuir vers un infini, le contrepoint musical de goutellettes de couleur filtrée, représente peut-être le côté intimiste de la toile, l'accompagnement du thème. Ce mélange de volonté, de puissance qui atteint parfois la violence, et l'expression lyrique confère à la peinture de Collignon un grand équilibre.
- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 14/02/62 (archives Jean Hick).
Peut-on parler ici de figuratif ou d'abstraction ? Ces appellations sont bien désuètes devant une peinture aussi concrète. Le souvenir des souvenirs transcrit en gris raffiné dans un mouvement plein de distinction peut rappeler aussi bien les Tuileries qu'un parapet de l'île saint-Louis, un poème de Carco comme une chancon de Ferré (« Paris gris »). On pourrait raisonner par analogie et trouver dans la « La mer » le bleu méditérannéen, la violence du mistral, aller jusqu'à considérer les mouvements commandés par le soleil. Ce serait trahir ces peintures poèmes lyriques et défigurer par des mots ces tableaux essentiellement peints, techniquement saturés et amenant à la délectation dès qu'on s'abandonne à leur charme.
Ce charme de la couleur, très étudié comme tel, s'appuie sur un schéma linéaire parfois rigoureux qui permet aux formes colorées de s'étaler en constructions ordonnées.
Mais ces rapports de charme et de construction équilibrés sont obtenus par une recherche de perfection inlassable, des expériences renouvelées, un travail incessant.

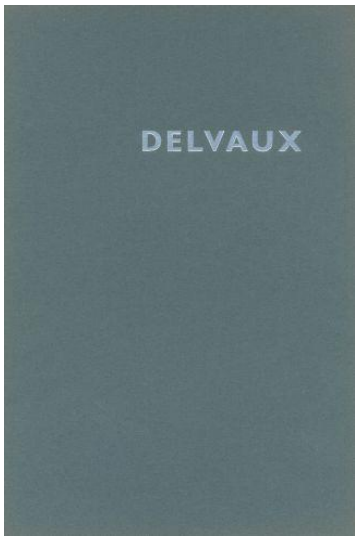
(03/02-14/02) Prix Jeune Peinture Belge. Composition du jury : ?

(17/02-01/03) Fleischman A.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(03/03-15/03) Lewy Kurt
* Texte de Jacques Meuris ; prix de la critique.

En 1962, Fernand Graindorge et Marcel Florkin demandent à **Jacques Parisse** de rejoindre le comité actif de l'Apiaw. Ce dernier en devient le secrétaire suite à la démission de Silvin Bronkart.

(17/03-29/03) **Delvaux Paul**.
* Initiative et financement F. Graindorge.
** Catalogue : texte de S. Houbart-Wilkin (extrait de la revue *Savoir et Beauté* « Surréalisme en Wallonie »).



- Suzanne Houbart-Wilkin.
L'art de Paul Delvaux rencontre le surréalisme vers 1934. Cette année-là, d'ailleurs, une exposition parisienne « Minotaure » groupe, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, les noms de Chirico, Dali, Ernst, Tanguy, Magritte, Balthus et Brauner. La peinture de son compatriote hennuyer René Magritte heurte tout d'abord Paul Delvaux, puis le fascine, tandis que les architectures métaphysiques de Chirico atteignent en lui des fibres plus secrètes. Cette forme picturale au-delà des moyens propres à la peinture touche sa vie profonde qui n'attendait qu'elle pour se libérer, pour inventer tout un monde, bientôt très élaboré qui s'épanouira par la suite en un équilibre essentiel des êtres et des choses passé la notion du silence et hors du temps.
Au « Musée Spitzner » où vivaient déjà côté a côte la caissière, le squelette et la femme nue, a la « Vénus endormie », à la femme assise, au visage impersonnel, intitulée « Solitude » de 1934, œuvres de style vaguement expressionniste succèdent d'étranges poèmes, « L'Appel de la nuit » de mars 1935, déjà visionnaire, puis en 1936 « La Femme a la rose », « Le Cortège en dentelles », « Femmes dans la forêt », « Nu sur une place publique ». Les images se juxtaposent les unes aux autres, habitent des sites nocturnes, des espaces vides, des routes sans fin. Des femmes en toilette 1900 ou d'une nudité éclatante portent d'étonnantes chevelures de feuilles, ou le visage voilé et comme illuminé de l'intérieur, foulent un sol désert semé de crânes au de cailloux. Les visions naissent alors les unes après les autres comme les reflets d'un monde plus authentique, chargé d'amour et d'angoisse. Rien d'aberrant dans ces contradictions qui se neutralisent d'elles-mêmes et suscitent une harmonie nouvelle. Ces visions ont le caractère neutre et sacré des choses intemporelles. Elles offrent refuge à l'angoisse d'être et affirment la force dominatrice, subconsciente, instinctive de l'amour.
Non seulement Delvaux se reconnaît dans le « Surréalisme » qui est son climat et son rêve éveillé, mais bientôt les surréalistes militants et officiels, si l'on peut dire, le reconnaissent pour un des leurs. Une œuvre de P. Delvaux paraît en 1937 dans un numéro de la revue Mínotaure dont la couverture est illustrée par Magritte. L'artiste participe à l'exposition internationale du Surréalisme, à Paris en 1938. Paul Eluard lui dédie deux poèmes. Breton définit son monde poétique dans Genèse et perspective artistique du surréalisme en 1941. En Belgique, au début de 194O, ses œuvres s'insèrent dans les deux numéros de L'Invention collective, foyer surréaliste de poètes et d'artistes qui rayonnait alors autour de la personnalité de R. Ubac. Depuis la guerre, P, Delvaux figure tant en Amérique qu'en Europe ci la plupart des manifestations de la peinture surréaliste, notamment à la Biennale de Venise en l954 et à la Biennale de Sao Paulo en 1957.
Toutefois, P. Delvaux ne s'est pas mêlé aux activités artistiques des surréalistes orthodoxes. Il n'a guère participé ci leurs préoccupations sociales et politiques, et son œuvre est comme en marge. Chez lui, aucun automatisme, aucune libération débridée du subconscient, aucun déchaînement des forces

obscures, aucune violence dans l'expression de l'amour. Les forces sont latentes et ordonnées. De partout, les pupilles dilatées contemplent l'infini. L'œuvre de P. Delvaux comporte au contraire une évolution qui témoigne d'inquiétudes, de refoulements, de tensions et du long mûrissement de sa vie intérieure. Aussi l'artiste développe-t-il au cours des années une expression surréaliste toute personnelle et absolument sincère. Il y a un cheminement dans le monde intérieur de P. Delvaux comme dans ses œuvres avec des états de grâce pour jalonner la route. La vision picturale cherche le monumental dans une forme classique tandis que parallèlement une vision philosophique se libère d'une inconditionnelle hantise pour rejoindre une sérénité initiatique.

Ses premières œuvres plus circonstanciées sacrifient à l'histoire, et parfois à l'anecdote. Elles sont dominées par une libido obsédante qui s'extériorise en nudités féminines aux attraits sexuels nettement soulignés, telle la toile particulièrement significative du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, intitulée « Les Nœuds roses ».

Une atmosphère insolite mais plus apaisée règne ensuite dans ses compositions inspirées par l'Italie. La signification interne s'intensifie avec la simplicité. A l'inquiétude s'associe la tendresse. A la solitude de chacun répond l'évasion vers la poésie. « Les Mains » marquent, dans cette période de 1940-1944, un sommet par le calme de l'ordonnance et la musicalité des lignes. Toutefois, une œuvre exceptionnelle, un cri demeuré isolé prélude à ces années de travail et d'approfondissement. « La Ville inquiète » peinte en 1941 est un tableau historique dans l'acception traditionnelle et noble du terme. Delvaux y assume le drame de l'absurdité, l'horreur panique, l'exode. Le mouvement s'y fige. Toutes les réminiscences classiques viennent à l'appel : Sodome et Gomorrhe, Mycènes, Rome, Mantegna, Michel-Ange et Raphaël. De 1942 date aussi « Le Village des Sirènes », magiciennes lancinantes, assises comme des sphinx au pas de leur porte, recluses dans le cercle inhumain des cimes neigeuses. L'homme minuscule a fui écrasé par la nostalgie d'une pureté implacable. Pendant ces années réapparaissent les squelettes. L'artiste en fait de nombreux croquis, les étudie au Musée d'Histoire naturelle, se penche sur eux comme Calcar pour les planches de Vésale et Brueghel pour « Le Triomphe de la mort ». Il en fait ses amis. Ceux-ci accompagnent les vivants comme leur ombre, font les mêmes gestes qu'eux. Le squelette ramasse la coquille comme la femme des débuts cueillait la rose. Il croise la promeneuse de « La Ville lunaire », s'assied au même sofa que la courtisane, veille au milieu des temples au repos de Vénus. Son pouvoir spirituel est indéniable.

Des corps filigranés de leur squelette pâle
Confirment le fossile éclaircissent la gangue
Les voûtes de la nuit caresses idéales
Herbes jamais nouées vont plus haut que le temps.
L'espace de la terre ainsi s'entrouvre et vit.

écrira Paul Eluard.

Le choc émotif des souvenirs d'enfance suscitera le salon Louis-Philippe aux motifs fantastiques, les gares de banlieue, les sous-bois naïfs, chargés de mystère. Salle d'attente, hall de ferraille, quais abandonnés se peuplent de nymphes nocturnes. P. Delvaux reprend encore le thème qui semble lui être cher, des savants aux palabres vaines, incapables de voir au milieu d'eux le rayonnement de la jeunesse, de la beauté et de la vie. Les squelettes qui ne furent jamais délaissés tiennent bientôt le rôle capital d'acteurs du drame sacré. Les scènes religieuses de la Crucifixion et de la Déposition sont jouées par des squelettes expressifs qui transposent le sens liturgique, et en dépit d'une interprétation sacrilège apportent à l'iconographie traditionnelle un dépassement pathétique et un mysticisme d'une grande spiritualité.

Telles sont les Crucifixions des Musées de Bruxelles et d'Anvers et la Mise au tombeau du Musée de Liège. L'activité créatrice de P. Delvaux se déploie par ailleurs en de vastes compositions murales. A côté de la « Sirène » du Kursaal d'Ostende, l'œuvre la plus accomplie dans ce domaine est, sans conteste, l'ensemble fermé et presque obsessionnel que l'artiste a réalisé dans l'hôtel particulier de M. Gilbert Périer à Bruxelles. L'œil n'y a d'autre issue possible que celle du monde insolite ou P. Delvaux peint, comme 61 la Renaissance, les hôtes de la maison, le cortège des vierges ou des muses, le Banquet des Sages.

Plusieurs cinéastes ont pu recréer avec bonheur l'univers mythique de P. Delvaux à partir de ses œuvres. Celles-ci offrent, en effet, une constante tant par l'esprit que par la facture classique. Le dépaysement ne nous surprend qu'à l'abord. Le seuil franchi, nous pénétrons dans un monde connu, sans limites et sans issues qui nous encercle de toutes parts, monde du conscient et du subconscient où les thèmes alternent et renaissent comme des leitmotive.

Voici le piège des villes et des grandes routes où l'on se croise sans se voir : ville endormie, ville

inquiète, ville rouge ou noire, villes anachroniques ensevelies dans les mémoires, cités antiques où se répercute l'écho. Voici les courtisanes magnifiquement nues, les odalisques monumentales, les belles errantes, les prisonnières, les vénus endormies sous la caresse d'une clarté lunaire. Voici les Sirènes sagement vêtues ou riches de parures orientales. Ce sont les savants, astronomes notamment, personnages vieux et malingres, mal habillés, misérables et ridicules, sortes d'individus déviés de la voie naturelle. Viennent encore les gares, les dépôts, les trains et la forêt toute proche. Et, depuis toujours parmi les vivants, le squelette, symbole intelligible de l'au-delà. Ces thèmes prennent leur source en des sentiments moteurs intenses : hantise du passé assimilé au présent comme la mort au cœur de la vie, et qui se traduit par une infinité de réminiscences érudites, souvenirs de l'Antiquité grecque et romaine, de la Renaissance, analogies avec des œuvres de Gossart, Cranach, des romanistes, de l'école de Fontainebleau, de Poussin, de J.-D. Ingres ; fascination métaphysique de la mort qui révèle la nostalgie de pureté absolue ; angoisse de la solitude inhérente à la nature humaine, avec la tentation de l'impossible évasion ; sentiment du beau, culte dédié ci la beauté idéale, et surtout à l'amour.
Les protagonistes de ces scènes dans l'espace et suspendues dans le temps nous sont familiers. La femme, déesse, Astarté, Sirène, ou simple courtisane lourdement parée de ses bijoux, incarne la beauté, la jeunesse et l'amour. Elle règne toute puissante, les cheveux pleins de fleurs ou d'oiseaux, couverte de lierre, drapée ou dévêtue, toujours fastueuse et lointaine, seule parmi ses compagnes.
L'homme passe en complet veston traînant ses souliers lourds. « L'homme de la rue » se cache la tête derrière un journal. Il est vu le plus souvent de dos alors qu'il s'éloigne. C'est encore le garçonnet dévêtu mis en présence de la femme, c'est l'éphèbe, l'homme inquiet des villes, l'anonyme, l'individu, a des étapes différentes de son existence, comme résorbé par l'espace, et le néant. C'est aussi, très souvent, l'artiste lui-même. Les objets, les plantes, aussi tiennent leur rôle, d'où le choix du peintre pour l'arbre, la pierre, la lampe, les objets durs structurés comme pour l'architecture composite savante où le grec et le romain s'allient aux hangars métalliques et aux gazomètres.
Le squelette comme la mâture d'un voilier trace le schème. Le mystère se révèle évidence. L'artiste adhère au destin dont il semble vouloir percer le secret avant la mort.

- Jacques Parisse in Situation critique, Mémoires d'un critique d'art de province. Liège, ADAMM éditions, 2000, p. 133-134.
Delvaux donnait à l'Apiaw la primeur de son dernier thème, celui qui allait le plus étonner et même choquer : des squelettes blancs prenant des poses de vivants entraient dans le magasin des thèmes à côté des belles égéries, femmes nues un peu ahuries circulant dans des décors antiques, des naïades qui, telles des sirènes, peuplaient les eaux de la Mer du Nord, les vieillards voyeurs et les gares de province où des trains à vapeur partaient pour nulle part.

(03/03-12/04) Hick Jean, gouaches et tempera**.** (PREMIERE EXPOSITION PERSONNELLE)


L'ASSOCIATION POUR LE PROGRÈS INTELLECTUEL & ARTISTIQUE DE LA WALLONIE
COMMISSION DES BEAUX-ARTS, SECTION LIÉGEOISE
JEAN HICK
VERNISSAGE LE SAMEDI 31 MARS A 17 HEURES.
16, place du XX août, Liège, du 31 mars au 12 avril 1962.
GOUACHES ET TEMPERA
1. I Variation sur le même thème.
2. II " " "
3. IV " " "
4. Insertaire I.
5. " II.
6. Été indien.
7. Les après-midi de Monsieur X. I
8. " " " V
9. L'oiseau bleu.
10. Village perdu sous la neige.
11. Comme des baudets en caravanes.
12. Intérieur bleu.
13. De Bellevalle à Ménilmontant.
14. Anvers.
15. Petite fugue.
16. Pare pleure de Verlaine.
17. Harpe d'herbe II.
18. L'ingue des anonymes.
19. La chambre.
20. Vent d'automne.
21. Marbre taillé.
22. Portor.
23. Eclosions II.
24. Givres.
25. 1re gouache Opus 9.
26. 2me " "
27. 3me " "
Atelier :
Rue Léopold, 35, Liège



Vernissage : Mr. Fernand Graindorge ; non déterminé ; non déterminé ; Jean Hick ; Silvin Bronkart.
- Texte sur le feuillet invitation : Julie Vauvert (André Discry)
Laissez vos bagages au vestiaire.
Ce monde-ci – celui de Jean Hick - est trop chargé, au sens magique du terme, pour supporter d'être envahi d'autre chose que de lui-même.
Dépouilles-vous. Soyez nu, soyez attentif, soyez patient. Voici une peinture qui ne se livre pas toute d'un seul coup. Ne l'arrachez pas, ne cherchez pas d'identifications. Jetez les étiquettes.
Regardez-là.
Regardez-là. N'exigez rien d'elle : elle donnera plus que vous n'espérez. L'une après l'autre des vies renaissantes éclosent à sa surface, se déroulent, se multiplient. Selon ce que vous serez, elle vous répondra pourvu que vous soyez aimant. Que vous y pressentez l'effroi, l'amour ou l'enchantement…, elle peut vous découvrir ce qu'il y a en vous de plus vrai ou de plus caché.
Ne restez pas à mi-chemin : elle vous diviserait. Elle est trop pleine, trop vraie pour supporter les demi-mesures. Vous êtes ici au pied du mur : il faut se jeter dans le vide ou tourner le dos.
Si vous avez le courage de l'aborder avec des yeux nus, si vous osez risquer le miracle, elle peut vous ouvrir l'ailleurs.

- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail, 11/04/62 (archives Jean Hick).
Hick montre sa première manifestation personnelle, un ensemble de gouaches.
Nous avions déjà vu, à la Galerie Saint-Jacques, des peintures de ce jeune artiste fort intéressantes par leurs rythmes colorés. Ces gouaches-ci tout en traitant des thèmes semblables les montrent plus statiques ; la facture par petites touches rappelle davantage l'inscription de neumes, plutôt que la division raisonnée, le risque calculé cher aux impressionnistes. Les couleurs chatoyantes offrent un charme immédiat. Nous nous réjouirons quand l'émotion de l'artiste sera moins discrète, la composition plus structurée.
- Silvin Bronkart in Le Monde du Travail ?
A l'Apiaw, le jeune peintre Jean Hick. Après la sensationnelle exposition Delvaux, Hick tient la gageure de montrer sa première manifestation personnelle, un ensemble de gouaches. Nous avions déjà vu à la galerie Saint-Jacques des peintures de ce jeune artiste, fort intéressantes parleurs rythmes colorés. Ces gouaches-ci, tout en traitant des thèmes semblables, les montrent plus statiques ; la facture par petites touches rappelle davantage l'inscription de neumes, plutôt que la division raisonnée, le risque calculé cher aux Impressionnistes. Les couleurs chatoyantes offrent un charme immédiat. Nous nous réjouirons quand l 'émotion de l 'artiste sera moins discrète, la composition plus structurée.
- Victor Moremans. Jean Hick à l'Apiaw in ? / ? / 1962.
C'est une jeune peintre li égeois dont on avait vu, de ci et de là, l'une ou l'autre œuvre dazns des expositions d'ensemble qui occupe cette quinzaine la salle de l'Emulation.
Il y présente sous les auspices de la Commission des Beaux-Arts de |'A.P.l.A.W. une trentaine de gouaches et de tempera qui n'ont d'autre prétention, ce qui n'est déjà pas si mal, que d'être une fête pour les yeux.
Ce n'est pas en effet parce que ses œuvres s'appellent « Eté indien ». Les après-midis de Monsieur X. », « De Belleville à Ménilmontant », « L'oiseau bleu », « Harpe d'herbe », « l.'0rgue des

anonymes ». « Vent d'automne » ou « Marbre taillé » qu'on doit tâcher d'y découvrir un sens clair et précis. Ces titres peuvent tout au plus servir d'indication pour justifier le choix des couleurs utilisées par le peintre ou aider le visiteur à pénétrer dans le monde merveilleux que l'artiste lui propose de visiter.
Regardez cette peinture nous dit Julie Vauvert. « N'exigez rien d'elle. Elle vous donnera plus que vous n'espérez. Regardez-là. L'une après l'autre des vies renaissantes éclosent à sa surface, se déroulent, se multiplient. Selon ce que vous serez, elle vous répondra pourvu que vous soyez aimant. Que vous y pressentez l'effroi, l'amour ou l'enchantement…, elle peut vous découvrir ce qu'il y a en vous de plus vrai ou de plus caché ».
Nous avons suivi ce conseil et avons longuement regardé la peinture de M. Jean Hick. C'est pour l'enchantement que nous optons. L 'enchantement que provoque un jeu de couleurs claires, chaudes ou graves qui naissent, grandissent, éclatent et retombent comme celles d 'un feu d 'artifice qui ne s'éteindrait pas.
Que Jean Hick soit un lyrique, on ne peut en douter. Qu'il soit sensible, c'est également évident. Mais il y a là plus qu'un jeu subtil, riche et nuancé. Ce que nous livre J. Hick c'est sa joie sans doute mais c'est aussi sa mélancolie et son inquiétude, un chant personnel, enfin de compte, auquel on ne peut rester indifférent
Pierre Roller in L'Essai, ?
On pourrait aisément surnommer J.F. Hick le peintre de l'euphorie Ses huiles, et principalement ses grandes gouaches, donnent un authentique sentiment de bien-être sensoriel et mental. La richesse plastique de sa matière harmonieuse, l'éclatement lyrique, voire ludique, de ses couleurs lumineuses et optimistes, soutenues par un sens aigu et logique de la construction, transportent le spectateur dans un monde idéal que domine l'idée d'un épanouissement quasi total des sens, teinté pourtant d 'un soupçon d'humour bon enfant.
L'artiste, épanoui par son séjour dans l'atelier de gravure de Stanley William Hayter à l'Académie Renson de Paris, a su décanter à merveille les féeries de ses aspirations intérieures en abandonnant sans doute pour toujours la sécheresse de certaines de ses anciennes compositions qui manquaient nettement de pouvoir d'évocation et de dynamisme malgré le mordant occasionnel de leur touche.
- André Marc in La Meuse, ?
Après l'exposition Paul Delvaux, qui a connu un remarquable succès de foule, l'Apiaw présente un jeune artiste non-figuratif, Jean Hick
Enthousiaste et conseillère, Julie Vauvert, qui a préfacé le catalogue, recommande au public : « Ne restez pas à mi-chemin ». Je serais tenté, pour ma part, de reprendre ici ce conseil et de l'adresser à Jean Hick. Ainsi le peintre et le public partageant leurs efforts, auraient peut-être des chances de se rejoindre.
Car il manque encore à la peinture de Jean Hick, ce « mi-chemin » qui sépare ses œuvres actuelles de tableaux véritablement aboutis.
L'exposition, dans son ensemble est plaisante à regarder. S'il y a des inégalités, dans le coloris surtout, c'est la chose assez naturelle chez un jeune artiste qui cherche sa voie et qui expérimente une formule. Celle-ci tient principalement de la technique du peintre et c'est en cela que réside l'écueil.
Jean Hick peint a la tempera sur papier. Il applique la couleur par touches assez régulières posées au couteau, puis après absorption par le papier, il la prélève en certains endroits, par petites surfaces rectangulaires et mosaïquées. Cette technique engendre automatiquement des modulations de couleurs par transparence et donne au tableau un rythme de lignes et une structure. II est incontestable que c'est ici la technique qui conditionne le style. En d'autres termes, les valeurs expressives des tableaux sont dépendantes d'une formule picturale. Or c'est précisément l'inverse qu'il serait souhaitable de voir appliquer. Le métier doit rester un moyen au service de la création et non pas devenir une condition indispensable, qui risque d'emprisonner dans une formule technique, ce que le peintre veut exprimer.
Il reste dès lors à Jean Hick comme principale ressource, les harmonies de couleurs : blancs et gris pour traduire « Village perdu sous la neige », des verts à profusion pour suggérer la « Harpe d'herbe », des jaunes éclatants pour illustrer l' « Eté indien ».
A côté de ces tableaux un peu simplistes et dont les couleurs marbrées sont d'un incontestable effet décoratif. Jean Hick a réalisé quelques œuvres qui dépassent la simple application d'une formule. Son « Vent d'Automne », par exemple, laisse entrevoir une possibilité de se libérer de conventions trop exigeantes. Il existe ici une issue possible pour s'évader du cercle vicieux qui oblige Jean Hick à « tourner en rond », et de ce fait, à se répeter. »
- Jacques Parisse in La Wallonie, 05/04.

(...) Jean Hick nous charme par un grand bain de fraicheur, de puissance cl 'émotion et de lyrisme. On applaudit à la qualité de cette exposition et, sans la prétention de jouer les prophètes, on prévoit pour ce jeune artiste de chez nous une belle carrière et une future renommée tant il y a chez lui de la spontanéité dans l'expression, de la délicatesse dans les harmonies colorées et de conscience dans le travail. (...)

- n. s. Jean Hick nous confie le paradoxe de son art pictural in ? / ? /1962.

« Je fais du non-figuratif…mais je n'aime pas les abstraits »

En un peu plus de quinze ans, la Commission Générale des Beaux-Arts de l'A.P.I.A.W a présenté au public liégeois les plus grands, noms de la peinture de Rembrandt à Dali en passant par Dufy, Braque, Manessier, Chagall et autres Delvaux. C'est dire s'il est redoutable pour un jeune peintre d'être admis à accrocher ses œuvres aux cimaises de la salle de l'Emulation. Cette épreuve, Jean Hick la subit actuellement. Il la subit avec tous les honneurs que l'on doit au talent naissant.

Pour beaucoup, cette exposition fut une révélation. Mais le parfum de cette gloire n'est pas monté à la tête de Jean Hick qui, très gentiment, avoue avoir peur d'exposer seul, il confie cette peur avec un grand rire de gosse tout étonné de son succès. « Je suis content de ce que je fais, mais ce n'est pas encore ce que je voudrais ». Et Jean Hick d'expliquer ce qu`il attend de la peinture et ce qu'il en obtient : « Je fais du non-figuratif parce que cette forme d'expression correspond mieux à. mon tempérament, mais en général je n'aime pas les abstraits. J'ai d'ailleurs commencé par faire du figuratif, ensuite j'ai évolué. Le passage ne s'est pas fait sans heurts, enfin maintenant je crois devoir me maintenir dans le non-figuratif »

Après cette exposition, Jean Hick ne veut pas se laisser enfermer dans ce qu'il se refuse d'appeler un style. « Les toiles que je présente à, l'A.P.I.A.W. sont très construites. Je ne veux pas subir cette construction. Aussi mes prochaines toiles seront davantage plus libres ».

Les projets de Jean Hick ne retranchent rien à la valeur de ses présentes toiles dont le souci rigoureux des lignes et des couleurs dénote parfaitement la recherche constante et le besoin profond du sens musical de leur auteur.

Musicien dans l'âme et peintre avant toutes choses, Jean Hick est sans cesse à l'affût des pulsations, des correspondances et des interférences de l'art musical et pictural. D'ailleurs, avant de se livrer à la peinture, Jean Hick nous a confié avoir entrepris des études musicales. Cette musique se retrouve dans la mosaïque des tons que constitue notamment « L'été indien », composé à partir de la profonde impression ressentie à l'audition du «Sacre du Printemps ».

Artiste raffiné, Jean Hick est conscient des dons qui l'habitent, mais il sait aussi combien l'art est une longue poursuite. Elève de Stanley William Hayter, à Paris, Jean Hick ne manque pas de se retremper dans l'admiration des grands maîtres de la peinture ancienne et moderne, admiration dont il tire parti dans la création de son art qu'il veut réel et sensible.

- n. s. A l'Apiaw : Hick in ? / ? / 1962.

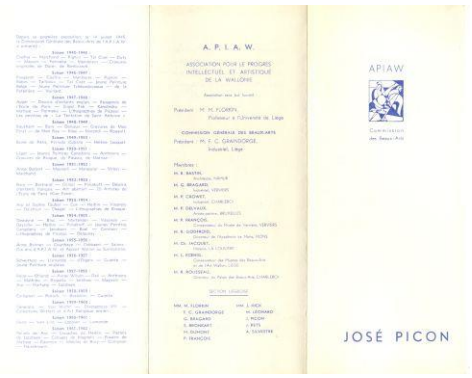
Pour Jean Hick, exposer à l'Apiaw dont on aime la rigueur dans le choix des invités, après l'illustre Delvaux qui aura certainement donné à Liège la meilleure exposition de la saison, relevait du défi. Après l'insolite vision de notre monde que nous donnait le maître, Jean Hick nous charme par un grand bain de fraîcheur, de puissance d'émotion et de lyrisme. On applaudit à la qualité de cette exposition et sans la prétention de jouer les prophètes, on prévoit pour ce jeune artiste de chez nous une belle carrière et une future renommée tant il y a chez lui de la spontanéité dans l'expression, de la délicatesse dans les harmonies colorées et de conscience dans le travail.

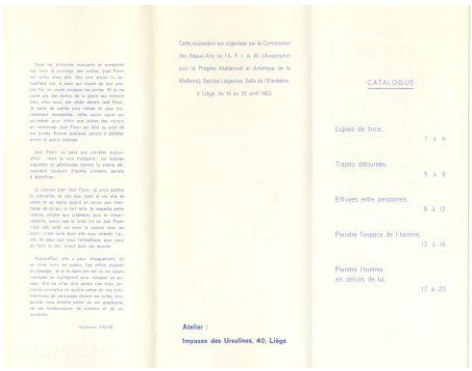
Jean Hick peint « format moyen », ce qui, je crois, convient à, l'expression de son art. Point ici de grands panneaux brossés comme avec rage, mais de délicates gouaches équilibrées et fort harmonieuses, révélatrices de qualités plastiques. Il faut cependant distinguer : si l'artiste – qui a appris beaucoup de ses séjours parisiens – manifeste une sorte de pudeur aimable « dans les « petites » œuvres, une minutie qui aime s'attarder dans un fort beau chromatisme, parfois il libère son inspiration qui atteint alors une sorte de violence contenue.

Jean Hick pratique un abstrait « chaud » et sage en ce sens que son lyrisme, la poésie des couleurs et des élans partent d'une âme jeune ignorante du désespoir. J'ai beaucoup aimé les « gouaches, opus 9 » ainsi qu'un fort beau collage (« Bach »). Remarquez l'équilibre et l'éclat de « Marbre taillé ».

Jean Hick est jeune et il inaugure une belle carrière. Il faut suivre cet artiste.

(14/04-26/04) **Picon José**.





- Texte de Raymond Haine sur le feuillet-invitation.

Dans les domaines mouvants et enchantés qui sont le privilège des poètes, José Picon est enfin chez elle. Des voix amies l'y accueillent car, à ceux qui vivent de leur propre foi, on ouvre toujours les portes. Et je ne parle pas des portes de la gloire qui finiront, elles aussi, par céder devant José Picon. Je parle des portes plus nobles et plus malaisément accessibles, celles qu'on ouvre sur soi-même pour offrir aux autres des miroirs en multitude. José Picon est déjà aux pieds de ces portes. Encore quelques secrets à démêler avant le grand passage.

José Picon ne peut pas s'arrêter aujourd'hui… mais je suis tranquille : les natures inquiètes et généreuses comme la sienne découvrent toujours d'autres lointains secrets à déchiffrer.

Je connais bien José Picon. Je crois parfois la connaître. Je sais que, dans la vie, elle se cabre et se replie quand on arrive aux frontières de ce qui la fait telle. Je respecte cette réserve propre aux créateurs, purs et intransigeants parce que la vraie vie de José Picon n'est pas celle où nous la voyons tous les jours ; c'est celle dont elle nous interdit l'accès, de peur que nous l'entachions, pour nous en faire le don intact dans ses œuvres.

Aujourd'hui, elle a peur, brusquement, de se livrer ainsi au public. Cet effroi soudain et passager, je le lis dans son œil où les lueurs ironiques se multiplient pour masquer sa pudeur. Elle ne m'en dira jamais rien mais j'aimerais connaître ce qu'elle pense de nos commentaires de vernissage devant ses toiles, lorsqu'elle nous entend parler de son graphisme, de ses éclaboussures de couleurs et de ses symboles.

(28/04-10/05) Delahaut Jo.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(12/05-17/06) Liège, Musée de l'Art Wallon. Salon de Mai.
* avec un hommage à André Hallet, organisé par l'«Oeuvre des Artistes»
- Peinture : F. Absil, G. Bertho, Fr. Beunckens, J. Bisschops, A. Blank, S. Bouillenne, Ed. Bouvy, L. Boxus-Chevy, H. Brasseur, G. Casanova, J. Charlier, P. Claude, G. Collignon, G. Comhaire, R. Crommelynck, P. Daxhelet, J. Debattice, G. Debatty, C. Defize, J. Delahaut, J. Delhaye, P. Delvaux, L. Désiron, J. Dols, J. Donnay, A. Dubois, M. Dumont, R. Faura, L. Flawinne, Ch. Gilbert, R. Greisch, W. Helleweegen, P. Henrard, E. Herbiet, J. Hick, L. Hock, Fr. Holley, J. Julemont, R. Julien, R. Ketelslegers, M. Kratz, M. Lachapelle, S. Lacour, M. Lamarche,, A. Lambert, W. Lardinois, F. Lejeune, A. Lemaitre, N. Lenaers, M. Léonard, A. Leroy, R. Liard, Loujan, A. Mambour, M. Martinet, Pol F. Mathieu, E. Meuris, M. Musin, P. Nollet, G. Paredis, J. Parent, M. Pel, J. Picon, G. Pinet, A. Pirotte, N. Pitot, L. Plomteux, P. Renotte, W. Rentier, J. Rets, Fl. Roland, A. Schevenels, B. Schmetz, Silvin, A. Simar, M. Simon, P. Theunissen, R. Thisens, G. Vandeloise, A. Vandervael, J. Verhaeghe, N. Verheggen, F. Vetcour, A. Wathieu, Chr. Willemsen, L. Wuidar, J. Zabeau.
- Gravures : G. Comhaire, J. Dambiermont, J. Goutier, J.F. Hick, Hougardy, M. Laffineur, G. Litt, R. Nibes, B. Schmetz, Cl. Thilman, M. Wery.

- Sculpture : M. Andrien, A. Berbuto, P. Claude, A. Daenen, J. Lambert, L. Larose, A. Scevenels, Fr. Wybaux.

(04/06-14/06) Architecture contemporaine en Wallonie.

(15-30/9) **Hayter Stanley William.**
* Initiative et financement F. Graindorge.
* Au Musée des Beaux-Arts.

(15/10-25/10) **Rets Jean.**

(28/10-08/11) **Miro** (lithographies)
* Initiative et financement F. Graindorge.

(11/11-22/11) **Lacour Simone,** Pavlowsky Jacqueline.
* Initiative et financement F. Graindorge.

(15/11-06/12) Casanova, Helleweegen, **Scevenels**, Schoffeniels.

(09/12-20/12) Lapiere, Londot, Warrand.

(22/12-10/01/63) **Van Lint Louis**.

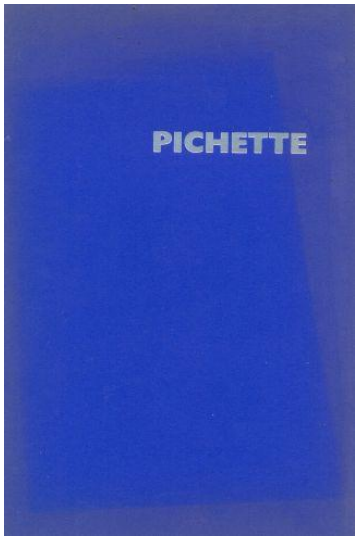
1963.

(12/01-24/01) Matton Jacques, Michotte Max, Plongin Freddy, Verdren Marcel.

(26/01-07/02) Meysmans Willy, Van Breedam Camiel.

(02/02-13/02/1963) Prix Jeune Peinture Belge 1962.
Fernand Graindorge ne fait pas partie du jury.

(09/02-21/02) Pichette James
Catalogue : texte de Jacques Parisse.



- Jacques Parisse.

Dans ses oeuvres récentes, James Pichette allie le cri et l'esprit, l'élan libéré et un souci constant d'ordre et d'organisation. Dans l'équilibre parfait de l'instinct et de l'intelligence, la poésie touche le cœur en même temps que l'ordre plaît à l'esprit. Cette balance entre la vie qui jaillit et l'esprit qui la discipline est d'un grand art et d'un artiste dont la patiente recherche, la lente évolution, l'inquiétude tenace trouvent enfin dans la maîtrise et la gloire la récompense du bonheur et de la joie qu'il nous donne.
L'œuvre de James Pichette peut s'ouvrir à nous comme un beau fruit mûr et séduire notre oeil parce qu'il y a dans ces mouvements colorés, dans cet enchevêtrement volontaire de chaudes couleurs une fraîcheur, une sensibilité où l'âme se repose, se purifie, se prépare à un nouveau départ. Mais l'œil charmé s'attarde. La sympathie - ce familier dialogue, source d'une étroite communion - nous cherchons non à en paralyser l'humanité mais à la légitimer pour d'assez obscures raisons logiques ; savoir pourquoi nous sommes capables de « souffrir avec ».
La beauté peut naître du hasard. Dans l'œuvre de Pichette, la beauté n'est pas de rencontre : créée, provoquée, elle est l'aboutissement d'un accord parfait entre une technique et une sensibilité, entre le monde extérieur et la conscience de l'artiste.
De longs signes, issus du geste ample et inspiré, élancent le rêve et le portent. Ces signes se mêlent ou se poursuivent pour appréhender l'espace qu'il importe moins de définir que de prolonger sans cesse. Les signes du calligraphe tourbillonnent, se cherchent et se rencontrent dans une explosion cosmique de couleurs des gris, des bleus, des verts, des bruns, des rouges s'épanouissent en un feu d'artifice et les retombées de lumière semblent s'épanouir bien au-delà des limites de la toile.
J'aime les noms que Pichette donne à ses toiles, Ils témoignent de l'attachement du poète au réel. Homme intérieur, l'artiste nourrit son inspiration aux sources mêmes du quotidien. La méditation, un fugitif instant de bonheur, le fragile affleurement des souvenirs deviennent formes et lumières.
L'artiste n'est étranger à rien et tout ce qu'il ressent peut être traduit par le moyen de la couleur. Ainsi la matière est ennoblie quand l'artiste y mélange de son âme.
Harlem-Jazz, Résonance de Broadway sont orchestrées en de chaudes compositions dans lesquelles le brun et le rouge dominent. En regardant ses toiles, tout se passe comme si, accompagnant le spectacle auquel nous convie Pichette, nous entendions s'élever en fond sonore la plainte extasiée des musiciens noirs.
Parfois, comme des silences, comme des repos parmi les souvenirs aigus du voyage d'Amérique, Pichette nous présente des toiles où sont harmonisées, dans la délicatesse et la douceur, des atmosphères aériennes.
« A quel niveau le banal se mue en poétique, où se situe le passage de la forme-couleur ordinaire en miracle plastique » (Vasarely).
Ne semble-t-il pas que Pichette, en établissant de nouveaux rapports entre le monde de l'homme et l'art de cet homme privilégié qu'est le peintre ait donné une réponse sensible et exacte à l'inquiétude de l'artiste qui mûrit son oeuvre dans ce silence laborieux dans lequel sont forgés les grandes œuvres et les beaux destins ?

(24/02-07/03) **Wybaux Freddy**.

(10/03-20/03) Nasner.
Catalogue : texte de Peter Lufft.

(23/03-04/04) Boel Maurice.

(06/04-18/04) **Léonard Maurice**.

(20/04-02/05) **Mambour Auguste**.
- in Jacques Parisse, Auguste Mambour. ; Co-édition Fernand Nathan – Labor, 1984, p.175.
C'est à Marcel Florkin et à l'APIAW qu'il présidait - non sans quelque autorité - qu'Auguste Mambour, peintre maudit, silencieux, terré dans sa maison de la rue Monulphe, dut sa résurrection d'artiste. Secrétaire de l'APIAW depuis un an, je me souviens que le président était bien conscient que cette exhumation provoquerait des réactions, mais, légalement, nous savions que cette exposition était possible et pouvait être présentée à l'Emulation : Auguste Mambour, qui venait d'être réhabilité (1961), avait retrouvé ses droits civils et politiques. Le vieil homme était seul avec ses rêves perdus, malade, cherchant à vivre contre lui-même et contre les autres encore, contre la misère physique et

morale. Ils étaient rares ceux qui, en ces années noires, montaient la rude pente de la rue Monulphe pour sonner à la porte du vieux peintre.
En dépit des traverses, de choix politiques et idéologiques différents, l'homme de science et de grande culture, ami des arts et des lettres qu'était Marcel Florkin, n'avait jamais oublié le peintre qui avait fait son portrait en 1921 quand, jeune universitaire, il avait l'âge siècle. Mambour était son aîné de quatre ans.
(…).
En 1963, il accepta de faire sa rentrée, mais il ne s'occuperait de rien. L'APIAW prendrait à sa charge sa première exposition personnelle depuis 1929. (…) Marcel Florkin préfacerait l'exposition, toutes les œuvres seraient empruntés à des collectionneurs amis, à l'exception de deux beaux dessins de 1958.
Cette première exposition personnelle de Mambour depuis trente-quatre ans, l'APIAW, pour la mettre mieux en évidence, l'avait voulue la dernière de la saison 62 - 63. Elle eut lieu du 20 avril au 2 mai. A l'inauguration, il y eut foule. Auguste Mambour était là.







- Marcel Florkin. Texte du feuillet-invitation.
L'Encyclopedia britannica, édition de 1947, sous la signature de J.B. Manson, situe Auguste Mambour dans l'École française et lui attribue une forme de classicisme enrichie par les leçons du cubisme. L'éminent critique porte au crédit d'Auguste Mambour une forme très personnelle du « nu agressif ».
Auguste Mambour est né à Liège le 13 mai 1896.
A l'Académie des Beaux-Arts de Liège, il a été l'élève de De Witte et de Carpentier. Dès ses premières œuvres, encore influencées par les paysages wallons d'Auguste Donnay, Mambour apparut à ses concitoyens comme situé sur un plan différent de celui dans lequel se complaisaient les gloires locales. Cette hauteur, obscurément sentie, valut à Mambour, dès le départ, la réprobation générale, et il devint l'objet des attaques et des quolibets d'obscurs plumitifs. N'allait-il pas jusqu'au bout du non-conformisme, celui qui, admirateur enthousiaste de Michel Ange et de Rembrandt, lorsqu'il fut en 1923 boursier du Prix de Rome, prit l'Afrique pour but de son voyage. Entretemps, Auguste Mambour avait trouvé sa forme d'expression personnelle en peignant des actes humains, ceux dont les noms servaient de titres à ses œuvres : « S'unir », « Ne rien faire ». Le contact avec la négritude enrichit son humanisme et il atteignit vers 1925 à la plus haute expression de la plénitude de formes qui faisait dire à Maurice Raynal que la peinture d'aucun peintre ne pouvait soutenir le voisinage d'une œuvre d'Auguste Mambour. «Mambour ne doit rien à personne » écrivait Georges Marlier, «il est lui-même et règne seul dans ce royaume mi-africain et mi-chimérique qu'il a créé.» Peinture en glacis dans laquelle les formes sont mystérieusement modelées dans les ·dégradés du vert et du bleu, et où la présence de l'humain s'ajoute à tous les prestiges de la matière et à la souveraine monumentalité de la composition. Plus s'élevait l'œuvre d'Auguste Mambour et plus le béotisme provincial faisait de lui l'incarnation de cette « peinture moderne » tenue pour démoniaque. Hélas, il n'avait pu se résoudre, trop attaché qu'il y était, à quitter le milieu natal et il y fut de plus en plus enserré et meurtri par le climat qui devait faire de lui un peintre-maudit.
Devenu en 1930 professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, il y a formé d'excellents élèves, parmi lesquels figure H. Brasseur, le seul peintre liégeois qu'ait couronné le grand 1e prix de Rome. Au milieu d'eux, il aurait peut-être pu trouver un climat de sérénité si d'autres traverses ne l'en avaient empêché. Une tentative d'évasion dans le surréalisme, si belle et si riche qu'elle ait été, menée jusqu'à une forme très personnelle d'art non figuratif, ne pouvait satisfaire cet humaniste. La maladie, les épreuves l'ont ramené à ce qu'il a toujours préféré peindre : l'homme, la femme, l'enfant.
Quelques tableaux empruntés aux collections d'une série d'amateurs liégeois ne donnent ici qu'un aperçu d'une œuvre située en dehors du temps et de la mode, envoûtante, étrange, et à la fois classique, et à laquelle il est arrivé d'atteindre le niveau d'une singulière grandeur.

- in Jacques Parisse, Auguste Mambour. ; Co-édition Fernand Nathan – Labor, 1984, p.178.
A l'exception de deux beaux dessins de 1958 (cat. 23 et 24), toutes les œuvres exposées étaient anciennes, peintes entre 1921 (« Ne rien faire », « Le quatuor César Franck ») de 1926 - 1929 (« Elle triomphe de la mort », « Fragilité des pierres » ...)
L'exposition ne donna lieu à aucun incident. Jules Bosmant, néanmoins, démissionna de l'APIAW

mais, deux ans plus tard, ... il faisait paraître aux Editions Meddens, pour le Ministère de l'Education nationale et de la culture, sa monographie *Auguste Mambour*.

- La PRESSE rendit largement compte de l'exposition. Et avec plus d'éloges que de réticences ... Nous transcrivons quelques extraits ...(Jacques Parisse, op. cit.)
- La Libre Belgique.
... Cet événement était impatiemment attendu par tous les vrais amateurs d'art car Mambour est, sans nul doute, l'un des représentants les plus valables de la peinture liégeoise de tous les temps. Célèbre dès les années 1920, Mambour, qui fait figure de géant dans le monde artistique contemporain, fut le premier à replacer résolument la figure humaine au premier plan de son œuvre. Il créa ainsi une humanité généreuse, puissante et forte, et des personnages solidement construits dans des tableaux dont plus d'un sont des chefs-d'œuvre de composition et d'équilibre, une humanité qui ne doit rien à ses devanciers ni surtout à ses contemporains où à la mode, mais qui est de tous les temps. Apprécié tant en France qu'en Belgique et même aux Etats-Unis, le nom de Mambour figure avec une notice particulièrement élogieuse dans 1'« Encyclopedia Britanica », édition de 1947 (...)
L'exposition, qui comporte une vingtaine de peintures à l'huile et deux dessins, évoque quelques aspects du talent consommé du maître, mais elle est loin d'épuiser le sujet.
La partie anecdotique est assurée par quelques tableaux de l'école surréaliste à laquelle Mambour sacrifia un moment de sa carrière. Mais on appréciera surtout les quelques toiles d'avant le voyage au Congo du lauréat du prix de Rome, telles que le Quatuor César Frank, qui date de 1921 et des œuvres plus récentes, parmi lesquelles d'admirables maternités.
Auguste Mambour, qui est aussi l'auteur d'une imposante fresque au Lycée de Waha, rehaussait de sa présence le vernissage en compagniede sa femme et de son petit-fils. On notait la présence de nombreuses personnalités du monde des arts et de la critique, de professeurs et d'une foule d'admirateurs d'un des plus grands noms que la peinture liégeoise ait jamais connus.
- André Marc in La Meuse.
Mais très tôt, Mambour va affirmer sa personnalité dans des toiles vigoureusement construites, où la lumière, les coups de brosse dirigés comme des hachures et une audacieuse simplification des formes, mettent en évidence le caractère sculptural des corps. Et si, parmi les maîtres anciens, son admiration le porte vers Michel-Ange et Rembrandt, un tel choix repose autant sur une profonde logique que sur un accord instinctif entre sensibilités. La lumière, en effet, ne cessera de jouer dans l'œuvre de Mambour un rôle essentiel, une lumière que je qualifierais volontiers d'anti-impressionniste, une sorte de clair-obscur qui exalte la puissance des volumes et apporte au tableau un « climat » légèrement insolite. Puis il y a la forme : Mambour, excellent dessinateur, lui donne une véritable densité : il ne se satisfait pas de la simple arabesque ou d'un rythme de lignes. Son dessin, tout en demeurant d'une grande souplesse, a quelque chose de tendu, de nerveux, qui confère à une surface, mieux qu'une délimitation : une consistance.
En 1923, Auguste Mambour remporte le prix de Rome. S'il vénère MichelAnge, il apprécie davantage encore la merveilleuse plasticité des beaux corps vivants et nus des races équatoriales. Et plutôt que d'accomplir le traditionnel pèlerinage romain, il convertit la bourse qui lui était octroyée en un voyage au Congo. Ce sera là, sans doute, une étape essentielle dans sa carrière d'artiste. Au-delà de l'exotisme et du folklore africains, il découvre d'étranges modelés, des carnations aux reflets verts cuivrés, et surtout une beauté païenne à travers une humanité qui fait corps avec la nature.
(...) Rarement prix de Rome n'aura été aussi profitable à un jeune artiste qui, délibérément, tourna le dos à Rome.
Cette période congolaise de Mambour est une des plus riches en œuvres originales que l'ancienne colonie ait inspirées. Elle dépasse les limites d'une parenthèse géographique et chronologique pour se prolonger au-delà des sujets africains. Lorsqu'il peindra, par après, des maternités et des couples, Mambour gardera ce sentiment d'humanité primitive, de saine animalité qui émane de ses nus. Primauté de l'humain et monumentalité telles sont, en définitive, les qualités majeures des tableaux de Mambour. Dans notre région, où l'on a trop souvent tendance à situer la peinture au niveau du « petit morceau bien fait » et la poésie à hauteur du « P'tit banc », l'œuvre de Mambour acquiert une puissance exceptionnelle.
- Jacques Parisse in La Wallonie.
(...) Né à Liège en 1896, Auguste Mambour fit ses classes à l'Académie de notre ville. Il y eut pour maîtres de Witte et Carpentier. Marqué dans ses premières œuvres par les paysages d'Auguste Donnay, il se crée peu à peu un style personnel qui le range résolument en marge de la production picturale de

l'époque. Il se crée ainsi, parmi la cohorte des suiveurs, de solides inimitiés que certains remous plus récents viendront renforcer, semblant ainsi rendre légitimes des rancœurs provoquées par l'envie et la médiocrité. Paris accueille donc le jeune artiste. « Puisqu'il faut vivre », il y peindra des décors et des affiches publicitaires.
Art figuratif au dessin ferme, à la composition puissamment construite, il est marqué par le cubisme, par Cézanne, par Fernand Léger. Par la fermeté de la ligne, la monumentalité des formes, l'étagement en plans successifs, il y a aussi, chez Mambour, un rappel de Gauguin. Mais cet artiste, admirateur de Michel-Ange et de Rembrandt et des grands maitres de l'art moderne, est un artiste personnel, qui a su créer un style qui n'est que de lui.
(...) Il y a dans l'œuvre de Mambour l'appel de la réalité quotidienne et du rêve. Il devait connaître une période surréalisante à laquelle il ne donna que peu de temps, préférant retourner à la vie immédiate qu'il construit dans la robustesse, l'ampleur (...)
- Victor Moremans in La Gazette de Liège.
La réapparition des œuvres d'Auguste Mambour à une cimaise liégeoise et singulièrement à celle de l'APIAW constitue une manière d'événement dont on ne peut que se réjouir.
Sans doute, les toiles rassemblées dans la salle de l'Emulation datent-elles toutes d'avant le grand silence qui fut imposé, par certains de ceux qui le redécouvrent aujourd'hui et le louent, à celui dont l'avenir retiendra le nom comme celui du peintre liégeois le plus personnel de ces cinquante dernières années, cela fait néanmoins plaisir de les revoir. Ces toiles ont, en effet, été empruntées aux collections de divers amateurs liégeois. Elles ne donnent, par conséquent, qu'un aperçu incomplet de l'œuvre d'Auguste Mambour et nous laissent tout ignorer de son évolution. On trouvera néanmoins dans l'ensemble qui nous est présenté des œuvres qui semblent avoir été dans la manière tout au moins, influencées par Rik Wouters, des œuvres dans lesquelles l'artiste commençait à affirmer sa forte personnalité, des œuvres surréalistes, enfin qui furent, avant la dernière guerre, l'ultime manière d'expression de l'artiste et dans lesquelles, bien plus préoccupé des formes pour elles-mêmes que de l'insolite de convention, il débouchait sur l'art abstrait encore vagissant.
Quel que soit l'intérêt qu'offrent ces différents aspects de la peinture d'Auguste Mambour où l'on retrouve avec ce modelé qui la caractérise, ces dégradés de vert et de bleu qui lui sont tout à fait personnels et en constituent du point de vue plastique, son originalité, c'est cependant lorsqu'il se tourne vers la figure, nous voulons dire vers l'humain qu'Auguste Mambour est le plus vrai et le plus émouvant. Ses têtes, ses couples et ses « Maternités » sont, en effet, d'authentiques chefs d'œuvre par tout ce que l'artiste y a mis de sensibilité et d'observation. Nous voulons dire par là que s'il exalte l'homme dans ses attitudes éternelles, celle de l'affection et de l'amour, il sait également le regarder avec ironie et cela nous vaut des toiles comme Les Masques et Le Livre jaune qui ne manquent pas de ce genre d'humour que Paul Claudel glissait, subrepticement dans ses œuvres les plus graves.
- Pol Walheer in Le Soir.
Cependant, là où souffle l'esprit sur la ville de Grétry et de Simenon, l'événement de l'année en train est, sans conteste, l'exposition d'une vingtaine d'œuvres d'Auguste Mambour à laquelle vient de procéder l'APIAW dans ses salons de l'Emulation. Evènement remarquable, parce que le prix de Rome le plus passionnément discuté qui ait respiré l'air de la cité ardente, n'avait plus exposé, sur ses murs, depuis plus de vingt ans. Événement marquant aussi, sur un plan plus complexe, parce que, en mettant fin d'autorité à un tel silence, le professeur Marcel Florkin, responsable de l'entreprise, risquait d'en déranger la paix, si douloureuse fût-elle. Il n'en a heureusement rien été. Il faut préciser, d'ailleurs, que l'exposition avouait, non sans coquetterie, ses limites. Exception faite de deux dessins datés de 1958, elle ne donnait à voir que des œuvres généralement anciennes apportées aux organisateurs par des collectionneurs privés. Personnellement, le peintre n'a cédé que sa personne. Il a assisté au vernissage, compact, sensible, mystérieux, avec, en travers de son front orgueilleux, l'extraordinaire montage qui lui permet de priver ses lunettes des branches habituelles. Depuis la fin de la guerre, il vit les ultimes épisodes de son « voyage au bout de la nuit » dans un camp retranché édifié au rez-de-chaussée de sa belle maison carrée de la rue Monulphe. Ce frère mosan de Céline ne peint plus depuis quelques années. La cadence, la durée n'y étaient plus : il a choisi de s'interrompre. Mais le dernier mot n'est pas dit. La preuve, c'est qu'il est descendu, l'autre jour, de ses hauteurs jusqu'au brouhaha du vernissage. C'est aussi qu'il n'a pas eu le moyen d'ignorer, pendant quinze longs jours, combien d'inconnus ont considéré ses toiles, place du XX Août, dans le silence et la réflexion qui ne conviennent qu'aux démonstrations déterminantes.
Et celle-ci l'a été, intensément, indéniablement, dans le désordre tributaire des circonstances, les

œuvres exposées constituant un aperçu sommaire et précipité mais saisissant de l'importance et de la qualité de leur auteur.

(12/10-24/10) Van Hoeydonck Paul.

(19/10-24/11) **Bonnet Anne**, 1908-1960, rétrospective.

(26/10-07/11) Guiette René.

(09/11-21/11) Link Kurt, Verdijk Gérard

(23/11-05/12) De Cock Josiane.

(07/12-19/12) Sylwan Suzanne.

(21/12-02/01/64) Heuze Fernand.

1964.

(04/01-16/01) Blaise Georges, Georjans, Gerards Jacques, Jamar Albert, Walhin René.

(18/01-30/01) **Picon José**.

(31/01-12/02) Prix Jeune Peinture et Prix Jeune sculpture belge 1963. Fernand Graindorge ne fait pas partie du jury.

(01/02-13/02) **Falchi Ettore**.

(08/02/64-08/03) Liège, Musée des Beaux-Arts; (/ - /) Charleroi; Palais des Beaux-Arts; (/ - /) Gent, Sint Pieters abdij; (/ - /) Nice, Musée des Ponchettes; (/ - /) Lyon, Musée des Beaux-Arts: **ABSTRAITS WALLONS.**
* Org.: Léon Koenig (conservateur du Musée des Beaux-Arts de Liège) et Robert Rousseau (directeur culturel du Palais des Beaux-Arts de Charleroi) qui co-signent la préface du catalogue (1 ill. n/bl par artiste; brève bio.; courte notice par l'un ou l'autre des organisateurs; liste des œuvres exposées).
* Participants au catalogue par ordre alphabétique, peintres et sculpteurs confondus:
- Peintres de la première génération: Henri-Jean Closon (1888); Ernest Engel-Pak (1885); Joseph Lacasse (1894); Marcel Lempereur-Haut (1898)
- Peintres de la deuxième génération: Yvon Adam (1932), Gilbert Baibay (1922), Gaston Bertrand (1910), André Blank (1914), Anne Bonnet (1908-1960), Frédéric Braconier (1901), Fernand Carette (1921), Georges Collignon (1923), Jo Delahaut (1911), Henry Dorchy (1920), Berthe Dubail (1911), Roger Dudant (1929), Willy Hellewegen (1921), Eva Herbiet (1913), Fernand Heuze (1914), Francine Holley-Trasenster (1919), Pierre Lahaut (1931), Françoise Lambilliotte (1923), André Lapière (1930), Walther Lardinois (1918), Maurice Léonard (1914), Jules Lismonde (1908), Louis-Marie Londot (1924), Gustave Marchoul (1924), Cécile Miguel (1921), José Picon (1921), Léopold Plomteux (1921), Mig Quinet (1906), Paul Renotte (1906), Jean Rets (1910), Auguste Scevenels (1922), Armand

Silvestre (1921), Silvin (1915), Serge Vandercam (1924), Marcel Warrand (1924)
- Sculpteurs: Marcel Arnould (1928), Pol Bury (1922), Albin Courtois (1928), Eugène Dodeigne (1923), Félix Roulin (1931), Raoul Ubac (1910), André Willequet (1921), Freddy Wybaux (1906)
[des absents R. La Croix, J. Hick, ...]
- Marcel Fryns, in Les Beaux-Arts, Bruxelles, / /1964.
"Une remarquable exposition est ouverte au Musée de Liège. Pour la première fois, l'art abstrait en Wallonie est situé à son vrai niveau, voit sa personnalité et son originalité affirmées. Ce n'est donc pas de la qualité d'une exposition que j'aimerais disputer.
Mais celle-ci sera exploitée dans des desseins précis ; elle sera le prétexte à affirmer la vitalité de la peinture non figurative dans l'art actuel. Cette optique partisane est le germe d'erreurs graves. L'art abstrait est à bout de souffle ; il s'inscrit désormais dans une perspective historique ; il faut l'entendre comme un phénomène clos. La véritable avant-garde n'est plus du côté de la non-figuration. Les expressions les plus actuelles de l'art contemporain tournent le dos au géométrisme comme à l'informel.
Aussi convient-il de prévenir les interprétations tendancieuses qui assignent à la non-figuration un pouvoir fécondant. Je sais qu'en Belgique le Nouveau réalisme est raillé par nombres d'amateurs et de critiques qui y voient seulement une résurgence du dadaïsme alors qu'il en est de toute évidence la plus éclatante négation.
La suspicion qui s'attache dans les milieux dits d'avant-garde au nouveau réalisme s'étend au Pop Art et à la Nouvelle Figuration. N'est-on pas allé jusqu'à voir dans ces formes en devenir des réminiscences surréalistes ? La véritable et profonde mutation qui marque notre temps risquerait d'être étouffée s'il n'existait quelques artistes qui ont courageusement pris le tournant. L'exposition de Paul Van Hoeydonck est à cet égard significative ; l'audience même que cet artiste a acquise à l'étranger est le gage de la vérité de ses expériences.
Soyons persuadés qu'en considérant l'exposition de Liège comme un hommage posthume, nous sommes plus dans le vent que les partisans d'une abstraction désincarnée."

(15/02-27/02) Antoine Paul.
- Parisse Jacques, Paul Antoine, RTB, 21/02/1964 ; repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 25.
Paul Antoine a 41 ans et n'est converti à la peinture abstraite que depuis peu d'années. Voilà peut-être pourquoi cet artiste ne semble pas encore avoir choisi définitivement sa technique. La peinture de Paul Antoine relève de la peinture gestuelle, appelée aussi « action painting » : l'artiste laisse courir son inspiration qui se projette en signes nerveux sur la toile. Cela donne des compositions bariolées, construites à partir de traits affirmés qui donnent son architecture à l'œuvre. Paul Antoine juxtapose parfois les taches en glacis et les taches épaisses : ce qui nuit à la spontanéité voulue de l'œuvre. Nous préférons donc les toiles sur lesquelles Antoine inscrit des taches fluides qui ont l'air suspendues sur le support resté blanc. Paul Antoine doit choisir au risque que ses manières différentes s'opposent et se nuisent.

(29/02-12/03) Verdren M.H.

(14/03-02/04) **Collignon Georges**, peintures, collages, Fachard Robert, sculpteur.
- Jacques Parisse, Georges Collignon in RTB, 10 mars 1964 repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 78.
Georges Collignon tient une place importante dans l'école abstraite belge. Collignon qui habite Paris n'a pas oublié que Liégeois c'est dans sa ville qu'il a fait ses débuts. Fidèle habitué de l'Apiaw, le voilà qui montre une oeuvre qui se remet en question, signe de courage de la part d'un artiste qui a déjà une

place de choix dans notre art. Il avait imposé un certain style : autour d'un point central se développaient en tourbillon des lignes soutenues par des couleurs accordées.
Dans les oeuvres qu'il présente aujourd'hui à l'Apiaw Collignon part en croisade pour plus de rigueur. Le point central subsiste mais les espaces déterminés par le graphisme s'élargissent, se purifient, tentent d'échapper à la force qui les entraînait. Dans le même temps la palette s'astreint à plus de sobriété. Alors qu'avant des ailes de moulin brassaient la couleur, aujourd'hui Collignon parvient à l'intensité de chaque élément de la toile par le conflit des ombres et des clartés. Ceux qui suivent l'œuvre de Collignon verront dans cet effort de construction, dans ce dépouillement non un affadissement du lyrisme mais une discipline qui remet de l'ordre sans nuire à l'émotion que chaque toile peut faire naître en nous.
- Jacques Parisse, Georges Collignon in RTB, 10 mars 1964 repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 136.
Robert Fachard, artiste français expose à l'Apiaw avec Georges Collignon. Il expose des sculptures et des reliefs sur ardoise. Fachard travaille le laiton. Il en tire d'élégantes formes lovées sur elle-mêmes ou des constructions élancées. Il travaille la plaque de laiton clair ou foncé. Il la plie en formes arrondies ou l'assemble en verticales. L'équilibre des pleins et des creux, les flèches, les masses refermées reçoivent la lumière qui glisse et s'échappe.

(04/04-16/04) Helleweegen Willy (1e expo. pers.).

(18/04-30/04) **Mambour Auguste**.

(juin - août) Avionpuits / BE, Centre culturel et artistique. : De Picasso à Mathieu. L'art du collectionneur. (75 oeuvres). (archives Graindorge).
* Org. : Ministère de l'éducation nationale et de la culture.
** Alexandre Archipenko, Jean Arp, Anna Eva Bergmann, Maurice Boel, André Breton - Paul Eluard-Valentine Hugo- Gerta -Tristan Tzara, Aristide Caillaud, Jules Chapoval, Gabriel Chauvin, Georges Collignon, Jean Dewasne, Max Ernst, William Gear, Jacques Germain, Alberto Giacometti, Julio Gonzales, Jean Gorin, Hans Hartung, Sranley William Hayter, Auguste Herbin, Robert Jacobsen,
Wassily Kandinsky, Berto Lardera, Henri Laurens, Fernand Léger, Maurice Léonard, Alberto Magnelli, Louis Marcoussis, Georges Mathieu, Henri Matisse, Joan Miro, Claude Monet, Richard Mortensen, Ernst-Wihelm Nay, Pablo Picasso, José Picon, Edgar Pillet, Auguste Puig, Jean Rets, Jean-Paul Riopelle, Auguste Scevenels, Gérard Schneider, Gino Severini, Armand Silvestre, Silvin (Sylvain Bronckart), Joaquin Torres-Garcia, Raoul Ubac, John von Wicht.
*** Catalogue : texte de Léon Koenig, conservateur des Musées des Beaux-Arts de Liège ; 3 ill. coul. (dont la couverture : détail du Miro, en tondo et en horizontal) et 21 ill. n/bl. ; notice biographique et très petit commentaire sur l'œuvre de l'artiste en général par Mme Suzanne Houbart-Wilkin.
- Léon Koenig, Conservateur des Musées des Beaux-Arts de Liège.
« L'accumulation d'œuvres d'art a une sorte d'agressivité magique. Quand ensuite nous nous lions à quelques-unes d'entre elles, ou que nous les accueillons chez nous et les domestiquons, leurs forces s'ajoutent aux nôtres. » (Ernst Jünger, « Journal, 30 sept. '43.)
Des oeuvres nous sont « données à voir ». Présentant naguère quelques pièces intimes, appartenant au même et trop discret amateur, j'écrivais « Sa collection engage son choix et son choix l'engage à son tour. Quoi qu'il fasse, il est pris. Son choix implique son existence ou dénonce sa vanité ». Il est lui-même auteur, en quelque sorte. Nous verrons plus loin, à propos de la sélection que les actifs dirigeants du Centre Artistique et Culturel d'Avionpuits ont réunie pour notre délectation, comment ce « maître à choisir » a conçu son entourage. Je voudrais auparavant dire un mot du rôle social du collectionneur en général. Réunir des oeuvres d'art n'est pas

satisfaire une manie, comme il est abusivement admis, ce n'est pas seulement, non plus, « garnir son intérieur ». Même celui qui confine ses acquisitions dans une réserve, qui ne consent à les montrer à personne ou presque, qui refuse de les prêter à des expositions, même cet égoïste remplit un rôle social. Il a, nécessairement, des contacts avec les artistes qui sont encouragés par ses achats. Il concourt à leur rendre la confiance et la dignité qui leur sont indispensables. J'ajoute qui nous sont indispensables.
Laissons l'égoïste à lui-même. L'art est une « chose importante » et chacun de nous est concerné par cette affaire. L'artiste est « un des principaux acteurs du drame humain » et nous importe tous. A moins que le drame humain ne nous soit étranger.
Nos tableaux nous aident à vivre. Entre le collectionneur et eux s'établit une symbiose, mais elle pourrait demeurer stérile si le lien qui les rattache au monde vivant s'avérait desséché ou trop lâche, ténu, inexistant pour tout dire. Un collectionneur digne de ce nom doit par priorité s'intéresser au peintre qui tend à exprimer notre temps et sa complexité diversement passionnante, qui se sent « essentiel au monde ».
Il faut se rendre compte que l'artiste moderne (un mot devenu vilain) vient au premier rang de ceux qui poursuivent l'extraordinaire aventure de l'esprit dans un monde en éclatement où tout est à repenser. Si le collectionneur se détourne de l'artiste vivant (j'entends « vivant » par sa connivence avec son époque et son besoin de l'exprimer), il donnera raison à ceux qui désespèrent, qui prétendent que les grandes époques sont révolues où les élites comprenaient spontanément leurs responsabilités, qui déplorent que la nôtre, d'époque, est d'une « vulgarité monstrueuse ». Il en est, heureusement, qui réagissent avec vigueur contre ce pessimisme dissolvant et nous pourrions prendre exemple sur ce qui se fait en Italie, en Suisse, en Suède où les industriels entourent les artistes de considération et ont créé des collections contemporaines qui éveillent l'attention de l'étranger, attirent d'innombrables touristes et replacent l'art dans sa haute fonction d'agent stimulateur de la sensibilité et de l'intelligence.
Le collectionneur qui nous occupe aujourd'hui - et que je m'excuse d'avoir si longuement quitté - est un des rares, et certainement le premier, à avoir compris la chaîne d'interactions qui unit l'artiste et nos destins. On voudra bien que nous lui en rendions grâce.
Sa forte personnalité s'affirme dans la manière de mener son bien, de le transformer, de le vouloir toujours plus caractéristique. « J'élimine, dit-il, tout ce qui constitue une complaisance à l'égard de l'histoire de l'art. C'est le rôle des musées, et non celui des collectionneurs, de se soucier de classifications, de montrer les écoles, les périodes. Je retiens surtout quelques phares, les artistes les plus significatifs comme Monet, Picasso, Kandinsky, Max Ernst, Léger ou Jean Arp. Les naïfs et les non-figuratifs m'intéresseront toujours. Ma collection est largement internationale. Vous y verrez des Belges, naturellement, des Français, des Allemands, des Espagnols, des Anglais. Je continue à m'attacher à la recherche de talents nouveaux, Il me plaît aussi de redécouvrir des artistes hier encore injustement méconnus. Je pense ici à Chauvin et à Gorin. » Il crée son oeuvre à lui, cherche, choisit, élimine et la considère comme toujours inachevée, à l'image de la vie.
En 1924 (il avait vingt ans à l'époque et des ressources limitées d'étudiant), il a acheté son premier relief de Jean Arp. Le culte qu'il n'a jamais cessé de vouer à cet exceptionnel créateur de formes, peint le collectionneur et l'honore. On pourrait en dire autant de l'admiration qu'il continue à porter à Fernand Léger ou à Magnelli. « Le cœur et l'esprit » l'ont toujours inspiré.
Les tableaux et sculptures qui nous sont montrés en portent témoignage. Voilà l'œuvre d'un collectionneur qui n'est pas seulement un homme de

goût, mais un homme conscient, sensible et fraternel. Il a confiance en notre temps et en ses artistes. Son enthousiasme nous rend confiance, nous réconforte, nous aide, ses «forces s'ajoutent aux nôtres».
Je vous disais bien que nous sommes tous concernés par cette affaire...

La scène liégeoise.
(26/09-25/10) Liège, Musée de l'Art Wallon: *Salon 1964.*
* 113 peintres (231 nos); 11 sculpteurs (12 nos)
- In memoriam: Joseph Bonvoisin (1896-1960), Marcel Caron (1890-1961), Guillaume Detilleux (1886-1961), Arthur Dupagne (1895-1961), Ernest Forgeur (1897-1961), Joseph Koenig (1878-1961), Gustave Paredis (1897-1963), Edgar Scauflaire (1893-1960), José Wolff (1884-1964)
- Peintures: Y. Adam, E. Alexandre, X. Allard, Cl. Balhan, J. Barlet, I. Barsin, Fr. Beunckens, J. Bisschops, G. Blaise, G. Bodson, S. Bouillenne, E. Bouvy, L. Boverie, L. Boxus-Chevy, Fr. Braconier, H. Brasseur, J. Charlier, L. Claessens, P. Claude, G. Collignon, G. Comhaire, S. Coox, R. Crommelynck, M. Darimont, P. Daxhelet, J. Debattice, G. Debatty, J. Dechene, C. Defize-Benoit, J. Delahaut, M. Delahaut, J. Delhaye, Cl. Demine, B. Desfrere, P. Deuse, J. Donnay, A. Dubois, Fr. du Chesne, M. Dumont, A. Dupagne, F. Dupont, G. Gasquis, G. Georjans, G. Gerardy, E. Gerono, Ch. Gilbert, R. Hauben, W. Helleweegen, P. Henrard, E. Herbiet, J.F. Hick, L. Hock, Fr. Holley-Trasenster, G. Horenbach, A. Humblet, A. Jamar, R. Julien, R. Julin, V. Klimov's, M. Kratz, J. Kuypers, R. Lacroix, Cl. Lamberty, W. Lardinois, G. Leclercq, A. Lemaitre, M. Léonard, R. Liard, Loujan, J. Margulies, M. Martinet, J. Massart, G. Massin, M.M. Mathien, P.F. Mathieu, R. Melon, E. Meuris, G. Monzée, M. Morsa, L. Moyano, M. Musin, G. Mytych, P. Nollet, J. Ochs, M. Pel, A. Pepinster, J. Picon, G. Pinet, A. Pirotte, I. Pissard, L. Plomteux, P. Renotte, W. Rentier, J. Rets, Fl. Roland, V. Saive, A. Scevenels, A. Silvestre, Silvin, A. Simar, M. Simon, P. Theunissen, R. Thisens, G. Vandeloise, A. Vandervael, G. Van Iseghem, J. Verhaeghe, N. Verheggen, F. Vetcour, R. Walhin, A. Wathieu, Chr. Willemsen, L. Wuidar, J. Zabeau.
- Sculpteurs: M. Andrien, P. Claude, Al. Daenen, L. Dupont, G. Gueury, J. Lambert-Dubois, L. Larose, P. Renotte, E. Stroobants, J.M. Tack, Fr. Wybaux.

La scène nationale.
(05/09-18/10) Antwerpen, Hessenhuis: Art d'aujourd'hui en Belgique
* org.: Pro Civitate
- Peinture: P. Alechinsky, P. Antoine, G. Baibay, V. Beirens, Y. Billet, M. Boël, J. Burssens, G. Camus, G. Collignon, G. Comhaire, S. Creuz, F. De Boeck, J.J. de Grave, J. Delahaut, P. Delvaux, J. De Maeyer, B. de Montpellier, R. Denaeyer, J. De Sutter, B. Devos, P. Devos, Fr. Dille, J. Donnay, R. Dudant, A. Frey, J.J. Gailliard, G. Gaudaen, R. Geenens, E. Geurden, M. Gibon, J. Godderis, J. Graverol, R. Guiette, H. Heerbrant, M. Hubert, E. Ivanovsky, R. Ketelslegers, J. Lacasse, M. Laffineur, P. Lahaut, O. Landuyt, W. Leblanc (mobilo-statique), L.A. Lecomte, M. Lemaire, Lismonde, L.M. Londot, R. Magritte, H. Malfait, P. Mara, G. Marchoul, M. Mendelson, J. Milo, A. Mortier, Paule Nolens, M. Notebaert, I. Opsomer, J.L. Pion, J. Ransy, J. Rets, Y. Rhayé, E. Salkin, A. Saverys, B. Schmetz, V. Servranckx, M. Seuphor, A. Silvestre, R. Slabbinck, R. Somville, M. Stobbaerts, J.M. Strebelle, A. Toussaint, R. Vandereycken, E. van Doorslaer, St. Van Elzen, P. Van Gysegem, E. Van Hoorde, L. Van Lint, J. Van Melkebeke, J. Van Paemel, P. Van Thienen, A. Vereecke, J. Vinck, M. Warrand, J. Winance, H.V. Wolvens.
- Sculpture: A. Aebly, W. Anthoons, M. Arnould, Silvin Bronkart (plomb

ouvré), P. Bury, St. Depuydt, Ch. De Rouck, P. Donnay, J.P. Ghysels, G. Grard, P. Hanrez, J. Heylen, G. Holmens, R. Jacob, J. Jans, M. Macken, Remo Martini, Joris Minne, R. Poot, F. Roulin, A. Scevenels, M. Stiévenart, F. Vonck, G. Wart, E. Wijnants, A. Willequet, J. Williame.
* Exposition itinérante jusqu'en 1966: (13/11-6/12) Hasselt, Begijnhof; (10-31/1/65) Namur, Maison de la Culture; (14/4-9/5) Mons, Musée des B.A.; (26/7-1/8) Ostende, Casino; (23/10-15/11) Gand, Sint Pieters abdij; (/ - /) Tournai, ; (/ - /) Verviers, ; (11/9-10/10) Liège, Musée des Beaux-Arts ; (8/1-6/2/66) Bruxelles, P.B.A.

(03/10-15/10) **Scevenels Auguste**, **Silvin**.
- Léon Koenig. Texte du feuillet-invitation (IHOES, Fonds Koenig)
Les artistes authentiques s'inquiètent peu de la mode, ou des modes. S'exprimer leur est fonction vitale et leur originalité s'affirme dans leur quête d'un langage accordé à la sensibilité de l'époque. Silvin et Scevenels sont de cette lignée exigeante. Chez l'un comme chez l'autre, l'humble est matière, est transcendée. L'organisation interne de l'oeuvre opère sa métamorphose, prend un tour inimitable, impose l'émouvante dimension poétique qui fait la joie de notre découverte.
Cette énigmatique présence spirituelle (qui demeure, en fin d'analyse, le seul critère acceptable de l'oeuvre d'art en ce temps de création débordante), on la déchiffre dans la composition caractéristique des deux artistes : celle, dramatique, de Silvin, tout en retours, en incidentes enveloppements et développements subitement traversés de lueurs, comme la phrase proustienne ; celle de Scevenels tout en éclatements, tumulte dominé, avec de brusques passages au silence, mélange de tendresse et d'agressivité. Le moyen, plomb ou verre, prend l'épaisseur du rêve, puis s'oublie : la pure représentation de l'homme naît, dans sa rencontre de l'universel, aux frontières du communicable et de l'incommunicable.
C'est très beau, dirons-nous, et ce disant, nous devrions nous taire et regarder.
- André Marc. Deux matériaux insolites utilisés par les artistes qui exposent à l'Apiaw : les éclats de verre (Auguste Scevenels) et le plomb (Silvin) in La Meuse, ? (IHOES, Fonds Koenig).
Des toiles de sac et des bois calcinés à l'utilisation du polyester pour quelques sculptures, du sable ajouté à la couleur, aux assemblages de matériaux divers laissé à l'état brut ; une des principales préoccupations de nombreux artistes modernes, peintres ou sculpteurs, demeure l'idéalisation de la matière. On assiste à une évasion de la peinture - peinture et à un singulier élargissement de la ronde-bosse et du bas-relief, pour partir à la découverte d'une expression poétique nouvelle, en dehors des limites imposées par les matériaux traditionnels.
En réalité, les sources de cette tendance remontent aux années qui précèdent ou qui suivent immédiatement la première guerre mondiale. Les premiers collages de Picasso et les montages de Kurt Schwitters, bien que procédant d'un autre esprit, sont à l'origine de ces créations. La formule était découverte ; restait à l'exploiter.
Silvin nous propose, cette année, un ensemble de tableaux en plomb. Le mot « tableau » convient sans doute mieux que celui de « relief » ; ces œuvres couvrent une surface plane et s'apparentent au tachisme ou à l'action-painting plus qu'au bas-relief. En utilisant le métal en fusion, en le projetant de manière à créer d'innombrables accidents de formes, des épaisseurs variables, des éclaboussures qui se figent, Silvin obtient, en monochromie, des résultats assez voisins de ceux, polychromes, du tachisme. Mais la matière elle-même crée un tout autre langage et engendre des effets particuliers. Ces plombs fixés sur un support coloré, acquièrent la distinction, le raffinement d'un immense bijou baroque dans son écrin. Tache, graphisme, angles vifs ou formes molles mais aussi composition de l'ensemble, s'offrent au spectateur comme les clés d'un univers irrationnel et insolite dont la géographie n'a d'autres limites que celles de l'imagination.
Pour Auguste Scevenels, les éclats de verres, organisés sur la surface du tableau, sont autant de ponctuations, qui participent à l'élaboration de reliefs agressifs entrecoupés de temps « morts », de zones calmes. Comme pour le plomb chez Silvin, le verre en tant que matériau, s'efface au profit des formes et de la valeur expressive de celles-ci. Mais il est à remarquer qu'ici encore, les effets obtenus sont propres à la matière elle-même. Il ne s'agit donc nullement par rapport à la peinture ou au bas-relief, de produits de substitution ou de remplacement, mais bien de moyen d'expression indépendant. La coloration du verre, dans certaines œuvres de Scevenels, aux harmonies délicates et subtiles, offre un curieux contraste avec l'esprit même du relief.

(17/10-29/10) Blank André.

(31/10-12/11) **Bozzolini** Silvano.
- Karl Ringstrom. Texte du feuillet-invitation.
Dans ses derniers tableaux, Bozzolini montre avec évidence son souci de rendre son art plus humain en même temps qu'il en approfondit les qualités picturales. Il engage le spectateur dans un dialogue avec son œuvre en même temps que l'œuvre elle-même est un dialogue, une opposition entre des éléments contradictoires qui finissent toujours par s'accorder. Les surfaces planes ne sont pas seulement plongées dans un espace indéfinissable, mais elles luttent aussi l'une contre l'autre. Deux mondes différents s'opposent continuellement dans son œuvre, tantôt d'une opposition agressive, tantôt d'une opposition réconciliante. Il crée ainsi un dynamisme puissant qui prend son élan à l'intérieur et non à l'extérieur du tableau.

(14/11-26/11) Groupe "H Cinq": Busine Zéphir, Camus Gustave, Dudant Roger, Marchoul Gustave, Ransy Jean.

(29/11-10/12) Carette Fernand.

(13/12-07/01/65) Jeunes artistes de Wallonie (Adam Yvon, Auquiere Gilbert, Deuse Pierre, Gielen Philippe, Snoeck, Wuidar Léon).

Mais en 1964, les temps changent et tout commence à se transformer. Une époque se termine. Ce sont de nouvelles interrogations qui se font jour. Le veritable rôle de l'Apiaw est réalisé. L'« aile marchante » de l'art contemporain poursuit sa marche en avant en d'autres lieux et avec d'autres acteurs.
Cette année le musée de Gand organise l'exposition : « Figuratie - Defiguratie, De menselijke figuur sedert Picasso » qui consacre le retour des figurations à l'avant-plan de la scène artistique ; l'exposition Arts d'Extrême - Occident organisée par Blavier braque les projecteurs sur des œuvres marginales largement négligées auparavant ; Marcel Broodthaers entre sur la scène publique des arts plastiques le 31 janvier 1964 a l'occasion du "prix de la jeune sculpture belge" et dès 1964, à Liège, une jeune avant-garde cocasse, en rupture tonitruante avec les mouvements culturels respectables, tente de secouer quelque peu l'apathie de la cité ardente. D'emblée, il faut distinguer trois courants qui, loin de se recouper, se veulent incompatibles l'un avec l'autre (…).(Noël Godin. De la sauvagerie dans le fort du café liégeois. Extraits d'un long récit exemplaire qu'un lecteur belge nous fit parvenir entre deux actions locales in Actuel n° 13, octobre 1971, p. 40-44.

1965.

(10/01-21/01) Jamar Albert

(23/1-2/2) Prix Jeune Peinture Belge **1964**
* Jury : Bénédikt Goldschmidt, **Fernand Graindorge**, Paul Haesaerts, Marcel Mabille, P. Pechère, Oscar Schellekens, A. Taevernier.
* Lauréats : André Beullens, Walter Leblanc.
* Mention : Charles Deroux.
* Distinctions : ????????

(24/01-04/02) Van Breedam Camiel et Debie Annie
- Jacques Parisse, Kamiel Van Breedam in RTB, 23 janvier 1965 ; repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 301.
Clés anglaises, chaînes de bicyclette, moules à fabriquer des briques (... de Boom où il habite !), carters sciés, vieux bois noircis, déchets de zinc ou de cuivre, voilà l'arsenal de Van Breedam auquel il faut ajouter pour que le spectacle soit complet les dés à coudre, les broderies, les velours grand-mère, les soies de toutes les couleurs, les boutons de toutes formes, de toutes tailles d'Annie Debbie son épouse, sa complice en agencements baroques !
Avec Van Breedam et Annie Debbie, l'expression « esthétique du déchet » trouve sa plus brillante illustration. Cet art qui est sculpture par les volumes et peinture par l'apport de la couleur est un chant d'hommage aux laissés pour compte de la civilisation de consommation. Ces compositions insolites sont enfants des ready made de Duchamp, des agencements de Schwitters. Le banal est ainsi transcendé.
Notre attention est portée sur des objets que nous n'avions pas remarqués « dans la vie », qui deviennent composants d'une œuvre d'art, organisation post-dadaïste, bel objet inutile, ex-voto, totem, autel païen ... Kamiel Van Breedam, Annie Debbie comme Vic Gentils, comme Remo Martini illustrent avec une immense imagination, une patience "bricoleuse -. La descendance proche de Dada et du Surréalisme et que nous qualifions aujourd'hui de courant baroque ou de nouveau réaliste.
Kamiel Van Breedam appelle ses reliefs autel pour conjurer l'hypocrisie, autel pour conjurer les maux, « Le plombier a un drôle de métier », « Le taureau vainqueur revenant du combat ». Il ne s'agit pas seulement de rechercher le titre farfelu mais de nous donner à rêver d'un monde plus beau où la règle serait l'humour dans l'éloge du banal et du terre à terre.

(07/02-18/02) Dumont Marcel

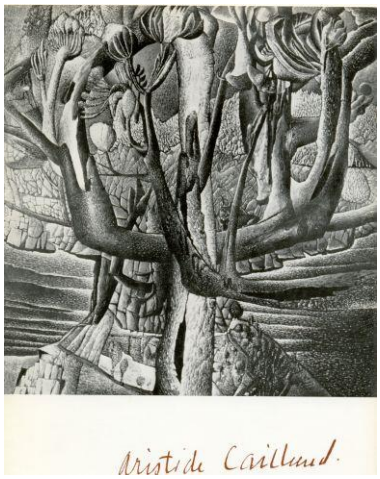
(21/02-04/03) Igon Pierre

(07/03-18/03) **Rets Jean**

(21/03-01/04) Hoeboer Wout.
- Héroïk Gédéont ; Texte du feuillet-invitation.
Wout Hoeboer n'a jamais voulu peindre ni coller dans le but de prouver.
Wout Hoeboer cependant colle et peint. Il prouve aussi qu'il ne s'agit pas, nécessairement, de voir dans l'art de bien belles images, ni, nécessairement, par extension, d'entendre de belles harmonies, ni nécessairement de se laisser conter de belles histoires, mais bien plutôt d'agir. Ou plutôt de **faire réagir** le "voyeur", l'auditeur, l'amateur.
Et c'est par là qu'il rend un inappréciable service à celui qui voudra y aller voir. Il prouve encore que la peinture ne se fait pas nécessairement comme ceci ni comme cela. Elle se ferait plutôt bien autrement car les voies du coeur comme celles de l'esprit n'exigent rien de bien défini à un artiste engagé.
Les "opportunités" de l'art ne sont-elles pas faites de ces étincelles qui établissent le contact ? Et, à propos d'un de ces derniers artistes vivants qui tient ses classiques du dadaïsme, rien qu'une étincelle, ce n'est pas négligeable.

(04/04-22/04) **Holley Francine.**
- Jacques Parisse, Francine Holley in RTB, 09 avril 1965 repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 66.
La manie des étiquettes classe Francine Holley dans « l'abstraction froide » mais il faudrait s'entendre : les compositions qu'elle développe sont libérées des contraintes d'une stricte géométrie. Voilà des architectures de formes qui n'empêchent pas le rêve : totems, bourgeons stylisés, fleurs des fonds marins… Francine Holley ne présente que 14 toiles, le reste de l'exposition étant partagé entre les encres mouillées, les gouaches et les bois sculptés.

(24/04-06/05) **Caillaud Aristide.**
* Initiative et financement Graindorge.
Catalogue : textes de Max-Pol Fouchet et de Jacques Parisse.



- Jacques Parisse.
Qui est Caillaud ? Les catalogues, les histoires de l'art répondent « C'est un naïf », comme si **nécessairement** celui qui peint et qui tient (ou tenait) boutique **ne pouvait être que naïf.** La simultanéité des activités détermine parfois de ces simplistes définitions.
Qu'est-ce alors qu'un naïf ? Un mélange de candeur, de tendresse mouillée, un grain de fantaisie (parfois relevé d'une pincée de douce folie, une allure bon enfant, un regard ébloui sur le monde, un rien d'effarement et pour « le naïf qui peint » une manière de gaucherie qui met de la barbe aux Jésus, de la moustache aux grands-pères et de la confiture aux doigts des petits enfants...
Contre cette image de lui-même que les classificateurs de nos émotions esthétiques voudraient accréditer, Aristide Caillaud s'insurge dans des colères sans violence qu'il doit avoir héritées de ses ancêtres vendéens. Alors que la naïveté en art paie, Caillaud refuse ce qui fit la gloire du Douanier dont il conteste la « prétendue » naïveté.
Parlant de lui-même (quand je l'interroge), cherchant pour lui et pour moi à se définir et à caractériser sa peinture, Caillaud ne peut rien faire d'autre que de parler « travail ».
Il suffit de regarder l'œuvre qui, de ses verts, de ses bleus et de ses jaunes, transforme le vaste et clair atelier en une serre printanière pour comprendre que dans cette peinture il y a de la lenteur, de l'obstination, de la minutie bien plus que de la spontanéité.
De sa peinture, Caillaud dit qu'elle est « périlleuse » et qu'elle lui coûte bien de la peine. L'ingénuité - qui n'est pas de la naïveté - est transcendée par le travail. L'homme pense avec ses mains et c'est ainsi que naissent les plus belles images. La main se combine à l'esprit bien plus qu'à l'imagination pour nous dire que dans les campagnes l'eau des petites rivières est peu profonde et que l'herbe dans sa verdeur acide est belle. Le cœur d'Aristide est plein de moments de bonheur ; il est joie mais pour la « dire » sans trop trahir il faut au peintre souffrir mille patiences tout au long des détours qu'impose à cette main et à cet esprit la vie qui continue par-delà le projet initial.
Cette peinture qui étale les fruits d'or de ses vergers orientaux, des branches pointues comme des fers de lance, des bassins d'eau bleue regorgent d'une plénitude dans la joie de vivre qui enchante. On s'étonne alors qu'elle ait pu naître difficilement dans la peine et l'ouvrière acceptation du labeur quotidien.
Notre joie - comme celle de l'artiste - naît de la vision de ce beau spectacle qu'est l'œuvre dans l'épanouissement du résultat, rythme de maisons et d'arbres, de fleurs et de personnages qui parlent de l'humanisme enthousiaste de ce poète de la réalité qu'est Aristide Caillaud.
- Jacques Parisse Aristide Caillaud in RTB, 23 avril 1965 repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 66.
La Commission générale des Beaux-Arts de l'Apiaw présidée par Fernand Graindorge a invité le peintre français Aristide Caillaud. Sur la peinture de Caillaud les visiteurs les plus exigeants ne manqueront pas de tomber d'accord et de reconnaître dans ce peintre très connu dans son pays un artiste de premier plan tant par les qualités du métier que par celles de l'imagination et de la sensibilité. Bien qu'il s'en défende Caillaud est généralement classé dans les peintres naïfs. Il refuse cette étiquette trop souvent -dit-il -synonyme de gaucherie et de maladresse. Il se veut -et il est -un peintre roman, un peintre d'une réalité revue et corrigée par un coeur pur qui s'émeut encore aux beaux spectacles du monde, qui puise dans son enfance, dans ses origines paysannes des sujets qui n'ont pas -après tant

d'années -fini de l'émouvoir et de l'inspirer. Ses toiles s'appellent Les Portes du Bosphore, Le jardin d'Eden, Menton qu'il ne cesse de peindre parce qu'il y possède une maison ; ancienne maison de pirate aime-t-il raconter comme pour se donner à lui-même des points de départ pour de nouveaux rêves ! Peintre figuratif, découvert au lendemain de la guerre par Jean Paulhan qui ne cultive pas que Les Fleurs de Tarbes, Aristide Caillaud ne copie pas le réel, ne va pas sur le motif mais peint le monde tel qu'il le vit chaque jour ou tel qu'il se le raconte. Peinture lente -une toile par mois « quand tout va bien » -au dessin d'une extraordinaire précision, elle affectionne les couleurs vives, tout particulièrement les rouges, les verts, les bleus.
La peinture de Caillaud satisfait notre désir d'évasion, la nostalgie que nous avons des anciens artistes et artisans de jadis, ceux qui firent les cathédrales, celle de Poitiers ou l'église romane de Saint-Savin que Caillaud admire et qui l'inspire. Il ne faut pas chercher ailleurs que dans notre désir de retrouver dans la pureté et l'innocence les sources de notre art, le succès d'un Vivin, d'un Bombois, d'un Bauchant, d'un Rimbert ou, après la guerre, d'un Caillaud. Aristide Caillaud nous donne la part de merveilleux qui nous est indispensable. Caillaud à l'Apiaw : une exposition à ne manquer sous aucun prétexte !
Une longue amitié a suivi. Je détache ce bel extrait d'une lettre de Caillaud (16 novembre 1973): "Vous voyez où j'en suis: il n'y a plus de temps, presque plus de mémoire, seul un petit bout de pinceau qui bafouille et qui croit encore à l'art ». Émotion.

(08/05-26/05) Talamon Isabelle D.



Isabelle D.Talamon

- n. s. Texte d'introduction au catalogue.
La multitude des solutions nouvelles proposées aux jeunes artistes par la peinture contemporaine les place devant un choix difficile. Désireux d'échapper aux souvenirs trop récents de l'enseignement académique, doivent-ils pour cela adopter une attitude ou se réclamer de quelque recette ? Les plus avisés optent pour la sincérité, recette efficace par excellence.
La sincérité d'Isabelle D. Talamon lui vaut en tout cas le chaleureux intérêt qui se manifeste autour de ses œuvres et dont M. Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments historiques de France et Président des « Amis du Louvre », a bien voulu témoigner pour sa part en nous envoyant le message de présentation qu'on va lire. Nous sommes heureux de l'en remercier ici.
«Isabelle D. Talamon éprouve le besoin de peindre comme une impérieuse nécessité ; il lui faut s'exprimer à tout prix, imposer à sa toile sa conception du monde sensible et ses recherches, poursuivies dans l'inspiration, ne visent qu'à satisfaire sa vision intérieure sans concassions.
« On appréciera ses dernières toiles qui témoignent d'une volonté d'exprimer le mouvement par la couleur selon une ligne baroque qui lui est bien personnelle. Son inspiration puise aux sources du rêve plus qui à la réalité quotidienne et pourtant nous retrouvons dans ses tableaux une atmosphère où il fait bon vivre. Isabelle D. Talamon est un tempérament dont les recherches seront suivies avec sympathie par ceux qui aiment la peinture »
- Jules Bosmant, conservateur honoraire des Musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon de Liège in

Catalogue.
Isabelle D. Talamon a vingt-sept ans. C'est un âge où l'on n`est pas encore un maître, ni même un jeune maître. Mais on y peut déjà être peintre, c'est-à-dire trouver dans les formes et la couleur son moyen d'expression le plus naturel. C'est exactement le cas de cette artiste douée. Je ne sais ce que l`avenir lui réserve, ni ou la conduira l'exercice d'une carrière où la ligne droite n'est pas le plus court chemin, ni le plus fructueux. Mais ce que je sais, c'est qu'un dieu libéral lui a concédé ces grâces qui légitiment les vocations. Il n'est que de voir avec quelle assurance, avec quelle volupté elle use de la couleur pure, et combien ses rouges, ses verts, ses bleus triomphants trouvent en eux-mêmes leur propre récompense.
Une facture granuleuse et jaillissante, la page remplie à pleins bords et qui n'accorde à l`œil aucune Zone de repos, l'indifférence a la réalité, prise uniquement comme point de départ et support provisoire : tout cela baigne dans l'exubérance des premières découvertes, celles qu'on fait de soi-même et du monde et dont on compose, sur le mode dionysiaque, un chant d'amour et de bonheur. Dès lors, faut-il procéder à des classifications, rechercher les appartenances, ranger dans des catégories ? Je crois que l'avenir, déjà plein de promesses, en est encore à l'heure royale de tous les possibles.
Et si je dois absolument, par un choix personnel, dire où je souhaite l'engager, je pense que la *Nature morte* espagnole dense et tranquille, *Les Toits et Briançon* indiquent des voies qui soutiendront l'orchestration colorée par une composition solide et méditée.

(29/10-28/11). Copenhague / DK, Musée Louisiana : **Collection Graindorge, Peintures et sculptures.** (138 oeuvres dans la liste + quelques œuvres hors liste)
* Catalogue. N° de la revue « Louisiana Revy » n° 2, octobre 1965. Textes de Léon Koenig et de Knud W. Jensen. 27 ill. n/bl. Et 2 photos du collectionneur. (archives Graindorge).
- Outre les œuvres listés dans la catalographie, le catalogue signale aussi des œuvres de Bram Bogart, Jan Burssens, Walter Leblanc, Paul Van Hoeydonck et Vlerick
* Archipenko Alexandre, Arp Jean, Baes Rachel. Baumeister Willi. Bergman Anna-Eva, Blanchard Maria. Boël Maurice, Bogart Bram, Bonnet Anne, Brusselmans Jean, Burssens Jan. Bury Pol, Cahn Marcelle, Caillaud Aristide, Caron Marcel, Chapoval Jules, Chauvin Jean Gabriel, Collignon Georges, Csaky Joseph, Dewasne Jean, Deyrolle Jean-Jacques, Dix Otto, Ensor James, Ernst Max, Falchi Ettore, Flouquet Pierre-Louis, Fontana Lucio, Freundlich Otto, Gentils Vic, Germain Jacques, Gonzalez Julio. Gorin Jean, Govaert Jean Guiette René, Hartung Hans, Hayter Stanley-William, Herbin Auguste, Holley Francine, Jacobsen Robert, Jorn Asger, Kandinsky Wassily, Kisling Moïse, Lacour Simone, Lam Wilfredo, Lardera Berto, Laurens Henri, Leblanc Walter, Léger Fernand, Léonard Maurice, Lipchitz Jacques, Magnelli Alberto, Magritte René, Mambour Auguste, Manera, Manessier Alfred, Marcoussis Louis, Martin Philip, Mathieu Georges, Metzinger Jean, Miro Joan, Mortensen Richard, Moyano Luis, Music Zoran, Natoli Lionello, Nay Ernst-Wilhelm, Ozenfant Amédée, Peire Luc, Permeke Constant, Picasso Pablo, Pichette James, Picon José, Pillet Edgard, Puig Auguste, Rets Jean, Richier Germaine, Riopelle Jean-Paul, Scevenels Auguste, Schneider Gérard, Schwitters Kurt, Séraphine Louis (dite de Senlis), Servranckx Victor, Severini Gino, Silvestre_Armand, Silvin (Silvin Bronkart dit), Tanguy Yves, Taueber-Arp Sophie, Todaro Enriqué, Torres-Garcia Joaquim, Ubac Raoul, Utrillo Maurice, Valmier Georges, Van Anderlecht Englebert, Van Dame Suzanne, Van Hoeydonck Paul, Van Lint Louis, Vanno, Verheyen Jef, Vieira da Silva Maria-Elena, Vlerick Pierre, Von Wicht John, Winter Fritz.

- (30/10-28/11) Kongens Lyngby / DK, Lingby Kunstforening : **Collection Graindorge, Œuvres graphiques.** (102 œuvres)
* Appel Karel, Bellmer, Bonnard Pierre, Brusselmans Jean, Cadavres exquis (Eluard Paul, Breton André et Hugo Valentine, Tzara Tristan, Gerta,

Hugo Valentine, Breton André), Chauvin Gabriel, Dali Salvador, Degottex Jean, Delvaux paul, Dubuffet Jean, Dufy Raoul, Ensor James, Ernst Max, Fontana Lucio, Freundlich Otto, Giacometti Alberto, Gonzales Julio, Gorin Jean, Govaert, Gris Juan, Guillaumin Armand, Hartung Hans, Herbin Auguste, Hsiao-Chin, Jacobsen Robert, Jongkind Johan, Jorn Asger, Kandinsky Wassily, Klee Paul, Laurens Henri, Léger Fernand, Lismonde, Magnelli Albert, Magritte René, Mambour Auguste, Marcoussis Louis, Masson André, Mathieu Georges, Matisse Henri, Miro Joan, Mortensen Richard, Permeke Constant, Picasso Pablo, Pissarro Camille, Poliakoff Serge, Ray Man, Redon Odilon, Riopelle Jean-Paul, Schneider Gérard, Singier Gustave, Tobey mark, Toulouse-Lautrec Hendi de, Tytgat Edgard, Ubac Raoul, Von Wicht John, Wouters Rik.

- Léon Koenig, conservateur des Musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon. Réflexions sur une personnalité, Louisiana 1965 (repris dans le catalogue de l'exposition de la collection Graindorge à Liège en 1976).

Est-ce un hasard qu'une des premières oeuvres acquises par M. Graindorge tût un relief de Arp (1924) ? Est-ce un hasard qu'une « salle Arp » groupant une trentaine d'œuvres, soit aujourd'hui chez M. Fernand Graindorge un des hauts lieux où règne « la précision de l'indéfinissable » ?

Je ne sais que l'amitié qui unissait les deux hommes. J'en parlerai. Un dialogue, basé sur la confiance et l'estime réciproques, s'était établi entre Liège et Meudon, ou entre Bâle et Liège, selon que Jean Arp résidait en France ou en Suisse. Une sorte d'instinct avait averti le collectionneur. Il admirait comment les formes de Arp se raréfient, se simplifient, viennent à l'essentiel. Cette « reconnaissance de l'essentiel » (comme les choses simples sont difficiles à dire) ravissait Fernand Graindorge, elle n'en ravissait pas moins Jean Arp. Il y a du charme à se savoir compris, surtout quand on manie l'indicible.

Je parlerai de ce que je connais bien pour proclamer, ce que M. Graindorge a accompli en faveur de l'art dans sa ville, dans son pays, j'oserai dire à l'échelle européenne.

En trente ans d'amitié, en quinze années de collaboration, j'ai vu vivre cet homme, je l'ai vu travailler, s'enthousiasmer. Je sais son tenace amour de l'art, son total désintéressement. Où qu'il fût et pour quelles raisons - vacances ou affaires - il courait les salons, les galeries, les ateliers par goût profond de l'art. Et dans ses lectures, dans ses méditations, il prolongeait son plaisir.

Nul snobisme en lui, mais nécessité de se créer un monde, cette nécessité poétique que l'on retrouve à la base de toute création importante, dans quelque domaine que ce soit. On l'a vu partout, à Paris, à Venise, à Amsterdam, à Munich, à Zurich, à Milan, on le connaît partout où l'art est en cause.

Il connaît beaucoup d'artistes, il est l'ami de beaucoup d'entre eux. Ce collectionneur fait du prosélytisme artistique par civisme, par passion, par sentiment. On montra sa collection en Suisse (Kunsthaus, Basel, 1954) et aux Pays-Bas (Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1954), nous allons voir comment il fut la providence des amateurs d'art de sa région. Appelé dès la fin de la guerre 1940-1945 à la direction des arts plastiques dans une association culturelle dont il allait répandre le nom dans tous les milieux artistiques de l'Europe (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie, Apiaw), il organisa à Liège une série d'expositions dont je voudrais - de mémoire et sans ordre, elles sont inoubliables rappeler les principales : Dufy, Masson, Picasso, Braque, Matisse (le premier ensemble de dessins du Maître, qui avait choisi lui-même les oeuvres, 1947), Vuillard, Lhote, Klee, Kandinsky, Morandi, Appel, Rouault, Schwitters, Delaunay, Herbin, Jacobsen, Laurens, Miro, Hartung, Magnelli, Jean Arp et Sophie Taueber, Villon, Poliakoff,

Manessier, Chagall, Bury, Riopelle, Gorin, Mathieu, Dali, Hayter, Caillaud, Bauchant, Vasarely, Dewasne, Mortensen, Delvaux, Léger, Marchand, Pignon Pasmore, etc. Tant et tant d'autres manifestations de premier ordre qui furent l'oeuvre de cet homme bien extraordinaire, c'est à lui seul que les Liégeois les doivent.

L'éclectisme présidait au choix de ces expositions : Fernand Graindorge avait trop de considération pour la personnalité d'autrui pour vouloir imposer ses goûts. Ceci bien entendu, il s'imposait à lui-même d'informer le public aussi largement que possible avec des oeuvres dont la qualité ne pût être mise en discussion. Les noms qui viennent d'être énumérés suffiront pour attester qu'en vingt ans, Fernand Graindorge a réalisé un programme prestigieux. Il a bien servi l'art de son temps, il a oeuvré au service de ses concitoyens on sait que les sources de l'amour de l'art ne sont pas éloignées de celles de la morale.

«Il tenait à une défaillance de la volonté de cet homme que la partie qui nous occupe fût tout au moins remise, sinon perdue » dit André Breton à propos de Picasso (le Surréalisme et la Peinture). Mutatis mutandis, on pourrait reprendre ces termes et les appliquer à Fernand Graindorge. L'indifférence, plus encore que la malignité, rend malaisée la tâche des pionniers et les incite parfois à certains abandons. M. Graindorge ne s'est pas laissé tenter par le découragement et, depuis quatre lustres, il maintient le flambeau. Une « défaillance de sa volonté » et le voile étouffant de la nuit provinciale retombait sur la vie artistique de notre cité. Il ne l'a pas voulu.

Parlons un peu du collectionneur. Il passait aux « Réalités nouvelles » ou au « Salon de Mai » et ramenait cinq ou six oeuvres, achetées à de jeunes artistes parfaitement inconnus dont quelques-uns venaient ensuite exposer à Liège sur son invitation. Je tairai les noms, de crainte d'en oublier, mais je suis certain que beaucoup d'artistes se souviennent avec émotion de l'accueil de M. Fernand Graindorge, de son amabilité, de sa manière à lui d'être simple. « Si vous êtes là, disait-il en substance, c'est que je crois en votre talent et le talent est bien ce que je respecte le plus au monde ». Ne le disait-il pas, étant la réserve et la discrétion même, que ses actes trahissaient sa pensée.

Il me narrait ses visites à Henri Laurens, à Georges Braque, à Henri Matisse et s'émerveillait de la gentillesse, de sa distinction, de la simplicité de ces grands artistes. La bonhomie de Picasso, la cordialité de Miro le comblaient d'aise, il s'étonnait de l'émouvante sauvagerie de Brancusi. Tous le traitaient amicalement mais des affinités assez rares le firent trouver chez certains des amitiés durables. Ces affinités et ces amitiés sont révélatrices, n'en doutons pas, elles nous expliquent l'origine du choix dont nous trouvons l'aboutissement dans cette exposition la sensibilité de Fernand Graindorge.

Le savant, l'homme d'affaires, l'homme social, quels que soient leurs mérites, ne pourront jamais (non, jamais) accéder au langage Secret de l'art si leur sensibilité reste assoupie, s'ils ne consentent pas à l'aiguiser, s'ils relâchent leur vigilance.

Fernand Graindorge a toujours veillé. Jean Arp fut son grand ami, je n'y reviens que pour mémoire, mais aussi Alberto Magnelli, William Hayter, Gabriel Chauvin, Jean Gorin, Aristide Caillaud lui sont sincèrement attachés comme l'était Auguste Herbin. Fernand Léger lui portait une réelle et profonde affection. Pourquoi ?

Fernand Graindorge, sur un certain plan, a une sensibilité analogue à la leur. Il est proche d'eux, il est leur ami, en même temps que leur admirateur.

On peut suivre une ligne en cette exposition qui nous renseigne sur la psychologie de M. Fernand Graindorge. Elle exprime force et finesse, l'harmonieuse évidence du drame humain regardé lucidement, en bref un humanisme « psychiquement sain, sans souffrance et sans tristesse ». On en

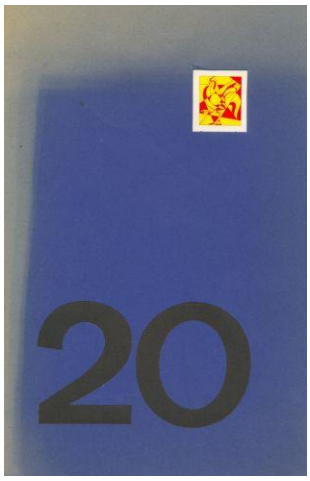
retrouvera fréquemment la trace en ces oeuvres qui jalonnent une aventure spirituelle non dépourvue de grandeur.
A ces réflexions sur une personnalité, n'ajoutons plus qu'un mot : Art, science, philosophie, l'homme ne cesse pas de s'interroger sur l'homme. L'interrogation de l'Art est-elle parfois plus directe, plus présente, plus quotidienne, plus consciente ? Nous le voyons bien ici.
M. Fernand Graindorge nous accueille dans la réalité de sa collection, disons - simplement - que c'est admirable.
- Léon Koenig, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Liège. Texte pour Lingby.
Qu'une collection prenne son sens dans sa dimension spirituelle plutôt que dans son volume ou sa valeur vénale, nous le savions déjà, mais on nous permettra de trouver admirable la démonstration qui nous est faite ici, et qu'elle soit à ce point révélatrice de la personnalité de son auteur.
Tous ces dessins, ces aquarelles, ces gouaches, ces collages rassemblés par M. Fernand C. Graindorge ont un caractère commun dans leur diversité : une simplicité exquise, une simplicité souveraine, ineffable. La simplicité serait donc le comble de l'Art ? Je le crois comme je crois aussi qu'elle dénote chez l'individu un raffinement de la philosophie, une manière assez rare d'être civilisé.
Les séries impressionnantes (Arp, Matisse, Magnelli, Herbin, Gorin ,etc.. n'ont pas été réunies dans quelques dessein sensationnel, pour faire "masse". Elles sont le reflet d'une passion pour une expression plastique définie, dans un moment déterminé.
Fernand C. Graindorge n'accumule pas, il choisit. Et c'est ainsi que dans un ordre second, ces séries révèlent des affinités, des constantes dont l'origine se trouve, n'en doutons pas, dans la sensibilité du collectionneur, constantes que l'on suivra aisément en filigrane dans l'examen des oeuvres.
Pour la petite histoire, il n'est peut-être pas indifférent que nous essayions de situer, avec un minimum d'erreurs, les époques des rencontres avec les oeuvres qui, un temps, iront jusqu'à envoûter M. Graindorge. Cependant, il leur restera fidèle manie lorsque sa passion subira quelque éclipse, s'effaçant momentanément au profit d'un éclectisme bien compréhensible.
Avait-il 20 ans lorsqu'il acheta son premier relief de Jean Arp ? Une solide affection unit encore aujourd'hui les deux hommes.
Président de la section des arts plastiques de l'Apiaw (Association pour le Progrès intellectuel et Artistique de la Wallonie), il a organisé, en 1947, la première exposition mondiale de dessins de Matisse. Le Maître avait lui-même opéré la sélection et envoyé un message pour le catalogue. C'est alors que Fernand Graindorge a acquis les pièces dont il peut s'enorgueillir à bon droit aujourd'hui.
Entre 1948 et 1954, il se liait d'amitié avec Fernand Léger, Alberto Magnelli, Auguste Herbin, Gabriel Chauvin, Robert Jacobsen, Georges Collignon, plus récemment (1960) avec Jean Gorin et William Hayter (1962). Il paraîtra normal que ce soit des oeuvres d'amis qui constituent l'ossature de la collection. On remarquera que ces amis, précisément, font la preuve que le fameux « sens de la mesure » n'est pas un vain mot.
On remarquera aussi que F.C. Graindorge apprécie autant l'art figuratif de Giacometti, de Max Ernst, d'Henri Laurens, de Matisse, de Léger, de Miro ou (naturellement) de Picasso que la non-figuration de Arp, de Mortensen, de Stanley William Hayter, de Gonzalez, de Nay, de Magnelli ou de Georges Mathieu. La curiosité du collectionneur, son éclectisme donc, le pousse à élargir la représentation des artistes contemporains dans son propre univers. Il ne prononce d'exclusive que contre de qui lui paraît manquer d'authenticité, attribuant à l'honnêteté intellectuelle, et il a mille fois raison, une importance primordiale. Là encore, un trait du collectionneur se révèle et qui n'est pas seulement vertu de tolérance mais goût de l'aventure, attrait

de l'universalité de la pensée plus dans l'espace que dans le temps. Ce n'est pas un vain snobisme qui l'induit à des incursions dans toutes les tendances, même les plus insolites parfois, mais la nécessité où il se trouve de faire confiance aux multiples expressions de l'art de notre siècle, d'affirmer sa solidarité avec les artistes de notre temps.
Des « Cadavres exquis » surréalistes aux divers horizons de la peinture abstraite en passant par l'humanisme (c'est le mot assurément) de Matisse, de Léger ou de Picasso, la collection de Fernand C. Graindorge esquisse une synthèse attachante de la sensibilité contemporaine, bien réconfortante, ma foi. Sans négliger les inquiétudes, les interrogations, voire les angoisses que toute démarche qui tend à la connaissance soulève ipso-facto, elle marque une volonté permanente de pureté, de détachement, de cohésion, de construction qui va bien à l'encontre de la désagrégation ou du désespoir.
Rien que cela devrait valoir à Monsieur Graindorge la reconnaissance des nombreux visiteurs que cette exposition va sans doute attirer. Elle lui vaut déjà la nôtre.

(26/11-2/1/66) (au Musée des Beaux-Arts) 20 ans d'Apiaw

* Comité exécutif: M. Florkin, F. Graindorge, L. Koenig, J. Parisse, J. Rets, G. Vandeloise
** Belges: **P. Alechinsky**, W. Anthoons, P. Antoine, **G. Bertrand**, A. Blank, **M. Boel**, **A. Bonnet**, J. Bonvoisin, Frédéric Braconier, Henri Brasseur, **Jan Burssens**, **Pol Bury**, Gustave Camus, Fernand Carette, Constant Caron, **Marcel Caron**, Georges Carrey, Jan Cobbaert, **Georges Collignon**, Georges Comhaire, Charles Counhaye, **Paul Daxhelet**, Jean Debattice, Annie Debie, Jo Delahaut, José Delhaye, France Delperée, **Paul Delvaux**, Jean Donnay, Edmond Dubrunfaut, Marcel Dumont, Ernest Engel-Pak, Ernest Forgeur, Paul Franck, Georjans, Marceau Gillard, Georges Grard, Jane Graverol, Guillaume Gueury, **René Guiette**, René Hauben, **Richard Heintz**, Willy Helleweegen, Paul Henrard, Eva Herbiet, Fernand Heuzé, Wout Hoeboer, **Francine Holley**, Emile Hougardy, Roger Jacob, Hélène Jacquet, Albert Jamar, Raymond Julin, Alexis Keunen, Joseph Koenig, Jacques Lacomblez, **Simone Lacour**, Pierre Lahaut, Françoise Lambilliotte, Walthère Lardinois, Laurent Larose, **Walter Leblanc**, Albert Lemaitre, **Maurice Léonard**, Kurt Lewy, Lismonde, **René Magritte**, **Auguste Mambour**, Pol Mara, Gustave Marchoul, **Milo Martinet**, Pol Mathieu, Marc Mendelson, Emmanuel Meuris, Willy Meysmans, René Motte, **Louis Moyano**, Maurice Musin, Robert Nibes, Paul Nollet, Gustave Paredis, Jacqueline Pavlowsky, **Luc Peire**, **Constant Permeke**, **José Picon**, **Léopold Plomteux**, Paul Renotte, Marcel Résimont, **Jean Rets**, Flory Roland, Félix Roulin, Antoine Rulmont, **Edgar Scauflaire**, **Auguste Scevenels**, Ernest Schoffeniels, **Armand Silvestre**, **Silvin**, **Fernand Steven**, Ernest Stroobants, **Suzanne Sylwan**, Robert Thisens, Roger Thomas, **Raoul Ubac**, Camiel Van Breedam, Louis Van de Spiegele, Paul Van Hoeydonck, **Louis Van Lint**, Marcel Verdren, Fernand Vetcour, Marcel Warrand, André Wathieu, Maurice Wéry, Leon Wuidar, **Freddy Wybaux**, Joseph Zabeau.
*** Étrangers: **K. Appel**, **J. Arp**, Fr. Avray-Wilson, M. Barré, **A. Bauchant**, A. Bloc, **Silvano Bozzolini**, **Georges Braque**, **Aristide Caillaud**, Alexandre Calder, **Marc Chagall**, **Robert Delaunay**, **Sonia Delaunay**, **Jean Dewasne**, **Jean Deyrolle**, Oscar Dominguez, Christian D'Orgeix, **Raoul Dufy**, Albert Dürer, **Max Ernst**, Robert Fachard, **Ettore Falchi**, Adolf Fleischmann, **William Gear**, Gilioli, Léon Gischia, **Jean Gorin**, **Juan Gris**, **Hans Hartung**, **Stanley Hayter**, **Auguste Herbin**, Pierre Igon, **Robert Jacobsen**, **Wassily Kandinsky**, **Paul Klee**, **Fernand Léger**, Jean Leppien, André Lhote, Kurt Link, **Jean Lurçat**, **Alberto Magnelli**, **Alfred Manessier**, **André Marchand**, **André Masson**, **Georges Mathieu**, **Henri Matisse**, **Joan Miro**, **Richard Mortensen**, Heinz Nasner, **Pablo Picasso**, James Pichette, **Edouard Pignon**, **Serge Poliakoff**, Rembrandt, **Jean-Paul Riopelle**, **Georges Rouault**, Alexandre Rutsch, Roger Selchow, Isabelle Talamon, **Sophie Taueber-Arp**, **Victor Vasarely**, **Jacques Villon**, Manuel Viola, **John Von Wicht**.
**** Catalogue (ill. n/bl) conçu par Guy Vandeloise : textes de Léon Koenig ; de Jean Cassou, conservateur honoraire du Musée d'Art Moderne de Paris ; E. De Wilde, directeur des Musées municipaux d'Amsterdam ; de Knud W. Jensen, directeur du Musée Louisiana à Copenhague ; de

Franz Meyer, directeur du Kunstmuseum de Bâle. Chronologie des expositions de l'Apiaw ; liste d'œuvres ; très courtes notices biographiques.



Léon Koenig.
Vingt-ans, est-ce l'heure de l'histoire, déjà ? Oui, sans doute. On lira par ailleurs bilans et palmarès. On relira le manifeste de 1945 et on pourra juger sur ses actes la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. Je les crois prestigieux.
Ce salon fait la preuve que le travail fut immense et l'esprit constructif, tolérant, courageux. Constructif, les manifestations de l'A. P. I. A. W. ont distillé, en action et en réaction, un brassage d'idées des plus fertiles. Tolérant, toutes les tendances ont été défendues qui répondaient à un désir sincère "de recherche sans concession au succès vulgaire". Courageux, l'information objective relève de cet esprit scientifique qui se veut indifférent à tout sauf au fait qui induit à quelque part celle de vérité, cette vérité qui ne plait pas à tout le monde. Grâce à l'A.P.I.A.W., la vérité est en marche en Wallonie. J'entends, pour sûr, la vérité plastique, et on voudra bien l'entendre ainsi.
Paul Fierens disait, en 1956 (catalogue du 10e anniversaire), avec cette exquise gentillesse dont il ne se départit jamais à l'égard des Liégeois : "'A. P. I. A. W., une formule un peu cabalistique, le coup de baguette magique qui réveilla la Belle au bord de la Meuse dormant".
La "vérité plastique" est en marche, en cette Wallonie qui tant nous est chère, et elle nous contraint à écrire que beaucoup d'efforts doivent être encore consentis.
Une nostalgie point le cœur de ces gens qui, depuis vingt ans, ont tout donné pour elles. Je connais ces constructeurs qui se morfondent pour trop de raisons - physiques et morales - de ne pouvoir achever eux-mêmes de bâtir. La solidité des fondations qu'ils confient à leurs successeurs les rassure, comme de les savoir du côté de la vie, on ne va pas à contre-courant. Ces pionniers sont lucides. Ils savent que, de Marcel Duchamp, Mondrian ou Laurens à Pollock, Kemini ou Rauschenberg, beaucoup de précurseurs restent ignorés de leur public. Ils regrettent qu'il en soit de même pour Nicholson, Dubuffet, de Staël, Bissière, Asger Jorn, Bacon, Chaissac, Wols, Siqueiros, Scanavino, Consagra, Horst Antès, Rosenquist, Chadwick, que sais-je ? Tous ceux-là, les uns morts trop tôt, les autres tumultueusement, admirablement vivants, naïfs délicieux, réalistes et surréalistes, néo-réalistes, expressionnistes abstraits, abstraits surréalistes, apôtres de la défiguration, de la nouvelle figuration, lettristes, Junk Culture, assemblagistes, poly-matiéristes, abstraits de tout poil -géométriques, lyriques, op', gestuels, informels, tachistes, pop' anglais, pop' américains, pop' de tous pays, tous ces jeunes enthousiastes, passionnés, passionnants qui, du tréfonds de la terre aux coins les plus reculés de l'espace, recherchent la mesure de l'homme, son vocabulaire essentiel, le signe enfin qui lui permettrait de communiquer, de vaincre les forces maléfiques qui semblent le condamner à la solitude, le signe qui lui permettrait peut-être de gagner la paix ? Nous n'avons pas vu tout de toutes ces tendances, de tous ces talents qui déferlent et qui sont notre espoir comme si, au-delà de cette poussée, il y avait quelque chose que l'homme allait subitement découvrir sur lui-même.
Ces pionniers rêvent à ce programme fantastique qui constituerait une suite logique à celui qui fut réalisé. Il exigerait, c'est certain, des moyens énormes, ceux d'une très grande capitale, c'est du rêve. Mais empêchera-t-on de rêver ceux qui, leur vie durant, ont fréquenté les artistes de notre temps fantastique, les peintres qui, si souvent, ont peint une peinture qui se rêve ?
Les empêchera-t-on de vouloir qu'enfin soit reconnue, autant dans leur Wallonie natale que dans le

reste du pays (et, pourquoi pas, du monde entier) la valeur de leurs jeunes talents ? Sans doute, celle de Pol Bury vient-elle d'être consacrée, à Venise et à New York, après Paris ; sans doute, Camus, Dudant, Engel-Pak, Closon, Collignon, Rets, Silvin, Delahaut ne sont-ils pas méconnus. Mais on souhaiterait que dans l'ombre des "grands" (Delvaux, Magritte, Lacasse, Ubac, et, tout de même, Henri Michaux) il y ait place pour beaucoup d'autres, extrêmement méritants et qu'on salue ici avec considération, avec une amicale ferveur. Sans eux, sans leur travail, leur foi, leur courage, l'A. P. I. A. W. serait demeurée une création artificielle, un organisme mort, un corps sans âme.

Si l'A. P. I. A. W. n'avait pas existé d'une vie très réelle, grouillante et tenace, tous ces mouvements, tous ces noms que j'ai cités n'auraient aucun sens pour notre public, pour nos artistes, nos jeunes, et pour nous-mêmes. Et l'A. P. I. A. W., c'est un peu, c'est beaucoup Fernand C. Graindorge.

Un peintre (Armand Silvestre) lui disait, au cours d'une assemblée : "Vous nous avez montré ce que l'art actuel a produit de meilleur, à nous qui avons si rarement l'occasion d'aller à Paris. Vous avez fait de notre ville une importante ville d'art, c'est énorme. Notre dette est grande à votre égard". Cela a été dit. Je l'écris aujourd'hui avec joie parce que cela est vrai. Et il est temps qu'on sache à quel point cela est vrai . J'en appellerai à la mémoire de ceux qui ont connu notre vie artistique avant 1940 (et la Wallonie entière n'était pas plus favorisée). On avait vu à Liège un Rouault, quelques tableaux d'expressionnistes flamands, quelques tableaux abstraits (Salons de la Société Royale des Beaux-Arts), un Picasso, un Chagall (Musée des Beaux-Arts, 1939), on connaissait à peine Delvaux et Magritte. On ne savait pas ce que c'était qu'un tableau cubiste, on ne connaissait que de nom - et encore -Matisse, Braque, Vuillard, Lhote, Dufy, Masson, Arp, Léger, Severini, de la Fresnaye; Max Ernst, Kandinsky, Klee, Dali, Schwitters, Villon, Herbin, Hartung, Magnelli; Csaky, Laurens, etc. (je m'en tiens aux noms déjà importants avant la guerre 40-45). Nos artistes, et parmi eux les plus avides d'informations, les plus soucieux de leur culture, en étaient réduits à suivre les traces des maîtres de leur temps dans les revues, au hasard de reproductions d'une fidélité tout approximative. Nos artistes donc s'essoufflaient, si je puis dire, à se représenter dans l'abstrait les tableaux qui les intéressaient. On manquait du contact vivifiant des oeuvres. Fernand Graindorge nous l'a apporté à tous. Nous ne l'oublierons jamais.

Son action ne resta pas sans échos en Belgique. On nous permettra d'adresser ici une pensée à quelques-uns de ceux qui furent les compagnons de route fidèles de l'A. P. I. A. W ., dans cette grande aventure de l'esprit qui suivit la guerre, l'aventure de "l'art libre et vivant" : Betty Barman, Robert Delevoy, Philippe Dotremont, Robert Giron, Jean Grimar, Pierre Janlet, Emile Langui, Marcel Mabille à Bruxelles, Perre Crowet, Emile Lempereur, Robert Rousseau à Charleroi, Georges Bragard et ses "Amis du Musée" à Verviers, Pierre François, les membres du groupe "Mosaïk" à Ostende, Charles Jacquet à La Louvière, R. Godefroid et sa Maîtrise de Nimy, E. Cavenaile et sa Maîtrise de Dour, Carlo van den Bosch et ses amis d'ARTES, le groupe Hessenhuis à Anvers, Jan Dessers à Hasselt, ceux du groupe "Axe 59" à Namur; enfin, Jules Bosmant, conservateur honoraire des Musées des Beaux-Arts de Liège, qui nous a prodigué en toutes circonstances, son concours, avec la meilleure grâce et le professeur Marcel Florkin, l'actuel président de l'A. P. I. A. W., qui a toujours montré une tendresse particulière pour la Commission des Beaux-Arts et a pris une part active à ses travaux depuis sa fondation, payant au besoin de sa personne.

Je prie ceux que j'oublie de me pardonner, il y a beaucoup d'amis de l'A. P. I. A. W. en Belgique. Mais ne serait-il pas inconvenant, à certains égards, de ne point rappeler les liens d'estime et de sympathie que l'A. P. I. A. W. a liés, toujours grâce à F. Graindorge, avec d'éminents critiques, collectionneurs, directeurs de musées ou de galeries à l'étranger ? On pense à Mmes Jeanne Bucher, Sonia Delaunay, Mina Kandinsky, Louise Leiris, Denise Majorel, Myriam Prévot, à MM. Jean Arnaud, Gildo Caputo, Louis Carré, Jean Cassou, E. de Wilde, Bernard Dorival, René Drouin, Knud W. Jensen, Daniel H. Kahnweiler, Aimé Maeght, Franz Meyer-Chagall, Herbert Read, Georg Schmidt, au British Council en Belgique, aux Accords culturels franco-belges, qui ont collaboré aux efforts de l'A. P. I. A. W. sans réticence et du plus généreux mouvement.

Vingt ans. Le fleuve du temps coule. Reste le souvenir des "voix chères qui se sont tues". Comment ne pas évoquer avec émotion et reconnaissance la mémoire d'Edgar Scauflaire et d'Ernest van Zuylen, l'artiste et le mécène, tous deux vice-présidents attentifs et dévoués, de Marcel Caron, président de la Commission liégeoise de 1958 à 1961, d'Olympe Gilbart, échevin des Beaux-Arts de Liège, et du professeur Victor Bohet, tous deux membres actifs du comité, celle d'Anne Bonnet et d'Hélène Jacquet, parfaites animatrices, l'une de la section de l'A. P. I. A. W. à Bruxelles, l'autre de "Tendances contemporaines"à La Louvière, des remarquables critiques d'art Charles Bernard, Léon Degand et Paul Fierens, ce dernier également conservateur en chef des Musées royaux et professeur à

l'Université de Liège, celle de Gustave van Geluwe, homme de goût et mécène, celle de Roger Quoilin, conservateur du musée de Verviers, mort si jeune. Tous nos amis chers de toujours, tous ceux disparus que je ne puis et ne veux nommer, ma gorge se serre.
Nous espérons que ce salon, tout imparfait qu'il soit, ne sera pas indigne d'eux ni de nos amis qui viennent.
Par nature et par vocation, et bien que le passé leur soit infiniment aimable, les promoteurs de l'A. P. I. A. W. s'attachent surtout à l'avenir, et le jugement de l'avenir leur importe surtout. Ils ont confiance.

- Jacques Parisse, Salon du 20e anniversaire de l'Apiaw, RTB, 26/11/1965. ; repris in J. Parisse, L'Art a la parole, Liège, édition Mardaga, 1978, p. 25.
L'événement de la semaine est la célébration du 20e anniversaire de l'Apiaw par un très important salon au Musée des Beaux-Arts, rue de l'Académie. Ce salon est, en effet, un panorama des multiples développements qu'a pu prendre la peinture de notre temps : des Cubistes comme Picasso, Braque, Juan Gris, Jacques Villon aux artistes assembleurs d'objets que sont Kamiel Van Breedam, Paul Van Hoeydonck ou Bury. Près de 200 oeuvres représentent tous les artistes qui ont exposé à l'Apiaw depuis 1945. Le choix des oeuvres a reposé sur un double critère : d'une part, une oeuvre de chacun des artistes ayant exposé personnellement ; d'autre part, une oeuvre d'un représentant de chaque groupe. Ainsi, par exemple, Martin Barré témoigne du groupe Divergence, Gustave Camus représente le groupe Hainaut 5.
Les oeuvres ont été groupées par tendance, par mouvement, parfois par affinités : une salle est consacrée aux précurseurs, aux grands maîtres déjà classiques de la peinture moderne : Picasso, Matisse, Rouault, Juan Gris, Jacques Villon, Raoul Dufy, Marc Chagall et Miro. A côté de cette salle somptueuse, la salle des Surréalistes où nos artistes belges Graverol, Delhaye, Keunen, les maîtres Delvaux et Magritte voisinent avec André Masson, Max Ernst, Salvador Dali. Dès l'entrée un mobile de Calder accueille le visiteur qui admirera une aquarelle sensible et pleine d'humour de Paul Klee, un plomb ouvré de Silvin, l'horloge baroque de Van Breedam et un inquiétant mobile de Pol Bury.
Une salle est consacrée à l'abstraction lyrique : autour d'un très beau Kandinsky ont pris place Suzanne Sylwann, Pichette, Van Lint, Bozzolini. Les Gestuels sont nombreux avec Hartung, Mathieu, Viola, Hayter, Riopelle pour ne citer que quelques leaders. Les grands figuratifs belges et étrangers ayant exposé à l'Apiaw sont réunis dans deux salles : Rouault, Permeke, Marchand, Pignon, Caillaud, Mambour, Zabeau, Lemaître, Steven ... Les Construits sont aussi en force apportant la diversité de leurs tempéraments : les Delaunay, Jean Arp et Sophie Taeuber, les Belges Bertrand, Kurt Lewy ou les "ascètes" Magnelli, Gorin, Herbin, Dewasne, Delahaut, Rets, Dumont... Les sculpteurs n'ont pas été oubliés : Grard, Gilioli, Jacobsen, Roulin, Wybaux.
Cette trop rapide et incomplète nomenclature devrait vous donner l'envie d'une visite attentive. Votre oeil tout aussi bien que votre souci d'information y trouveront leur compte.
- Guy Vandeloise Vingt ans d'Apiaw in L'Essai n° 36, Liège, février 1966.
Il y a 20 ans se fondait dans la clandestinité une association qui avait pour but d'aider la Wallonie à se retrouver. Elle groupait plusieurs commissions, aux buts divers qui s'attachèrent chacune à promouvoir, qui l'étude scientifique, qui l'histoire, qui les diverses formes artistiques. La commission qui nous retiendra ici est celle des Beaux-Arts.
Le 14 juillet 1945, elle organisait une exposition de la Jeune Peinture française qui groupait les noms, aujourd'hui importants de Gischia, Marchand, Pignon et Tal Coat. Depuis lors et jusqu'à ce jour, l'Apiaw 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, 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'Apiaw 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'Apiaw 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 œuvres d'artistes qui, au cours des 20 dernières années, furent présentées par la Commission des Beaux-Arts de l'Apiaw 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 du salon et à sa grandeur.
Pour que Liège, et la Wallonie toute 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'Apiaw 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.

Apiaw 3.

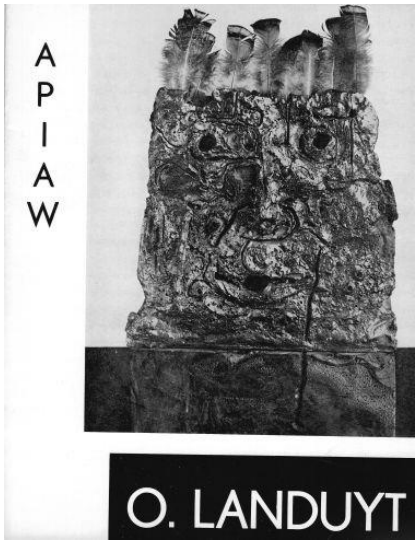
1966.

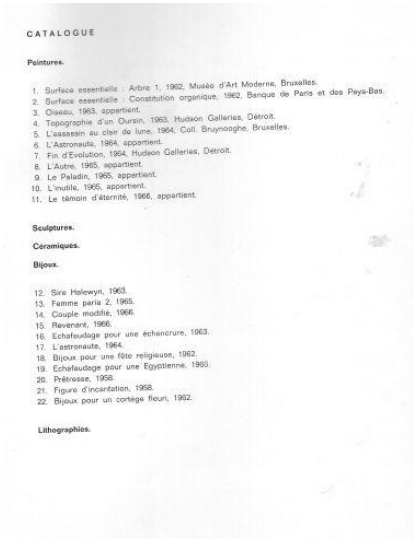
"Depuis 1966, année de la démission du professeur Marcel Florkin et du Baron Fernand Graindorge, l'Apiaw est présidée par le professeur Ernest Schoffeniels et le programme des expositions a été établi à l'un ou l'autre moment, avec la collaboration de Mmes M. Delruelle, M. Herzet, A. Lummerzheim et dans le désordre Mrs J.P. Herzet, J. Parisse, , Ch. Vandenhove, P. Laszlo, C. Heusghem, G. Vandeloise, J. Parisse, J.L. Nyst, J.F. Péchère, P. François, G. Touzenis, J. Gomez, J. Lennep et G. Jungblut" (cat. du 35^{e} anniversaire, 1980)

« Manifeste », 1966.(publié sur le feuille-invitation de l'exposition Petits formats de décembre (15/12/97-03/01/68)
L'A. P. I. A. W. continuera à poursuivre un triple but : montrer les maitres, aider à comprendre le présent, découvrir dans des œuvres en chantier l'art de demain.
L'A. P. I. A. W. a été et sera un laboratoire où l'homme inquiet et curieux de son siècle trouvera des raisons d'espoir ou d'exaspération. Elle osera, dédaigneuse du sarcasme, confiante dans la recherche sans cesse poursuivie par cet homme privilégié qu'est l'artiste.
L'A. P. I. A. W. donnera à voir sans parti pris, respectueuse de toutes les formes d'expression, l'art vivant qu'il soit d'ici ou d'ailleurs.
L'A. P. I. A. W. mettra l'art à la portée de tous en donnant à chacun la possibilité d'acquérir ces spectacles que sont les œuvres d'art.
L'A. P. I.A. W. aidera les artistes en leur donnant un public attentif, de bonne volonté.

Après les démissions de F. Graindorge et de Marcel Florkin la politique d'exposition change… et les petits catalogues se transforment en feuillets de présentation.

(26/03-07/04) Landuyt Octave.





CATALOGUE

Peintures.

1. Surface essentielle : Arbre 1, 1962, Musée d'Art Moderne, Bruxelles.
2. Surface essentielle : Constitution organique, 1962, Banque de Paris et des Pays-Bas.
3. Oiseau, 1963, appartient.
4. Topographie d'un Oursin, 1963, Hudson Galleries, Détroit.
5. L'assassin au clair de lune, 1964, Coll. Bruynooghe, Bruxelles.
6. L'Astronaute, 1964, appartient.
7. Fin d'Evolution, 1964, Hudson Galleries, Détroit.
8. L'Autre, 1965, appartient.
9. Le Paladin, 1965, appartient.
10. L'invalle, 1965, appartient.
11. Le témoin d'éternité, 1966, appartient.

Sculptures.

Céramiques.

Bijoux.

12. Sire Helewyn, 1963.
13. Femme paria 2, 1965.
14. Couple modifié, 1966.
15. Revenant, 1966.
16. Echafaudage pour une échancrure, 1963.
17. L'astronaute, 1964.
18. Bijoux pour une fête religieuse, 1962.
19. Echafaudage pour une Egyptienne, 1963.
20. Prêtresse, 1958.
21. Figure d'incantation, 1958.
22. Bijoux pour un cortège fleuri, 1962.

Lithographies.

- Texte d'Harry Torczyner, Manhattan. (traduit de l'anglais)

Né en 1922. Enfant du peuple.

Aristocrate selon l'esprit, il n'a pas connu les avantages d'une éducation méthodique et complète, apanage des classes oisives. Il a dû acquérir en même temps la science et le métier.

Intelligent et passionné, son visage de Gréco trahit la violence contrôlée de son tempérament de chercheur curieux de tout, tandis que la force tumultueuse du mystère absolu éclate dans son œuvre.

Octave Landuyt s'est frayé dans la vie un chemin vraiment unique et a créé un monde de vérité essentiellement bien à lui.

Il avait déjà trente ans quand ses premiers tableaux furent présentés au public. Ils étaient peuplés d'hommes, de femmes et d'enfants aux yeux élargis, rêvant en plein jour, debout, marchant ou jouant dans la jungle de la ville industrielle. Le peintre n'allait pas tarder à se détourner de l'étrangeté un peu artificielle de ces sujets. Avide d'atteindre l'essence même des êtres et des choses, regardant dans le miroir de l'imagination et de la science, usant d'une sorte de seconde vue autant que d'un microscope, Octave Landuyt découvrit le mystère dépouillé du rêve, la face intérieure du visage humain. La surface et la structure essentielles sont devenues élément et partie de son être et de sa création. Il fut le premier peintre essentialiste.

Pour projeter l'image de sa découverte et de son invention, il se sert de couleurs brillantes et transparentes commedes joyaux, d'un dessin vigoureux et d'une technique constamment renouvelée et les met tous au service d'une vision qui ignore tout formalisme et tout maniérisme. Il ne connait plus le besoin des distinctions et subtilités académiques qui prétendent faire la part du figuratif et du non-figuratif.

Le critique réputé John Canady a décrit comment Landuyt combine à la Rembrandt les clair-obscur vibrant et lumineux, des vermillions et des azurs, et comment ses couleurs brillantes semblent être glacées de pigments transparents, au point de luire comme dans un vitrail. Mais l'artiste a peint récemment de sobres grisailles dans lequel le seul effet du blanc et du noir porte son message à l`admirateur. Le germe, la semence et la cellule le ravissent par leur poétique essence.

Ce qui semble être passager dans son éphémère enveloppe végétale, animale ou humaine devient permanence immobile grâce aux métamorphoses que Landuyt opère.

On a dit que ses sujets sont menaçants. C`est possible mais ce fils spirituel de Jérôme Bosch nous montre la vérité saisissante de la vie et de la mort dans leurs aspects fondamentaux sans devoir élaborer des compositions irréelles et monstrueuses, sans devoir matérialiser les démons qui hantent l'esprit. Tandis que Bosch jette un regard matériel sur un monde immatériel, Landuyt nous mène d'une manière immatérielle dans le monde matériel, essentiel et explosif de notre être propre et de notre propre réalité.

Ainsi, tandis que des monstres mécaniques et bruyants tracent dans le ciel des lignes qui obscurcissent l'azur, Octave Landuyt, solitaire et courageux, nous guide - à travers ces sombres clartés dont parle le Poète - quelque part au-delà des grottes magiques de son ancêtre Jérôme Bosch et jusqu'au cœur même des choses.

(09/04-20/04) Lewy Kurt.

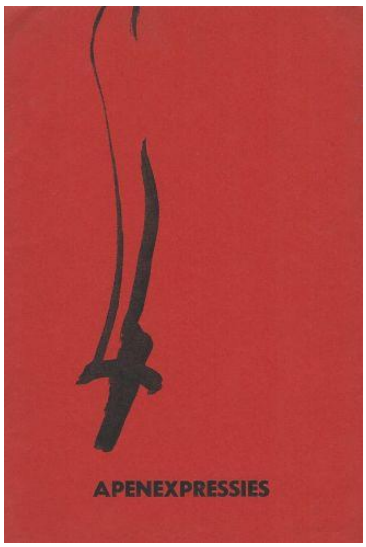
(23/04-04/05) Van Anderlecht Englebert.

(04/07-17/07) Sculpteurs belges et leurs dessins / 1e Biennale de sculptures.
* Participants : ?

(01/10-12/10) Hayter S.W.

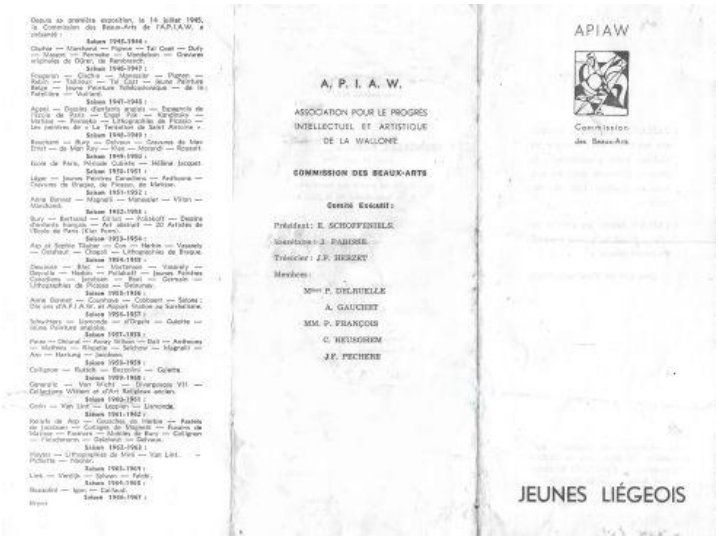
(15/10-26/10) Bryen Camille.

(29/10-17/11) **Peintures de singes** + conférence (02/11), "Biologie de l'Art" par E. Schoffeniels et G. Thinès.
Exposition réalisée par la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. en collaboration avec les Instituts de Zoologie et de Psychologie de |'Université de Liège.
* Catalogue en néerlandais : Apenexpressies avec insertion d'une feuille en français avec un texte d'Ernest Schoffeniels.



- Texte d'Ernest Schoffeniels.
L'étude des mécanismes aboutissant à la création artistique ne peut que s`enrichir en s`engageant dans la voie du comparatisme. Ce biais, si fécond dans les autres domaines de la biologie, est à peine exploité par les amateur d`art qui paraissent avoir quelque difficulté à dégager l'unité dans le geste créateur de l`homme et celui de son proche parent. S'il est vrai que la production picturale des quelques singes de génie qui sont aujourd'hui nos invités, s'apparente plus à l'art de nos meilleurs gestuels qu'à celui des Siennois ou des Florentins, on y retrouve néanmoins ces caractères fondamentaux à partir desquels la production artistique de l`homme s'est diversifiée dans le riche foisonnement des chefs-d'œuvre accumulés depuis le magdalénien inférieur. L'expression picturale des singes possède, pour l'homme sensible, des qualités esthétiques indiscutables. Pour le singe aussi, puisqu'il tire de l'acte de peindre un plaisir étranger à tout conditionnement.
L'A. P. I. A. W., organisme culturel, se devait de présenter au public que les arts plastiques intéressent, les toutes dernières expériences de psychologie animale réalisées dans le but de pénétrer plus avant dans le comportement de l'homme et des singes anthropoïdes. Le matériel exposé est le fruit des recherches du Professeur B. Rensch, Directeur de l`Institut de Zoologie de l'Université Wilhelms de Westphalie à Munster et du Docteur D. Morris, Conservateur de la Section des Mammifères de la Société Zoologique de Londres. Nous remercions ces savants d'avoir bien voulu nous prêter des documents d'une valeur inestimable. Il nous est également agréable de rendre hommage à la courtoisie et à l'efficacité de Mademoiselle C. Feekes, du Laboratoire de Zoologie de l'Université de Groningen. Mademoiselle Feekes a réalisé trois expositions en Hollande en s'assurant, outre la collaboration des Docteurs Morris et Rensch, le concours de collectionneurs et des représentants de divers organismes officiels néerlandais. Que tous trouvent ici l'expression de notre gratitude.

(19/11-01/12) Jeunes Liégeois : Alexandre Emile, Beunckens Freddy, Georjans, Guerrier Jean-Pierre, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Rensonnet J, Rousseff Juliette, Vandeloise Guy, Vandormael Jean-Claude, Wuidar Léon, (Philippe Christiane).



A. P. I. A. W.

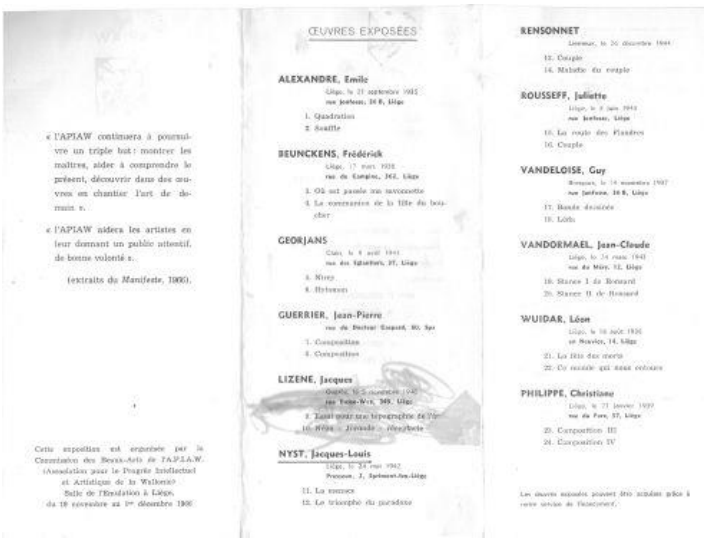
ASSOCIATION POUR LE PROGRES INTELLECTUEL ET ARTISTIQUE DE LA WALLONIE

COMMISSION DES BEAUX-ARTS

APIAW

Commission des Beaux-Arts

JEUNES LIÉGEOIS



ŒUVRES EXPOSÉES

« L'APIAW continuera à poursuivre un triple but : montrer les maîtres, aider à comprendre le présent, découvrir dans des œuvres en chantier l'art de demain ».

« L'APIAW aidera les artistes en leur donnant un public attentif, de bonne volonté ».

(extraits du *Manifeste*, 1960).

ALEXANDRE, Emile

BEUNCKENS, Frédérick

GEORJANS

GUERRIER, Jean-Pierre

LIZENE, Jacques

NYST, Jacques-Louis

RENSONNET

ROUSSEFF, Juliette

VANDELOISE, Guy

VANDORMAEL, Jean-Claude

WUIDAR, Léon

PHILIPPE, Christiane

- Nicole Forsbach in Total's n° 7.

* "Le samedi 19 novembre, à Liège, en la salle de l'Apiaw eut lieu le vernissage de l'ensemble : Jeunes Liégeois.
Vers 18 h, ce vernissage fut perturbé par l'arrivée d'une vingtaine de totalistes porteurs de miroirs divers. Ils furent violemment apostrophés par les organisateurs de cette exposition, qui, affolés, croyaient à l'imminence d'un scandale. On entendit même un retentissant: get out lorsqu'un des officiels aperçut le tableau "total" que les jeunes voulaient introduire dans la salle.
Il ne s'agissait pourtant que d'un inoffensif miroir d'un mètre cinquante de haut et d'un mètre de large environ.
Aucune invective ne fut proférée par le camp adverse qui, calmement, pris position dans l'entrée.
On dressa alors le grand miroir à bout de bras afin de concentrer dans une même vision toute la foule, le décor et les œuvres exposées.
Faire du dialogue intime entre l'homme et son reflet un EVENEMENT public, voilà ce que voulait également TOTAL. Otto Hahn écrit : "faire un happening, c'est prendre conscience que le monde est un spectacle à l'intérieur duquel on est soi-même spectacle".
Venus là pour regarder des "œuvres d'art" , pour s'interroger sérieusement sur leur style, leur fabrication, leur contenu, les spectateurs bloqués dans un système de perception statique et appréhendant de remettre ce système en question, ont refusé l'événement - miroir.
J.J. Lebel déclare dans son livre sur le happening que rien ne suscite autant d'hostilité et de négation

que l'invitation au dialogue.
Peu importe en fait l'accueil du public: hostile, curieux ou favorable. Une relation s'établit, un monologue s'interrompt.

(03/12-15/12) Cap d'encre.

(18/12-4/1/67) Photographisme.

1967.

(07/01-18/01) Roulin Félix.

(21/01-01/02) Vielfaure.

(04/02-15/02) Picon José.
- Jacques Parisse, José Picon. Chronique Radio pour la RTB, 9 février 1967 repris in J. Parisse, L'Art à la parole, Liège, édition Mardaga, 1978.
J. Picon n'a plus exposé à l'Âpiaw depuis plusieurs saisons. Nous la retrouvons cependant telle que son tempérament fougueux, son lyrisme la gardent.
La palette s'est éclaircie, le geste large et nerveux s'inscrit avec une vivacité agressive, presque acide. Elle est l'exemple même de cette peinture instinctive, gestuelle qui projette les élans du cœur, l'afflux des sensations. A J. Picon il faut des grands formats pour contenir ses paysages imaginaires où il y a l'eau, l'air, le vent, la terre, paysages que traversent déchainés, libérés, les grands mouvements d'une nature que l'homme s'emploie en vain à asservir.

(18/02-01/03) Zimmerman Jacques.

(04/03-15/03) Nando et Bettina.

(18/03-29/03) Lismonde Jules.

(01/04-13/04) Mara Pol.

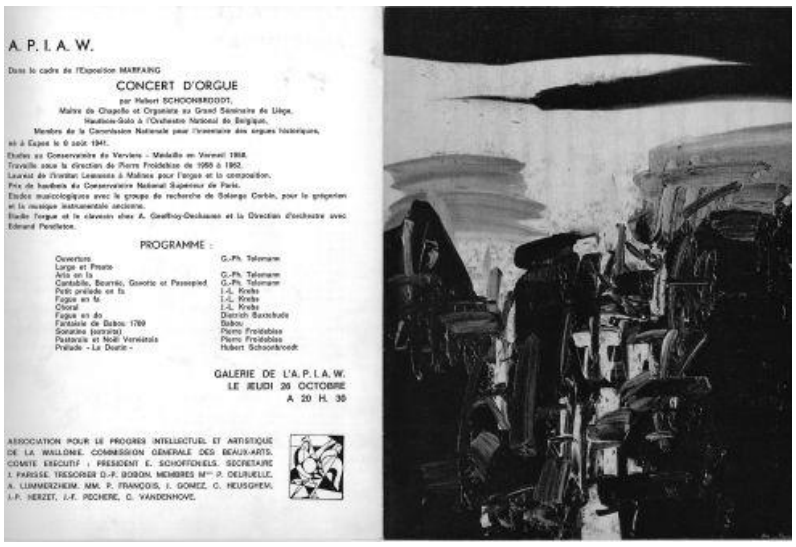
(15/04-27/04) Moncys.

(29/04-10/05) Laenen Jean-Paul + concert Trombones / Quatuor Radio - Luxembourg (03/05).

(/ - /) Meuris Jacques.

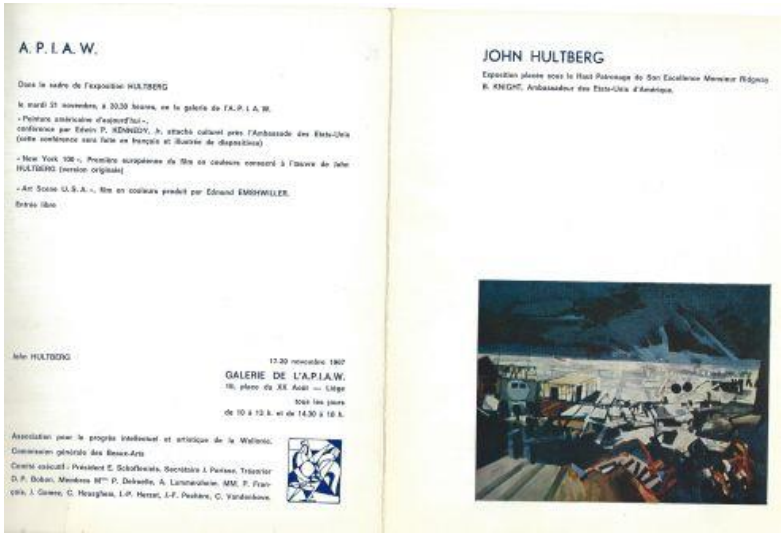
(06/10-18/10) Ghysels.

(20/10-01/11) Marfaing + concert orgue / H. Schoonbroodt (26/10).



- Texte de Marfaing sur le Feuillet-invitation.
L'Art n'est pas une gifle. Encore moins une caresse.
Le beau ne niche pas sur quelques hauteurs qu'une cordée d'alpinistes parvient à conquérir de temps en temps. Pas plus qu'il n'est enfermé dans une boîte à théories.
Le noir est pour moi le moyen d'expression le plus naturel. Ce noir ne contient pas plus de tristesse que n'en contient votre style.
Je ne mets pas de titre. Vous croiriez comprendre. COMPRENDRE.
Si on comprenait l'art, on comprendrait aussi le comment et le pourquoi de l'univers. Nous n'en sommes pas là.

(17/11-29/11) Hultberg + New York 100, film couleur consacré à l'œuvre d'Hultberg + Conférence E.P. Kennedy, "Peinture américaine d'aujourd'hui (21/11).



- Texte du feuillet-invitation : René Berger, directeur-Conservateur du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. John Hultberg ou l'avenir en blanc.
Pour nombre de gens, la peinture relève davantage de la compétition que de l'activité artistique : abstraits contre figuratifs, figuratifs contre abstraits ; et les plus acharnés de marquer les coups en attendant que le sort (puisque c'est à lui qu'on s`en remet) décide.
Pendant ce temps, quelques artistes suivent leur voie, à l'écart des polémiques, à l`écart dela mode. Parmi eux, John Hultberg. Nul souci de militer, pas davantage de paraître ; son « actualité » est affaire de présence, de révélation aussi.
Songez un peu à la vie que vous menez tous les jours. Pour vous rendre à votre travail, vous montez

dans l'autobus, dans le trolleybus, ou prenez le métro. Ou encore – de plus en plus - votre voiture. Que se passe-t-il ? Vos yeux se portent tantôt sur la route, tantôt sur le sur le compteur (80 kilomètres, prescrivent les panneaux cerclés de rouge) ; plus loin quelqu'un remonte pour vous doubler -- le rétroviseur vous en avertit - et soudain l`image captive du miroir bondit sur la chaussée pour passer, bolide, à côté de vous dans le vrombissement du moteur (qui s'avise de la métamorphose ?) ; tandis que votre voiture continue d'enfoncer son soc dans le paysage, étrange labour !
Bouleversée jusque dans son fondement, la nature se fait chiffres, vitesse, cadrans et germent bientôt poulies, hublots, tracteurs, bulldozers ; fleurissent coques et carlingues ; s'engrènent escaliers mécaniques; s'épanouissent aubes et pales... Et les hommes ? Passagers, ils s'alignent de dos, ou, chauffeurs à leur poste, actionnent volants, leviers, manettes et boutons, tous à la ressemblance de la machine que nous avons créée et qui à son tour nous modèle.
Aiguilles, voyants interposent désormais leurs signaux dans l'espace qui, sans cesse mesuré, balisé, illuminé, se fragmente, se divise, s'ouvre, se ferme, s'éclaire, s'obscurcit, s'articulant au gré de l'ingénieur, à l'appel du technicien. Finie la rue d'antan avec ses rumeurs et ses parfums ! Passants et voitures défilent aux ordres des feux souverains. Le temps agglutine les continents à l'antenne pour projeter sur le vidéo le film ininterrompu des événements. Tours de contrôle, radars, ordinateurs, émetteurs, récepteurs, il n'est plus rien qui ne contribue aujourd'hui en quelque mesure à cette prodigieuse algèbre ; nos faits et gestes sont soumis aux calculs de probabilité qui gouvernent jusqu'à notre « espérance de vie ».
De cet homme nouveau aux prises avec sa propre industrie, Hultberg est le témoin. Sars ironie, sans complaisance, il dépeint la mutation qui s'opère et la désigne à notre vigilance. En même temps qu'elle nous touche, sa peinture nous met en garde, et c'est de ce double effet qu'elle tire son charme insolite.
A travers la vitre protectrice, devant le tableau de bord qui conduit son engin du fond des mers au fond des cieux, l'homme considère l'avenir en blanc devant lui. Nul abandon romantique. Vierge, la neige attend notre empreinte. Car c`est notre espoir, à nous hommes du XX* siècle, de marquer le futur à la mesure de notre pouvoir et - l'accent de l’œuvre fait foi - à la mesure de notre volonté.

(01/12-13/12) Dumitresco.

(15/12-03/01/68) Petits formats de décembre.
* Angeletti, Ardy, Arnould Marcel, Aucquiere, Blank André, Caillaud Aristide. Culot Pierre, Debie Annie, Delhaye José, Downing Joe, Feito Luis, François, Guiette René, Hamisky, Henrard, Herbiet Eva, Herreyns Gilberte, Johanson, Koenig, Lacomblez Jacques, Louette, Mara Pol, Merveille, Messagier, Moncys, Pons, Roulin Félix, Schaekels, Schneider Gérard, Schouteden, Theunissen, Thiry Georges,Van Breedam Camille, Van Leckwyck, Van Lierde Nadine, Vielfaure, Warrand Marcel, Zimmerman Jacques..

1968.

(05/01-18/01) Peintres liégeois de l'Apiaw. In Memoriam Silvin 1915-1967; Adam Yvon, Barlet Jacques, Dumont Marcel, Georjans, Helleweegen Willy, Léonard Maurice, Nyst Jacques Louis, Picon José, Rets Jean, Scevenels Auguste, Silvestre Armand, Vandeloise Guy, Wuidar Léon, Wybaux Freddy.


A. P. I. A. W.

Dans le cadre de l'exposition « Peintres Liégeois de l'A. P. I. A. W. », mardi 9 janvier 1968, à 20 h. 30,
Galerie de l'A. P. I. A. W., 16, place de Vingt Août, à Liège,
BRUCE GOFF, Architecte et Peintre américain.
Une conférence avec projections de Jacques Gillet, grand prosiel prix de Rome.
Cette conférence est donnée sous le patronage de la Commission d'Architecture et d'Urbanisme de l'A. P. I. A. W.

5 au 18 janvier 1968
GALERIE DE L'A.P.I.A.W.
16, place du XX Août — Liège
tous les jours
de 10 à 13 h. et de 14.30 à 18 h.

Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie.
Commission générale des Beaux-Arts
Comité exécutif : Président: E. Scheffenels. Secrétaire: J. Parisse. Trésorier: D.P. Balace. Membres: M^es^ P. Delrueltz, A. Lommerbohn, MM. P. Francois, J. Gomez, C. Heughem, J.-P. Herzet, J.-F. Pesthève, Ch. Vandenhove.

PEINTRES LIÉGEOIS DE L'A. P. I. A. W.


PEINTRES LIÉGEOIS DE L'A. P. I. A. W.

Les artistes liégeois ont toujours été étroitement associés à la vie de la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. Le catalogue édité à l'occasion du XX^e^ anniversaire en témoigne.
Il ne s'agit pas de sacrifier à l'amitié, aux convenances ou à la justice distributive mais d'aider nos bons artistes en leur offrant, en même temps que des cimaises devenues illustres par les services rendus à l'art vivant, un public au jugement pointu mais souvent perspicace, connaisseur mais capable encore d'émerveillement.
On a dit que l'A. P. I. A. W. était une société secrète ou encore une chapelle. Dans la bouche des marchands du temple, le compliment est de poids. Nous leur laissons leurs aigreurs, leurs compromis et leurs compromissions. Ici, la porte est étroite et les élus peu nombreux, ils nous semblent néanmoins représentatifs - vétérans et nouveaux venus - d'une certaine manière de concevoir le langage artistique à notre époque.
Etre du groupe des peintres de l'A. P. I. A. W. est peut-être une référence mais ce n'est pas une fin. Il reste à nos artistes, après s'être exposés à ce juge sévère qu'est le visiteur attentif, à porter au-delà des limites étriquées de la province le renom de l'art liégeois.
J. Parisse.

CATALOGUE

le Mesnieux
Silvin 1915-1967 †
1. Plomb ouvré
2. Plomb ouvré
Yvon Adam
3. Dessin
4. Dessin
Jacques Berlet
5. Métamorphose
6. Métamorphose
Marcel Dunsert
7. Parabole
8. Confiance
Georjaes
9. Relief
10. Relief
Milly Hellewegen
11. Nœud Gordien
12. Gordien
Maurice Léonard
13. Hommage à Magellan
14. Flux et Reflux
Jacques Louis Nyst
15. L'Hiver
16. La mesure de temps
José Ploen
17. Composition n° 6
18. Composition n° 7
Jose Rota
19. Thème 3
20. Thème 4
Auguste Scuvieris
21. Hommage à Silvin
22. Reflets
Armand Sylvestre
23. Les oiseaux combattants
24. La mer hostile
Guy Vandeloise
25. Buste de profil
26. Torse de dos
Léon Wuidar
27. Une minute de silence
28. Victoire
Freddy Wyleux
29. Eclosion (sculpture)
30. Le samouraï (sculpture)
31. Pavane (sculpture)

Les œuvres exposées peuvent être acquises avec l'aide de notre service de financement

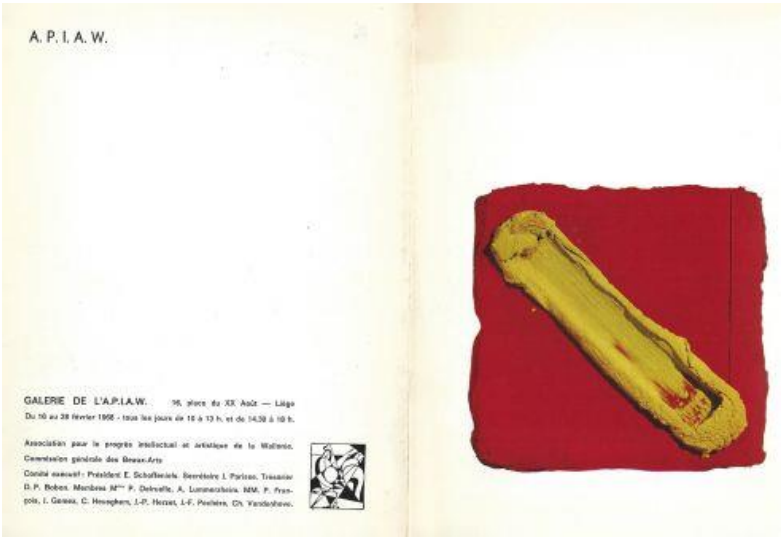
* Feuillet-invitation : texte de J. Parisse.
Les artistes liégeois ont toujours été étroitement associés à la vie de la Commission des Beaux-Arts de l'A. P. I. A. W. Le catalogue édité *à* l'occasion du *XX* anniversaire en témoigne.
Il ne s'agit pas de sacrifier à l'amitié, aux convenances ou à la justice distributive mais d'aider nos bons artistes en leur offrant, en même temps que des cimaises devenues illustres par les services rendus à l'art vivant, un public au jugement pointu mais souvent perspicace, connaisseur mais capable encore d'émerveillement.
On a dit que l'A. P. I. A. W. était une société secrète ou encore une chapelle. Dans la bouche des marchands du temple, le compliment est de poids. Nous leur laissons leurs aigreurs, leurs compromis et leurs compromissions. Ici, la porte est étroite et les élus peu nombreux, ils nous semblent néanmoins représentatifs - vétérans et nouveaux venus - d'une certaine manière de concevoir le langage artistique à notre époque.
Etre du groupe des peintres de l'A. P. I. A. W. est peut-être une référence mais ce n'est pas une fin, Il reste à nos artistes, après s'être exposés à ce juge sévère qu'est le visiteur attentif, à porter au-delà des limites étriquées de la province le renom de l'art liégeois.

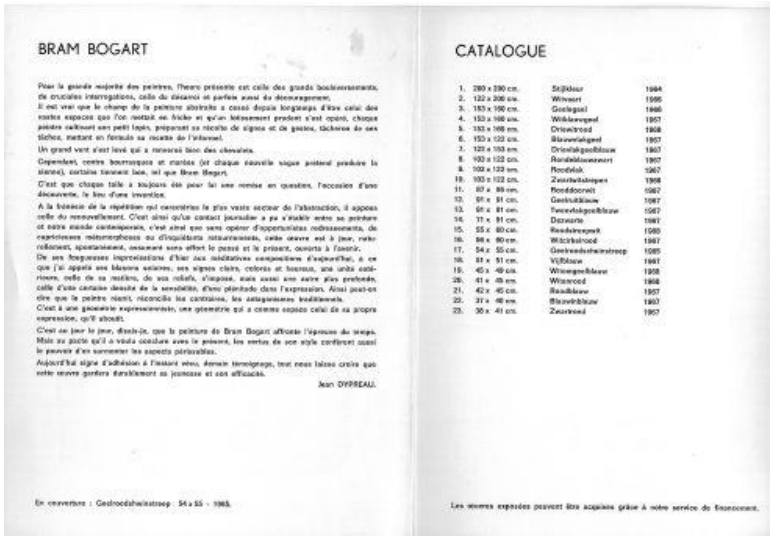
(20/01-31/01) Degottex Jean.
- Feuillet-invitation : Extrait de la présentation, par Alain Jouffroy, de l'exposition Degottex à la Galerie Jean Fournier et Cie. Paris, en décembre 1967.
Non, Degottex ne fait pas des tableaux « horsphère » pour échapper à notre sphère, ou pour éviter l'affrontement avec les choses. Quand il a commencé la série « métasphère » qui précède, il se promenait chaque jour dans des chemins bordés de champs et de rochers. Une fois, il ramassait des cisailles rouillées, une autre fois, des vieux bidons d*huile abandonnés, des sacs de ciment vides. Sans

pinceaux, sans couleurs, sans toile et presque sans papier, il a fait comme s'il fallait tout recommencer : il a choisi le cercle, il a choisi l'X pour désigner le connu et l'inconnu, le soleil et ce qu'il n'éclaire pas, la terre et ce qui ne ressemble pas à la terre, la totalité et ce qui ne fait pas partie de l'addition des éléments qui entrent dans la composition de notre univers. Il a mis en équation le blanc, le noir, le rouge, beaucoup de jour, beaucoup de nuit, beaucoup de sang, et il a tenté de réapprendre quelque chose que nul ne pourra jamais enseigner à personne : la violente évidence de tout ce qui nous échappe dans tout ce que nous saisissons, et la présence de l'impossible au centre de tous les possibles. Il s'est servi du revolver-pulvérisateur-vibreur comme le tireur à l'arc Zen dans son art chevaleresque : pour que quelque chose arrive, pour que quelque chose passe et s'inscrive, pour que quelque chose s'engloutisse et émerge. Non, ce n'est pas lui, Degottex, qui « s'exprime » ici. Non, ce n'est pas lui, Degottex, qui a « quelque chose à nous dire'. Non : c'est la pensée qui parle à haute voix dans l'étendue... c'est l'air qui s'ébranle... c'est le silence qui soudain prend le pouvoir et se substitue calmement à tous les bavardages, c'est le silence qui fait tomber sa pluie à la surface d'un mur que nous n'avons toujours pas traversé, parce que nous croyons encore qu'il s'agit d'art, alors que nous n'avons pas même encore appris à respirer, à penser, à aimer, à voir, à entendre et que pour passer de l'autre côté de la sphère mouvante qui cache le monde à nos propres yeux, pour faire cesser le vieux divorce entre le physique et le mental, l'individuel et le collectif, l'action et la contemplation, il faudrait d'abord commencer par oublier tout ce que nous sommes, tout ce que l'histoire a fait de nous, tout ce que les sociétés les plus meurtrières ont fait des hommes les plus innocents, tout ce que le cœur et le sexe ont emmagasiné de terreur, d'angoisse et de préjugés depuis que nous avons inventé le cercle, le carré, le rectangle, l'X, les mathématiques, la musique et l'astronomie. Et c'est dans ce silence qui tombe maintenant comme de la neige noire sur nos épaules nues, c'est dans ce sépulcre où nous survivons à l'image que nous avions de nous-mêmes, c'est dans cette crypte où Degottex s'est enfermé par le plus noble et le moins praticable des actes de courage : celui qui consiste à s'isoler, à se retrancher silencieusement de tout ce qui se fait et de tout ce qui se dit, que nous sommes aujourd'hui avec lui, et que nous visons à notre tour, dans la ligne de mire de ses tableaux, cette région sans limites où la sphère que nous sommes cesse de tourner sur elle-même et fait corps, en se pulvérisant, avec la totalité de tout ce qui n'est pas elle.

(03/02-14/02) Wuidar Léon, Willame Jean.
* Feuillet: textes de J. Parisse - de R. Bastin.

(16/02-28/02) Bogart Bram





BRAM BOGART

Pour la grande majorité des peintres, l'heure présente est celle des grands bouleversements, de cruciales interrogations, celle du désarroi et parfois aussi du découragement.
Il est vrai que le champ de la peinture abstraite a cessé depuis longtemps d'être celui des vastes espaces que l'on mettait en friche et qu'un lotissement prudent s'est opéré, chaque peintre cultivant son petit lopin, préparant sa récolte de signes et de gestes, tâcheron de ses tâches, mettant en formule sa recette de l'informel.
Un grand vent s'est levé qui a renversé bien des chevalets.
Cependant, contre bourrasques et marées (et chaque nouvelle vague prétend produire la sienne), certains tiennent bon, tel que Bram Bogart.
C'est que chaque toile a toujours été pour lui une remise en question, l'occasion d'une découverte, le lieu d'une invention.
A la frénésie de la répétition qui caractérisa le plus vaste secteur de l'abstraction, il opposa celle du renouvellement. C'est ainsi qu'un contact journalier a pu s'établir entre sa peinture et notre monde contemporain, c'est ainsi que sans opérer d'opportunistes redressements, de capricieuses métamorphoses ou d'inquiétants retournements, cette œuvre est à jour, naturellement, spontanément, assumant sans effort le passé et le présent, ouverte à l'avenir.
De ses fougueuses improvisations d'hier aux méditatives compositions d'aujourd'hui, à ce que j'ai appelé ses blasons solaires, ses signes clairs, colorés et heureux, une unité extérieure, celle de sa matière, de ses reliefs, s'impose, mais aussi une autre plus profonde, celle d'une certaine densité de la sensibilité, d'une plénitude dans l'expression. Ainsi peut-on dire que le peintre réunit, réconcilie les contraires, les antagonismes traditionnels.
C'est à une géométrie expressionniste, une géométrie qui a comme espace celui de sa propre expression, qu'il aboutit.
C'est au jour le jour, disais-je, que la peinture de Bram Bogart affronte l'épreuve du temps. Mais au pacte qu'il a voulu conclure avec le présent, les vertus de son style confèrent aussi le pouvoir d'en surmonter les aspects périssables.
Aujourd'hui signe d'adhésion à l'instant vécu, demain témoignage, tout nous laisse croire que cette œuvre gardera durablement sa jeunesse et son efficacité.

Jean DYPRÉAU.

En couverture : Geelroodzwartstroep 54 x 55 - 1965.

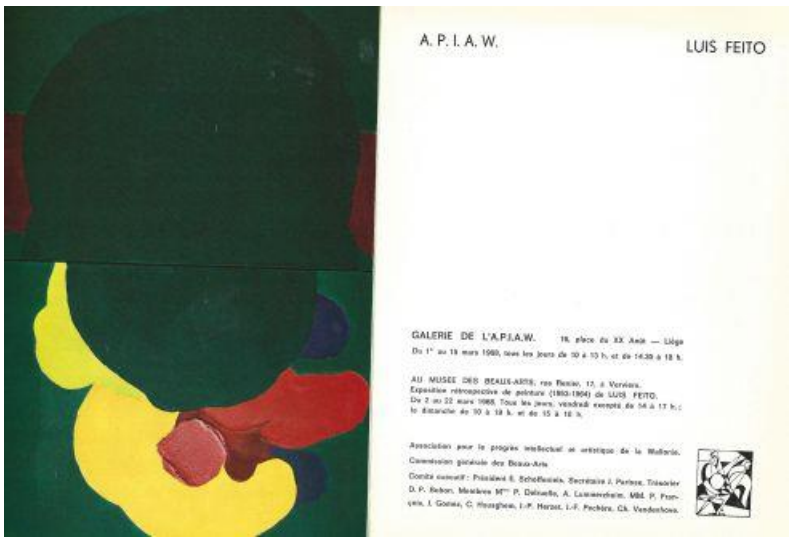
CATALOGUE

1.	280 x 280 cm.	Stijldoek	1964
2.	122 x 208 cm.	Winsum	1966
3.	183 x 190 cm.	Geologie	1966
4.	153 x 168 cm.	Wildeweg	1967
5.	153 x 168 cm.	Driewit	1968
6.	153 x 122 cm.	Blauwtalgeel	1967
7.	120 x 153 cm.	Driehalfgeelblauw	1967
8.	103 x 122 cm.	Randelaarwest	1967
9.	102 x 122 cm.	Randelak	1967
10.	103 x 122 cm.	Zwartwitstrepen	1968
11.	80 x 86 cm.	Randdoorwit	1967
12.	91 x 81 cm.	Geelrustblauw	1967
13.	91 x 81 cm.	Tweevalgeelblauw	1967
14.	71 x 81 cm.	Donwarte	1967
15.	55 x 80 cm.	Randdraegwit	1965
16.	98 x 80 cm.	Witzichtrood	1967
17.	54 x 55 cm.	Geelroodzwartstroep	1965
18.	81 x 51 cm.	Vijfblauw	1967
19.	45 x 49 cm.	Winsumblauw	1968
20.	41 x 48 cm.	Winsrood	1968
21.	42 x 45 cm.	Randblauw	1967
22.	31 x 48 cm.	Blauwbleauw	1967
23.	36 x 41 cm.	Zwartrood	1967

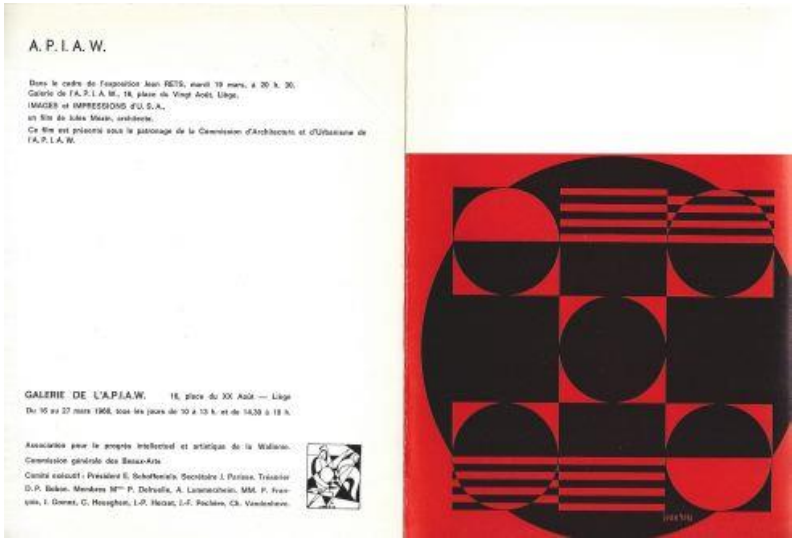
Les œuvres exposées peuvent être acquises grâce à notre service de financement.

* Feuillet-invitation : texte de Jean Dypréau.
Pour la grande majorité des peintres, l'heure présente est celle des grands bouleversements, de cruciales interrogations, celle du désarroi et parfois aussi du découragement.
Il est vrai que le champ de la peinture abstraite a cessé depuis longtemps d'être celui des vastes espaces que l'on mettait en friche et qu'un lotissement prudent s'est opéré, chaque peintre cultivant son petit lopin, préparant sa récolte de signes et de gestes, tâcheron de ses tâches, mettant en formule sa recette de l'informel.
Un grand vent s'est levé qui a renversé bien des chevalets. Cependant, contre bourrasques et marées (et chaque nouvelle vague prétend produire la sienne), certains tiennent bon, tel que Bram Bogart.
C'est que chaque toile a toujours été pour lui une remise en question, l'occasion d'une découverte, le lieu d'une invention.
A la frénésie de la répétition qui caractérisa le plus vaste secteur de l'abstraction, il opposa celle du renouvellement. C'est ainsi qu'un contact journalier a pu s'établir entre sa peinture et notre monde contemporain, c'est ainsi que sans opérer d'opportunistes redressements, de capricieuses métamorphoses ou d'inquiétants retournements, cette œuvre est à jour, naturellement, spontanément, assumant sans effort le passé et le présent, ouverte à l'avenir.
De ses fougueuses improvisations d'hier aux méditatives compositions d'aujourd'hui, à ce que j'ai appelé ses blasons solaires, ses signes clairs, colorés et heureux, une unité extérieure, celle de sa matière, de ses reliefs, s'impose, mais aussi une autre plus profonde, celle d'une certaine densité de la sensibilité, d'une plénitude dans l'expression. Ainsi peut-on dire que le peintre réunit, réconcilie les contraires, les antagonismes traditionnels.
C'est à une géométrie expressionniste, une géométrie qui a comme espace celui de sa propre expression, qu'il aboutit.
C'est au jour le jour, disais-je, que la peinture de Bram Bogart affronte l'épreuve du temps. Mais au pacte qu'il a voulu conclure avec le présent, les vertus de son style confèrent aussi le pouvoir d'en surmonter les aspects périssables.
Aujourd'hui signe d'adhésion à l'instant vécu, demain témoignage, tout nous laisse croire que cette œuvre gardera durablement sa jeunesse et son efficacité.

(01/03-15/03) Feito Luis (au même moment, 2-22/3, se tient une rétrospective Luis Feito 1953-64, au musée des Beaux-Arts de Verviers).
* Pas de texte sur le feuillet-invitation.



(16/03-27/03) Rets Jean

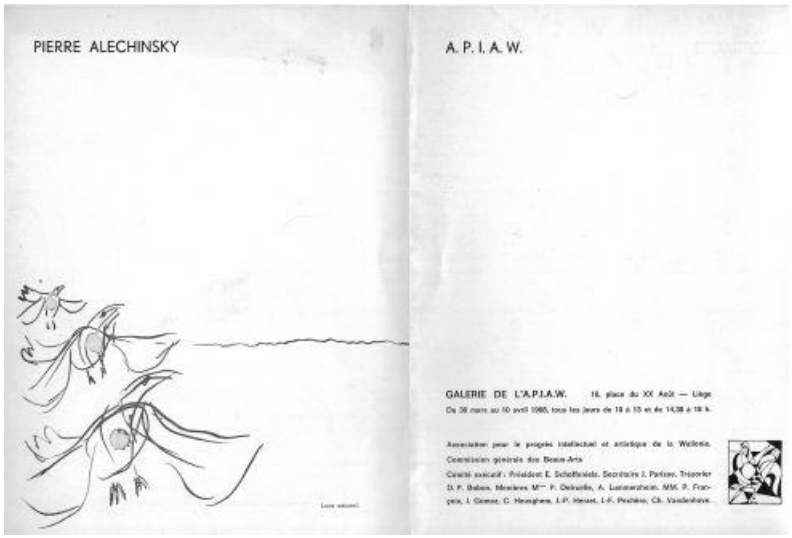




* <u>Feuillet-invitation : texte de Jo Delahaut</u>.
Qui dit art, dit invention. Par essence, dans le principe même de son activité l'artiste est un "inventeur" et il ne peut cesser de l'être sans cesser d'être artiste. Mais qu'invente-t-il donc et quel rôle joue-t-il dans sa propre invention ?

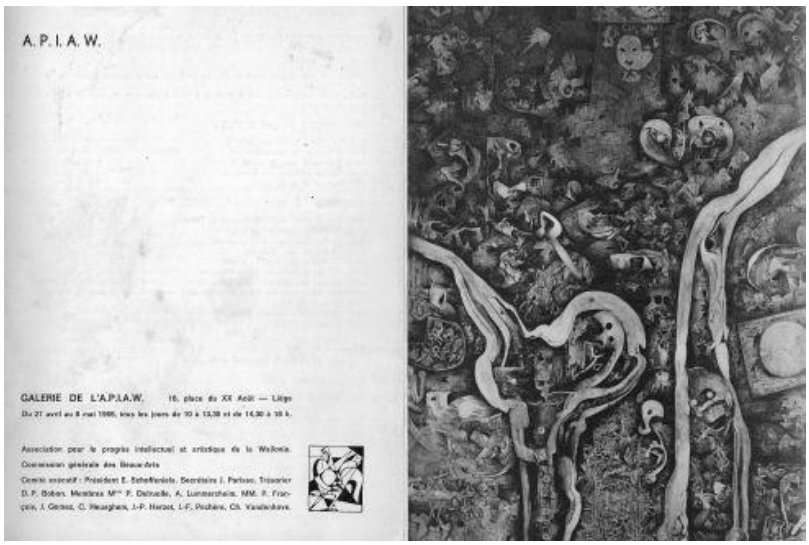
Les oeuvres d'art ne sont que des stratifications de phénomènes momentanés, de situations en voie de transformation, d'états passagers perçus et ressentis par l'artiste qui leur imprime une forme intelligible et révélatrice. L'artiste se fait plaque sensible et croyant faire, il attend que les choses se fassent. Tout se passe dans une révélation de l'ordre du sensible. De là son inquiétude permanente et son fugitif bonheur, l'une et l'autre liés à l'action capricieuse d'un lent et obscur travail de l'inconscient dont les effets ne sont que les ultimes remous d'une situation vitale d'où la volonté et l'intelligence semblent exclues. Le sort de l'artiste est lié au résultat heureux ou malheureux de l'opération.
C'est probablement un de ces moments heureux que vit actuellement Jean Rets. Nous connaissions ses oeuvres d'hier, ses formes élégantes, ses harmonies délicates, la maîtrise de sa technique et le climat serein qui s'en dégageait. Aujourd'hui tout le vocabulaire est renouvelé : formes multiples ou complexes, jeux déliés de symétrie dissimulée, cinétisme discret aux effets calculés. Tout cela est neuf, vivant, actuel. Et en changeant, Jean Rets est resté lui-même, fidèle à certaines exigences d'ordre et de rigueur qui sont dans sa nature. Ce sont ces qualités qui s'expriment dans ses recherches les plus étonnantes : des sculptures de lumière qui, littéralement, tracent en signes de feu une arabesque disciplinée s'inscrivant plastiquement dans l'espace lui donnant vie et, alchimie de l'art, transformant par mutation subtile, la matière en esprit.

(30/03-10/04) Alechinsky Pierre, Idéotraces.
* Pas de texte sur le feuillet-invitation.



(13/04-24/04) Adam Yvon
* Feuillet-invitation : texte de J. Parisse.

(27/04-08/05) Herregodts Urbain.

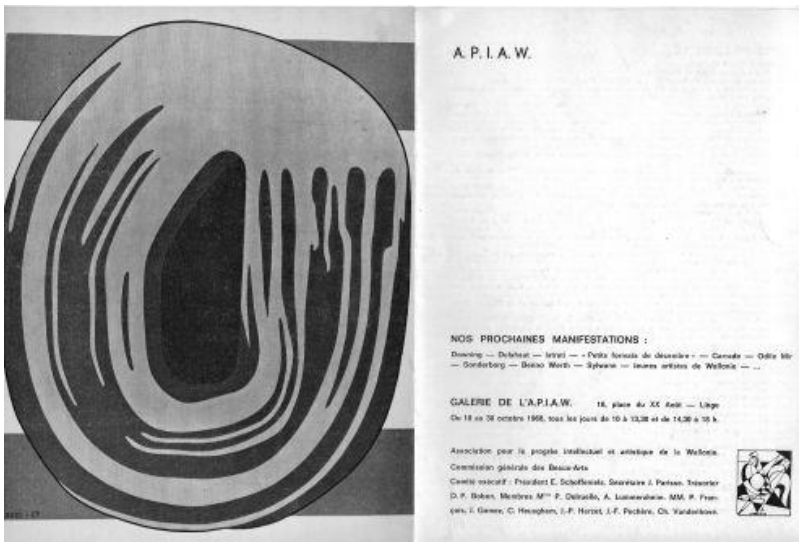


* Feuillet-invitation : texte d'Achille Chavée.

Il y a un grand voyage au bout de la nuit spirituelle dans l'univers pictural d'Urbain Herregodts.
Et pour peu que l'on consente à devenir son complice on est conduit à poursuivre un singulier, un étrange itinéraire, qui n'est pas à conseiller aux êtres médiocres.
Car il y a chez lui du sorcier qui pratique l'envoûtement et dont les mains pourtant restent fraternellement blanches.
C'est qu'au prix d'une douloureuse prospection, Herregodts donne couleurs et formes au néant, emprisonne l'aléatoire, subjugue l'informel intérieur, le traduit dans des concrétions à caractère métaphysique qui tout à la fois dénoncent ce qu'il y a d'implacable dans la transformation de ce qui est passé en ce qui se passe et qui devient futur ; qui suggèrent ce qu'il peut y avoir de désespéré dans l'ordre de la véritable condition humaine.
La peinture d'Herregodts illustre d'une manière spécifique, dans un climat d'intense poésie, intimement associées, les notions d'angoisse et de destin.
Sous le soleil noir d'une véritable innocence règne le climat de la haute tension psychique, de l'immense déchirure qui tente de cicatriser sa plaie très près de la nature, comme une huître ou comme un végétal.
Il serait si simple de mourir en n'ayant rien appris, en ayant tout oublié.
Avec Herregodts il n'y a pas d'échappatoires ; c'est la permanente MISE EN DEMEURE.
Entre autres extraits de presse que nous avons sous les yeux, relatifs à sa première exposition à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles en 1965, notre attention est retenue par les considérations que formule le critique du journal "Le Phare", dont la signature n'est pas indiquée. Il débute comme suit : "J'ai visité avec beaucoup d'intérêt la première exposition d'Herregodts. Il y a là quelque chose de dément et de considérable".
Il poursuit : "Quelle minutie, quelle application désespérée dans cette confession d'état d'âme qui mêle la vie viscérale à la désintégration mécanique! ; quel enfer habite l'âme de cet artiste dont la sincérité n'est pas douteuse ! "...
Et il conclut : "Un cas".
Oui, c'est un cas et nous osons ajouter un cas exceptionnel d'authenticité dans ce que, toujours davantage, il cerne et illumine dramatiquement, d'une lumière neuve le concept d'IRREMEDIABLE.
Ce que nous aimons en Herregodts, c'est qu'il est un initié qui ne sait pas qu'il est un initié et qui traduit cet état en images bouleversantes.
C'est cela, ce que dans ses toiles, indépendamment de leurs riches vertus de couleur et de composition, nous vous proposons de découvrir pour percevoir avec plus de gravité, plus de clairvoyance, plus de sévérité aussi, le sens délictueux et noble qu'il convient d'attribuer à ! ce mot que l'on prononce trop souvent à la légère, le mot HUMAIN avec les quelques préfixes qui soulignent ses tragiques virtualités.

(10/05-28/05) Lanskoy André.

(18/10-30/10) Izumi.



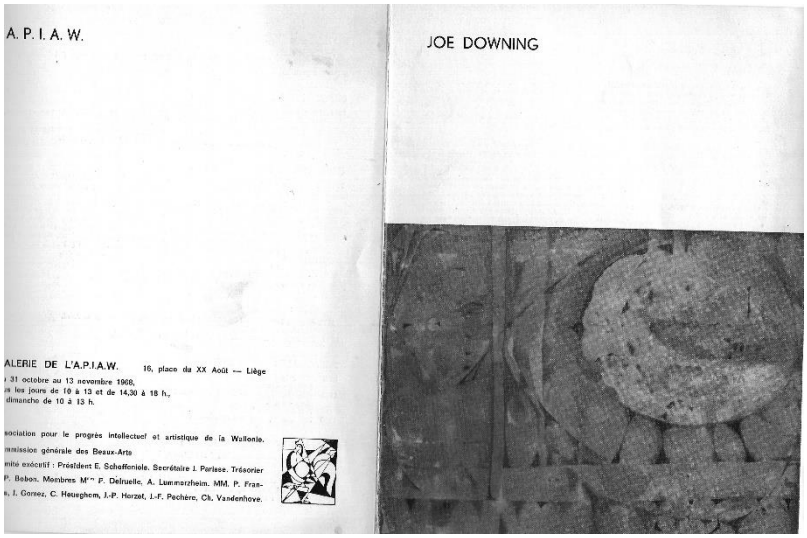
* Feuillet-invitation :Jean Cassou

La couleur choisie par Izumi est le plus fluide et léger des bleus, un courant aérien, un Gulf-Stream céleste. Ce bleu traverse un espace blanc en une bande souple et sinueuse, on dirait presque mélodieuse, car ce mouvement procure, par son aisance, un délicat plaisir: - cela vient et se développe tout naturellement et là où cela se trouve, sans aucune intention de composition, sans partager la toile symétriquement, mais en y passant, -en passant. Ce passage s'accompagne de filaments, qui sont comme sa vibration, sa suite frémissante, subtile, encore plus souple. Et là nous rejoignons l'esprit profond de la plastique japonaise, son caractère d'écriture; là nous sentons l'effet de cette main japonaise, qui, au contraire des violentes et inconsidérées performances de la peinture généralement dite gestuelle, demeure maîtresse de sa direction et met toutes sortes de fines et nuancées intentions dans son tracé. Certes on peut réduire la création plastique à un fait brut, à une donnée qu'il, faut se contenter d'accepter comme telle: une donnée, et, qui, par hasard, aurait pu être autre. Mais il convient aussi de reconnaître que la moindre insinuation, un de ces riens dont certains arts parvenus à la pointe extrême de leur perfection ont fait leurs délices, ne sont pas rien, mais le contraire de rien, c'est-à-dire des merveilles, c'est-à-dire des actes et des présences d'une infinie richesse, et peuvent enfermer un monde, tout un monde d'intelligence et de sensibilité.

Jun Ebara.

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale ne restaient au Japon que des villes détruites, atomisées.
Sur ce sol désert, Izumi créa un paon étrange.
Ses premières œuvres, gravures fantasmagoriques.
Cauchemar de la guerre et de l'après-guerre.
Le paon dominait.
Le paon tué, putréfié, ressuscite, se mute en un corps diabolique, monstrueux.
Tendresse sublime, dissimulée qui exorcise.
Sagesse du paon.
Il est devenu source.
La source se multiplie.
Shigeru : verbe, multiplier, se multiplier.
Izumi : nom commun, source.
Shigeru Izumi : une source se multiplie.

(31/10-13/11) Downing Joe.



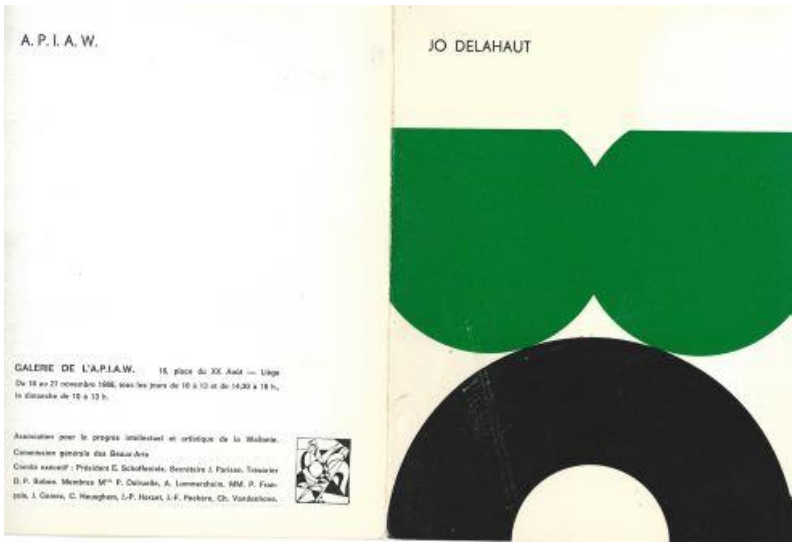
- <u>Feuillet-invitation : texte de René Le Bihan, Conservateur du Musée de Brest. (Extrait du catalogue de l'exposition Joe DOWNING, œuvres de 1950 à 1967, Musée de Brest, 1967.)</u>

Une fois les 175 œuvres regardées, examinées ou étudiées selon l'indifférence, la réceptivité ou la passion du visiteur, on peut penser qu'il n'est pas inutile d'essayer de réfléchir quelque peu sur leur qualité et leur portée ; de dresser en quelque sorte le bilan de dix-sept années de travail du peintre, de définir les caractères les plus spécifiques de son art. Ce que l'on retient avant tout c'est la subtilité de la démarche et il n'est pas faux d'ajouter au nom Downing le qualificatif de « non-figuratif prodigieusement raffiné ».

Pour qui pousse plus avant l'analyse, ses œuvres paraissent posséder les caractéristiques des grandes œuvres d'art. C'est un point qu'a admirablement mis en valeur Claude Roy En effet, une production de Downing est le résultat de la confrontation d'un esprit créateur et de l'univers ; l'invention d'un vaste monde, complexe et étrange, doté d'un pouvoir d'ordre magique ; l'offre d'un « espace délectable et insidieux, étrange pays non dépaysant ». Cette force d'imagination se double de simplicité et de fraicheur et, de la rencontre de ces de faisceaux, éclatent la beauté immédiate et la fine poésie d'un monde que l'on découvre peu à peu, en se laissant porter par les belles matières. Un monde dans lequel Louis-Paul Favre de « Combat », voit un « retour aux sources... une alchimie métaphysique qui a certainement rapport avec les fantômes ». Il est certain qu'à l'instar de Paul Klee, Joe Downing cherche à passer, et à nous faire passer avec lui, « de l'autre côté du visible ». Le peintre se présente comme une personnalité forte et équilibrée qui entreprend l'exploration candide d'elle- même sans se laisser attirer et séduire par les modes. Cette insouciance des courants se greffe, du point de vue de la conception, sur un humour profond et, du point de vue de l'expression artistique, sur une sûreté et une lenteur mesurée du métier. Downing met, au service d'une sensibilité maximale, un rare souci des rapports délicats et de la construction soignée ; en un mot, un raffinement exceptionnel. Sans qu'il y ait pour autant de la mièvrerie dans l'œuvre achevée. L'un des points capitaux de l'étude de Claude Roy concerne la monumentalité qu'il accorde aux œuvres du peintre ; ceci quel que soit le format, même dans les dimensions réduites en peinture ou dans les autres moyens comme les agrafages et les cuirs. Le sens du monumental est bien l'un des traits fondamentaux des créations essentielles de l'esprit humain.

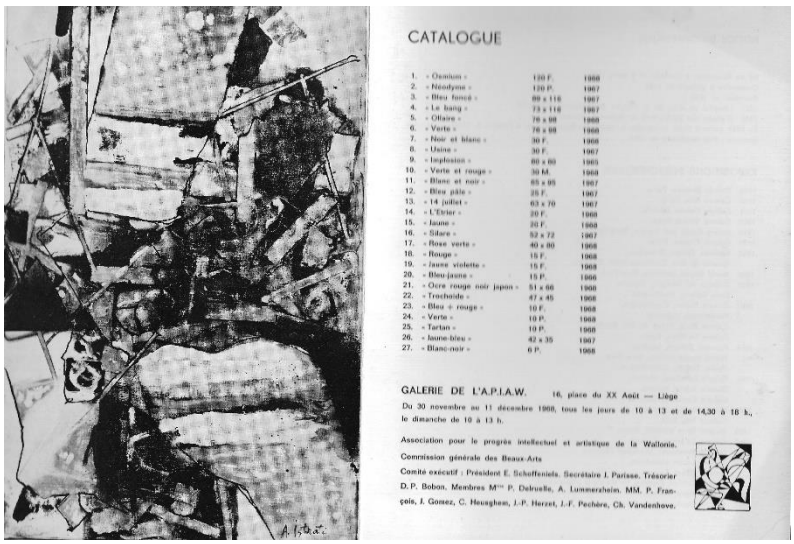
Tous ces caractères que nous avons essayé de grouper expliquent et justifient pleinement la remarque de Sarah Lansdell, « Les toiles de Downing produisent, sur la plupart des gens qui les regardent, un effet indélébile Dès maintenant, Joe Downing compte parmi les créateurs privilégiés grâce à qui l'art se révèle être « quelque chose d'éternellement impérissable qui estompera la peur de vivre qui hante la terre ».

(16/11-27/11) Delahaut Jo.



- Feuillet-invitation : texte de Jacques Parisse.
« Ma science consiste à effacer toute trace de science » Jo Delahaut.
Jo Delahaut, homme de grande culture, part en croisade contre l'esthétisme, le « bon goût », le rare et le précieux.
Un des premiers en Belgique a avoir tenté l'aventure incertaine de la non-figuration, témoin attentif des recherches, des succès et des crises de l'art contemporain depuis plus de vingt ans, l'aimant assez pour le défendre dans des joutes oratoires restées fameuses, Jo Delahaut a choisi « l'art direct, sans fioriture, allant à l'essentiel, préférant la force et quelquefois même la violence aux susurrements distingués et à la discrétion de bon ton ».
Toute sa peinture est un chant à la simplicité, à la pureté. Le signe n'est plus le support du langage, il est le langage même, rigoureux mais enveloppant, à la fois limite et élan. La couleur anime de hardies juxtapositions, de belles surfaces découpées dans des formes primaires d'un rigoureux géométrisme, d'un janséniste dépouillement. Que viendrait faire ici l'alchimie des techniques par lesquelles certains peintres se veulent remarquables : de grands et purs aplats suffisent.
L'art pour Jo Delahaut, c'est la joie dans l'ascèse, mais une ascèse qui n'est ni pessimisme, ni privation ; au contraire, poursuite obstinée de l'essentiel.

(30/11-11/12) Istrati.



- Feuillet-invitation : Eugène Ionesco.
Je connais Istrati depuis des années, du temps où il habitait impasse Ronsin, où il avait son atelier

juste en face de l'atelier de Brancusi. Une sorte de sentier très étroit séparait les deux ateliers. C'est par Istrati que j'ai connu Brancusi qui entrait, inopinément, chez les Istrati, mécontent d'y trouver des gens, les grondant, puis repartant, pour s'enfermer chez lui, ou, parfois, pour revenir au bout de quelques minutes avec une bouteille de champagne de rhum, de whisky ou tout cela à la fois. Il nous regardait boire, car lui n'avait plus le droit de le faire. Je vois encore Brancusi avec sa barbe blanche, vêtu de blanc, assis sur un tabouret ou sur une bûche, près de la porte. Puis, après avoir émis des paradoxes, après avoir taquiné assez durement les uns et les autres, Brancusi, que l'on admirait beaucoup évidemment, mais qui était bien difficile à supporter, heureusement s'en allait. Il laissait la porte ouverte. En hiver, le froid pénétrait du dehors, on fermait la porte après lui, et on s'installait joyeusement. Il y avait dans l'atelier d'Istrati un poêle à charbon et des quantités de chats. Et une quantité de personnes. Il y avait des chaises, plus ou moins dépareillées, un canapé ; on s'asseyait aussi par terre, près du poêle, on avait un sentiment de bien-être et tandis que le vent soufflait dehors, avec colère, comme dans certains romans du siècle dernier, anglais surtout, on buvait, on mangeait les mets que la femme d'Istrati, Natalie Dumitresco, apportait de la cuisine qui était une sorte de laboratoire ou d'atelier culinaire artisanal. Que de fêtes, que de réjouissances, que de musique, que de projets, que de vins. Que de tableaux aussi, bien sûr. Les tableaux d'Istrati étaient très différents de ceux d'aujourd'hui, bien entendu, mais c'était le même homme qui les faisait avec ce même souci de nudité, de problèmes picturaux à résoudre, avec le même mépris obstiné de l'agréable. Je suis venu chez lui, chez eux, plusieurs fois avec mes comédiens à la sortie d'une générale de « La Huchette », du « Studio des Champs-Elysées », ou du « Théâtre du quartier latin ». Nous mangions des choux farcis aigres, d'énormes polentas, et nous dansions, nous dansions du rock-and-roll je crois, ou des rondes pour célébrer le triomphe des générales ou l'espoir des « triomphes », si souvent déçu.

Mais les lendemains qui déchantaient avaient été compensés par anticipation grâce aux hiers qui avaient chanté. Il y avait longtemps que je n'avais plus vingt ans, Istrati non plus n'avait plus vingt ans. Mais nous avions eu la chance, à l'approche de la quarantaine, d`avoir de nouveaux débuts et des débuts difficiles. Cela était bien. Je dois dire que les tables d'Istrati ne me « plaisent » pas ; ils ne sont pas faits pour « plaire ». Le fait que ces tableaux ne plaisent pas constitue un préjugé favorable pour ce qui est de la qualité de ses toiles. Moi aussi, tout comme Istrati, je ne voulais pas plaire. Il y avait cela de commun entre nous, nous évertuions à expulser l'agréable. En fait, le plaisant n'est pas l'art, l'art est déplaisant puisqu'il est vrai. L'agréable cache, fait qu'on oublie les intentions de l`artiste. Les tableaux d'Istrati ne sont pas des rebus, mais ils sont des problèmes. C'est cela un tableau : poser un problème et le résoudre plus ou moins. Comme dans les anciens tableaux d'Istrati, les nouveaux ne sont que des recherches pures. En ce moment, il combine les vides et le plein. Des masses lourdes s'appuient sur le vide. Toute une architecture s'appuie sur les colonnes du rien. Coloriste né, il arrive à Istrati de renoncer à la couleur quand elle lui semble trop facile. Mais il fait de la couleur sans couleur, de la couleur en noir et blanc, des gradations et des oppositions, et toutes les valeurs se retrouvent dans les nuances nombreuses et subtiles du noir et du blanc. Il construit des destructions et avec ce qui se détruit il construit. Tout le monde pictural actuel d'Istrati est une destruction-reconstruction.

J'y vois naitre des espaces habités par des formes puissantes et dynamiques, car la peinture d'Istrati est essentiellement dynamique, elle est mouvement. C'est assez facile de faire de la mobilité avec des mobiles. Mais réaliser le mouvement le plus dynamique avec ce qui ne bouge pas, c'est plus difficile, plus dangereux et plus passionnant. On pourrait, à travers les tableaux d'Istrati, voir qu'il y a là toute une vision du monde, tragique, concrète, dans la non-figuration. Je crois que la synthèse des contraires, la réalisation picturale paradoxale des antagonismes constitue la valeur de l'art d'Istrati, de l'Art.

Mais je ne veux pas m'étendre davantage sur les œuvres d'Istrati. Pourquoi donner l'explication d'une explication, la peinture est elle-même une explication. Boulez disait que, en somme, la musique devait se passer de commentaires : autrement, on n'aurait plus besoin de faire de la musique, les commentaires suffiraient. On peut dire la même chose au sujet de la peinture. Elle est un langage, elle se suffit. Nous savons que le langage des paroles n'est pas le seul langage. Le silence est le langage de la peinture, un silence qui suggère des sonorités, de l'immobilité qui exprime le mouvement, un discours sur le monde.

(13/12-01/01/69) Petits formats de décembre

* e. a. Van Breedam Camille, Wuidar Léon.

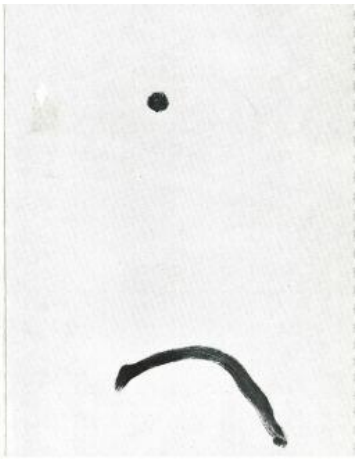
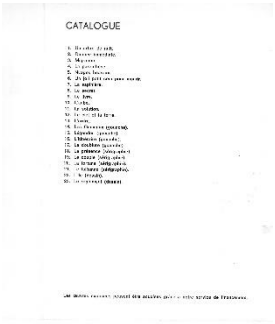
1969.

* Comité: E. Schoffeniels (président); Jacques Parisse (secrétaire) et Mmes P. Delruelle, A. Lummerzheim et Mrs P. Bobon, P. François, J. Gomez, C. Heusghem, J.-P. Herzet; J.-F. Pechère, Ch. Vandenhove.

(04/01-15/01) Carrade Michel.
* Feuillet : texte d'Henri Van Lier.

(18/01-29/01) Nyst Jacques-Louis.



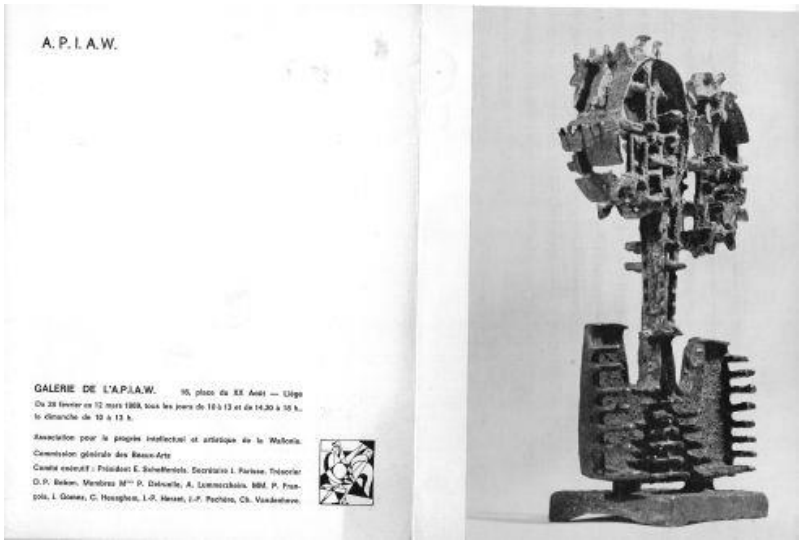
- E. E. Godefroi, J.L. Nyst, dépouillement et sérénité in Le Monde du Travail, 29/01.
"grand souci d'ascèse dans ses compositions sur fond blanc, quelques signes d'une couleur pure"
- Jacques Parisse in La Wallonie, 21/01
" Jacques Louis Nyst est un jeune peintre liégeois qui, après une période de surréalisme personnelle et d'une éducation parfaite, a découvert les vertus contemplatives de la philosophie Zen, vertus qu'il cherche à exprimer dans la sobre pureté du signe. Mais cette reconversion n'est pas au goût du jour: la calligraphie à l'orientale tient depuis 20 ans avec Mathieu, Soulages et Degottex (ancienne manière) et le belge Guiette, une place importante dans l'art d'aujourd'hui. Il y a dans cette exposition de J.L. Nyst une sincérité qui touche. Sur des fonds uniformément blanc ou subtilement modulés, le peintre inscrit un signe apparemment spontané, en réalité porté par une nécessité que le visiteur n'élucidera peut-être pas mais qu'il définira par rapport à lui-même. Il ne s'agit plus de donner un nom à une chose existante mais de "se raconter" à partir de ce signe.
Voilà donc un art d'une étrange pureté, d'une "simplicité" singulière mais qui laisse la porte ouverte à tous nos rêves. Ce signe et cet art ne vivrons vraiment que si nous nous y ajoutons. Alors, et alors seulement, il prendra vie, une vie peut-être différente de celle que l'artiste aurait voulu y mettre. Plus que tout autre ce langage picturale appelle la "sympathie", la participation. Pour la susciter, un simple trait suffit et sa mise en page y contribue. La couleur anime qu'elle soit trace noire, ou rouge, ou verte. Le fond blanc élargit l'espace et le rêve peut s'y mouvoir sans contrainte. Le signe n'en est que le point de départ. Une évolution logique devrait conduire Nyst à la virginité de la page blanche, celle que souhaitait parfois Valéry qui ne répugnait pas, lui si prolixe, aux idées excessives. Délibérément, J.L. Nyst a choisi la difficulté. Au seuil d'une carrière d'artiste, il y a là beaucoup de courage. Avons-nous le droit de craindre pour lui ? Il nous suffit que cette exposition soit fort belle."
- ? , Apiaw: J.L. Nyst in Le Monde du Travail, 29/01

(01/02-12/02) Mir Odile.

(15/02-16/03) (au Musée des Beaux-Arts) Biennale Internationale de Gravure de Liège (1e)

(15/02-26/02) Sonderborg.

(28/02-12/03) Werth Benno.



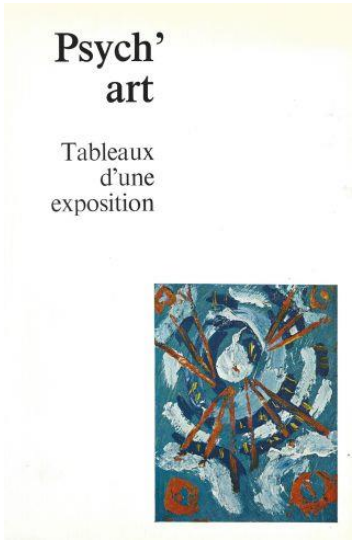
(11/03) Conférence d'Ernest Schoffeniels, "La gravure au marteau".

(15/03-26/03) Sylwan Suzanne.

(29/03-16/04) Jeunes de Wallonie.
* Andrien Mady, Bage Yves, Boulanger Michel, Dacos Guy, Flausch Fernand, Huysmans Michel, Lizène Jacques, Rome Jo, Rousseff Juliette, Yellow.

(19/04-30/04) Debré Olivier.

(09/05-28/05) **Psych'art**.
* Org.: Clinique psychiatrique universitaire de Liège.
** - Boris, Aloïse, Séraphine, Carlo, Gaston, Wain Louis, Christine, Fellmer Philippe, Alvisi, Octave, Fierens Pierre-Joseph, D'Agostin Jole, Artslan Gamberini.
- Hundertwasser, Burssens Jan, Michaux Henri.
*** Catalogue



- non signé (Dr Bobon), Psych' Art : tableaux d'une exposition.
Cette exposition est organisée par la Clinique psychiatrique universitaire de Liège et par l'Association

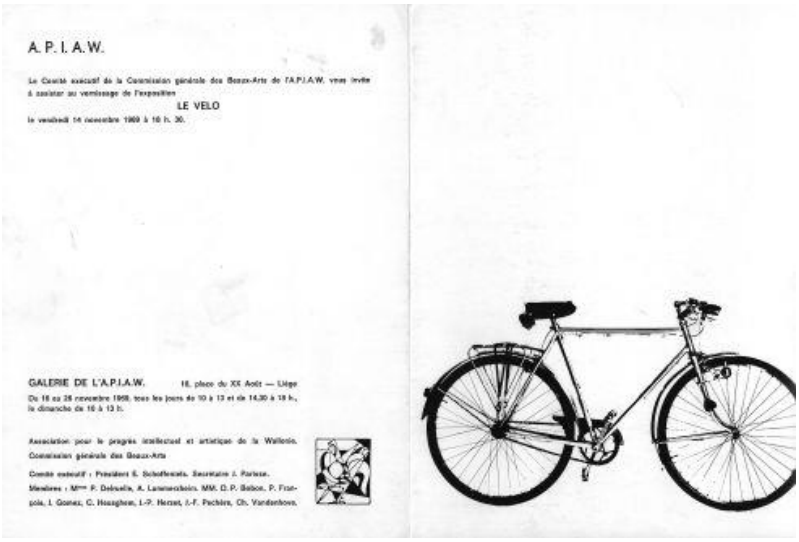
pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie (A.P.I.A.W.).
Le terme psych' art est formé sur le modèle de pop' art, d'op'art et de mec' art. II est évident que le psychisme et l'art sont toujours liés mais le vocable Psych' art prétend impliquer un important aspect psychologique ou psychopathologique de l'expression plastique et, simultanément, une intention esthétique à l'origine de cette expression. Psych' art englobe donc, et déborde l'art dit psychopathologique, ou le soi-disant art psychiatrique. L'art, de Platon à nos jours, reste à définir; et l'aliénation semble avoir rarement affaire avec l'art. De l'activité plastique des malades mentaux, on peut dire qu'elle est une activité capacitaire, créatrice, de l'ordre artistique, sans qu'un jugement de valeur esthétique soit nécessairement porté à son propos. La majorité des oeuvres de nos patients sont, en effet, manifestement anesthétiques ; la plupart ne dépassent pas le graphisme infantile : leur intérêt est d'ordre essentiellement médical.
Par contre, quelques oeuvres montrent de véritables tempéraments d'artistes, que la maladie a révélés, du moins à un certain stade de son évolution ou au cours d'épisodes critiques (c'est à leur propos que l'on peut parler de moments féconds du délire, de névrose ou de psychose créatrice).
D'autres œuvres sont réalisées par des artistes professionnels devenus malades : l'affection mentale peut infléchir leur style, en exaltant leur génie encore ou, au contraire, en détériorant plus ou moins vite leur pouvoir créateur.
Enfin nombre d'oeuvres d'artistes modernes ou contemporains correspondent à des motifs ou à des mobiles, conscients ou inconscients, d'ordre tantôt psychologique et tantôt psychopathologique.
Cependant, assimiler l'art moderne et certaines formes d'art "pathologique" est une naïveté : ainsi que je l'ai rappelé avec Maccagnani, l'art moderne et l'art pathologique se situent dans deux mondes différents ; de toute façon, le point de référence est dans l'art moderne, et non l'inverse.
Quoi qu'il en soit, toute œuvre d'art, et même toute oeuvre à prétention artistique ou d'intention esthétique, est un compromis entre l'inspiration et la technique, entre l'inconscient et le conscient, entre la part du mage et la part de l'ouvrier, comme écrit Jean Delay. Pareille oeuvre est pour son auteur un mode d'être et un mode de vivre, de s'appréhender, de s'affirmer. Elle est toujours aussi une manière de se dire et une manière de dire, en d'autres termes, une forme d'expression. Et cette forme d'expression pour soi, que signifie-t-elle pour nous, dans notre visée de spectateur et d'interlocuteur, sinon un support de dialogue ou un instrument de compréhension ?
On trouvera précisément ici des documents d'artistes inconnus et sans technique apprise ; d'aucuns ne sont pas revenus des rives de la folie où ils ont abordé, mais la chance a permis d'étudier certains de leurs messages.
D'autres libèrent avec maîtrise leurs démons intérieurs. Et si nous avons demandé à Henri Michaux d'être présent parmi nous, c'est parce qu'il a réussi, à lui seul, l'impossible synthèse de l'écrivain, du poète, du peintre et du graphe, l'impossible synthèse aussi de l'artiste inspiré et de l'auto-observateur lucide des mondes hallucinés.

(24/10-25/10) Colloque Architecture.

(24/10-26/10) Goff Bruce / US.

(31/10-12/11) Arnaïz / ES.

(16/11-27/11) Le Vélo.
* Andrien Mady, Beunckens Freddy, Boulanger Michel, Charlier Jacques, Dacos Guy-Henri, Darnal Dany (Danièle Nyst), Dunbar Paul, Hick Jean, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Rome Jo, Rousseff, Juliette Vandeloise Guy, Wuidar Léon.



- Parisse Jacques. Apiaw : 14 peintres et sculpteurs sur le thème, Le Vélo in La Wallonie, 18/11/69.
Au lendemain de son vingtième anniversaire, l'Apiaw faisait paraître son « Second Manifeste » qui résumait ses buts. Parmi ceux-ci, on pouvait lire : « L'Apiaw continuera à poursuivre un triple but : montrer les maîtres, aider à comprendre le présent, découvrir dans des œuvres en chantier l'art de demain. L'Apiaw aidera les artistes en leur donnant un public attentif, de bonne volonté ».
C'est pourquoi la Commission générale des Beaux-Arts en donnant cette « quinzaine » à un groupe de jeunes artistes wallons leur a, par la même occasion et pour qu'ils puissent s'exprimer en toute liberté, laissé le choix des participants. Ceux-ci se sont réunis en juillet – c'était l'époque du Tour de France – et décidèrent d'un thème unique : le vélo. Ils envisagèrent d'appeler cette exposition « Mercks'Art » moins peut-être pour rendre hommage à un pédaleur de génie que par un certain esprit de dérision à l'égard de la prolifération des mouvements artistiques… Par le choix d'un thème, l'exposition se présente comme un ensemble cohérent en dépit de l'individualité de recherches qui acceptent les influences extérieures.
Mais nous savons gré à ces artistes, qui n'en sont encore qu'au point de départ d'une carrière, d'avoir choisi la voie difficile alors que tant de leurs aînés installés depuis des années dans un style et une manière qui relève déjà de l'art des musées poursuivent sans gloire mais aussi sans danger leur petit bonhomme de chemin. Il n'était pas aisé pour les artistes non figuratifs de rejoindre par quelque côté visible le thème proposé.
C'est le cas pour Jean Hick et ses « évanescences colorées », pour Juliette Rousseff dont l'œuvre monumentale est très belle et très pure par l'opposition d'une manière somptueuse et précieuse et d'un support monochrome noir, pour Jacques Nyst qui prospecte avec beaucoup de sensibilité les vertus méditatives de la calligraphie à l'orientale.
L'exemple même de la difficulté à se plier au retour « imposé » de l'image est dans la participation du très bon graveur Dacos qui, à côté d'estampes, présente un tableau-relief constitué par une flèche à laquelle sont accrochés un guidon et des roues de bicyclettes, œuvre-qui-joue-le-jeu mais ne provoque aucune émotion.
Chez Wuidar, la perfection du dessin et la richesse de l'imagination « agencent » deux œuvres qui rappellent le thème de l'exposition mais dans lesquelles à notre gré nous pourrons lire tout autre chose.
A partir de procédés photographiques, Jacques Charlier (qui présentera une exposition personnelle dans cette galerie en février) nous propose un « document objectif » fondé sur la très belle opposition des noirs et des blancs. Rigueur et sobriété chez Vandeloise (sculpture, une verticale-rayon sur arc de cercle-roue) et chez Lizène qui inscrit très sobrement en noir un triangle qui est cadre de bicyclette sur un aplat jaune lumineux.
Dumbar, dont certains connaissent les bandes dessinées, présente un tableau 'spatial » dans lequel le véhicule lunaire serait un vélo du livreur, un bel objet très authentique devant un tableau-vitrine du plus beau noir.
On reconnaît l'expressionnisme grinçant de Mary Andrien dans le « monument » très peu académique qu'elle a sculpté à la gloire de la « petite noire ». Dans leurs sculptures monumentales en polyester dont ils explorent les possibilités. Rome et Boulanger parviennent grâce à une pointe d'humour ou à

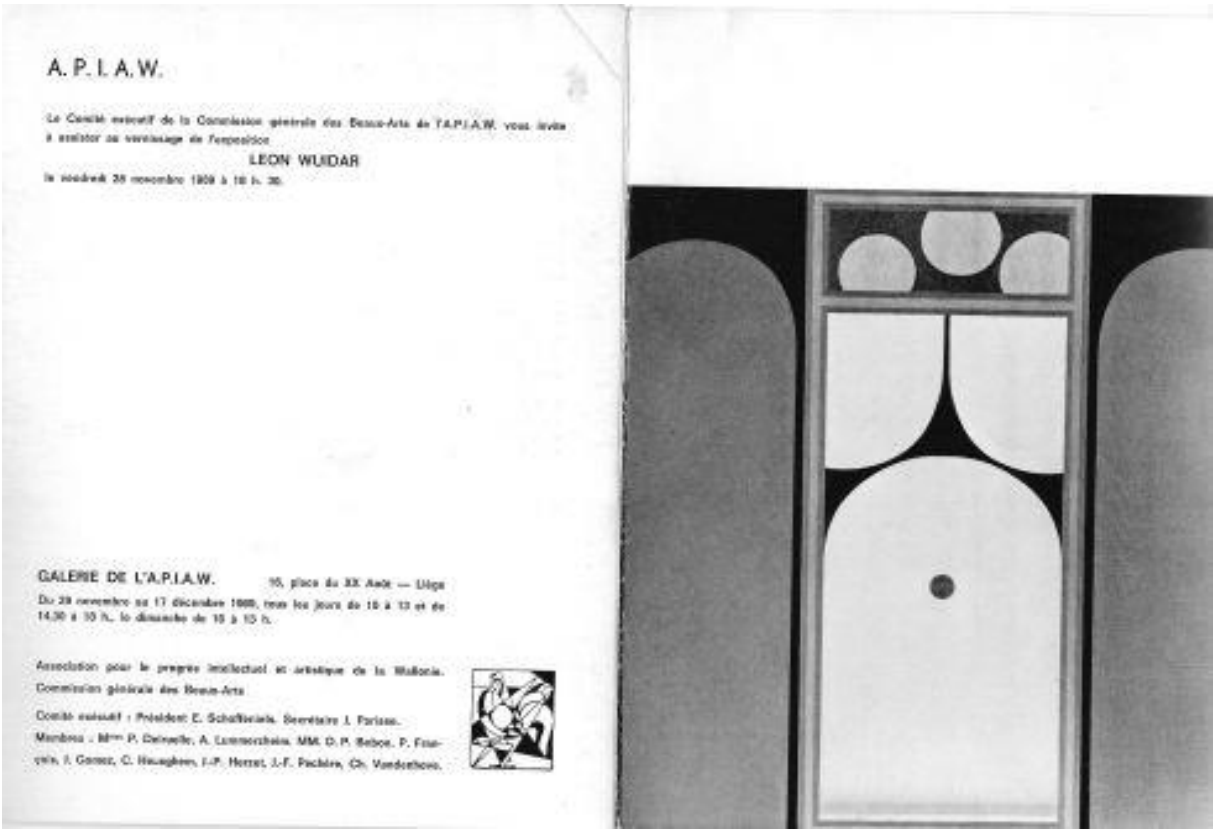
un habile jeu d'ombre à accorder leur participation au thème général. Beunckens participe aussi à ce salon. Nous en parlons par ailleurs.
Dans le cadre de cette exposition, samedi soir, cinq remarquables courts métrages expérimentaux de jeunes cinéastes américains ont été projetés après avoir été introduits par M. Hadelin Trinon.
- Emile Alexandre. Le vélo in Amalgame n° 3. Liège, décembre 1969.
Devant une exposition d'ensemble, la première réaction du critique sera de s'abstenir et cela se comprend, car d'abord, juger un artiste sur une de ses œuvres est téméraire. Il est d'opinion courante que les artistes, devant faire une exposition, choisissent toujours mal dans leur travail ce qu'ils devraient montrer et qu'il vaut mieux pour eux confier la sélection à des tiers : cela rejoint une opinion facile, celle de l'irresponsabilité de l'artiste, commodité excellente pour une société de consommation qui n`en a pas besoin, opinion accréditée d'ailleurs en grande partie par les artistes eux-mêmes. Ils se targuent depuis que Monet a dit : « je peins comme 1'oiseau chante » du don de prophétie, chargés qu'ils sont d'écouter exclusivement la voix d'en haut... et ne voyant que broutilles dans le contact social. Cette position est issue du romantisme.
Ensuite à notre époque tous les messages se contredisent : l'un dit classicisme, l'autre expressionnisme, le troisième pop, etc. Tout cela étant l'expression de la philosophie de l'une ou l'autre partie de la société. Donc dans un ensemble, les œuvres se heurtent, se contredisent de faible parenté d'esprit qui permet le regroupement sur une base fantastique, expressionniste, surréaliste, etc.…
Donc il faut s'axer alors sur une pensée commune ou bien sur une technique (la gravure pour Hainaut 5).
Dans le cas où il y a quand même critique (c`est le cas des critiques jeunes et je suis persuadé qu'ils ont raison) la vue adoptée est panoramique, donc superficielle et quelques fois naïve (exemple la critique de la « Dernière Heure »). Il y a lieu aussi de reconsidérer le rôle de la critique, qui se croit obligée (ou que l'on croit obligée) de porter un jugement de valeur, un jugement moral, un jugement hiérarchique, un jugement d'élimination. Or, ceci n`est-il pas anachronique à l'heure où sociologiquement et politiquement, le suffrage universel instaure une cité niant toute hiérarchie de valeur ? Il faut donc instaurer une nouvelle forme de critique et pour cela Il faut prévenir le public et aussi le démystifier (il faut acheter tel ou tel, vous faites une affaire). Je crois que cela peut être excellent pour démercantiliser l'art. N`est-il pas scandaleux que le commerce d'antiquité et d'« art » permette le démembrement d'ensembles (demeures anciennes, châteaux, églises, ateliers d'artistes récemment décédés, etc...) sans que l'état (dont ce serait le devoir) y mette un frein ? Après avoir examiné le point de vue de l`exposition d'ensemble, celui de la réaction critique, je voudrais passer au point de vue de l'artiste.
J'ai dit que l'attitude de ce dernier se rapproche encore beaucoup de l'attitude romantique. Cela me paraît un mal considérable, en ce sens que le fossé qui le sépare du « public » s'élargit de plus en plus, quoique certains artistes, par exemple, Léger se soit dirigé vers la décoration monumentale qui, bien qu'imposée finit toujours par être admise, par « se comprendre » (cum grano salis), En tout cas dans l`exposition « le vélo », je ne vois, je crois, rien qui ait chance d'être « adopté » par le « public ». Quel rôle peut ici jouer la critique ? Celui d'un rapprochement entre l'artiste individualiste et le public collectiviste (attention l pas total, mais un premier dégrossissement, une amorce de discussion peut-être orageuse, mais qui, je gage, apporterait beaucoup aux uns et aux autres).
On peut appeler cela si on veut un rôle de récompense (...) pour l'artiste : celui-ci n'en veut pas et je sens combien ce terme l'insulte : mais néanmoins l'artiste, que ce soit par vanité ou non (et je ne crois pas que ce soit par vanité mais parce que la critique est un témoin social qui prouve aux « gens » que quand même l' «artiste » travaille), brigue ce genre de suffrage. Sinon pourquoi s'acharnerait-il encore à exposer ? Pour vendre à des musées ou à quelques snobs aisés ? Non, cela n'est pas, cela ne peut pas être, du moins pour les artistes que je crois sincères.
La question de la sincérité ! Tout le monde se la pose et rien ne la résout. Et puisque nous sommes dans une société sans hiérarchie : tout le monde est sincère par définition ; et puisque nous sommes à l'apogée de l'art romantique, qui veut que l'art soit l'expression de l'individu, tout ce qui vient de cet individu, fût-ce un jambage, une signature, un geste, tout cela est valable. Fût-ce même un objet que cet individu choisit : les ready-made de Marcel Duchamp, objets choisis au hasard dans le monde et exposés cérémonieusement. Et l'œuvre d'art totale est l'individu lui-même. Il n'a qu'à se présenter pour représenter. On aboutit au strip-tease ou au strip-tease moral qu'est le happening (qui comporte ainsi encore une certaine pudeur. Un psychanalyste matériel dira un certain complexe).
Mais le plus bizarre, le plus contradictoire c'est que dans le cadre de la société matérialiste (ou plutôt telle que les profs d'Univ voudraient qu'elle soit) le corps humain soit une machine, un être créable,

une pierre bien matérielle en quelque sorte. Et voici que les artistes, ces gêneurs s'amènent eux-mêmes comme œuvre d'art !
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... J'en viens à l'exposition.
D'abord l'œuvre de **Boulanger** importante par ses proportions et son intention spectaculaire. Spectacle en effet, en ce sens, présenté par la glace frontale en polyester de même qu'une scène de théâtre se présente au spectateur (Est-ce à dire que les « coulisses » n'aient pas d'importance ? Non, car réaliste jusqu'au bout, la représentation est d'abord extérieure, puis intérieure, puis matérielle. L`unité du matériau - polyester transparent pour la glace frontale et coloré mat pour le fond - y est le thème, le leit-motiv en quelque sorte). Quel théâtre ? Certes pas Eschyle ou Racine mais une société réelle et actuelle : le bricoleur, le soir venu, répare son vélo dans son garage douillet, seul refuge de sa personnalité. L'instruction obligatoire a en effet donné des lettres à toute la « middle class ». Or il n'est rien de plus dangereux pour le travail (le vrai, l'invention, pas le travail à la chaîne) que la culture superficielle qui donne la vanité et l'illusion qu'on peut se dispenser de tout.
On peut donc appeler le point de vue de Boulanger objectif : nous sommes très loin de l'expressionnisme.
Ce dernier point de vue est cependant présent et sous des formes diverses. On peut citer les noms de Beunckens, Andrien, Dacos. Ce point de vue semble être le refuge de l'« art pour l'art ».
Dans la satire de l'accident de Merckx peinte par **Beunckens**, malgré le caractère, je dirais politique, d'engagement de ce dernier fon y voit le coureur couvé par le pouvoir : cardinal, couple royal, ministres, tout y est, déploration nationale !). Malgré cela, les lignes et couleurs expriment la sensualité picturale. Il s'agit de peinture et de très belle peinture.
La sculpture de **Mady Andrien** est basée sur l`opposition formelle entre le haut et le bas. Il ne s'agit pas ici du haut et de bas de la société mais du haut et du bas moral, symbolisme que l'on peut retrouver dans la « roue de fortune » du moyen-âge (on l'interprète en général uniquement dans le sens matériel). Tous les êtres y sont petits, maladroits, dégingandés, misérables.
Ces deux premiers « expressionnistes » Beunckens et Andrien restent sur un plan d'ironie et ne s'engagent pas sur le plan passionnel.
Cette dernière voie est celle de **Dacos**, tragique et colérique. Elle implique une croyance en l`homme et un mysticisme de la lumière dont Rembrandt a été le grand témoin. Comparons ses gravures aux blanc et noir de **Charlier** qui lui font face. D'un côté, les demi-ombres et les nuances, la lumière interne, comme naissant de l'œuvre, de l'autre, du noir, du blanc tranchés, une découpe absolue, un éclairage.
Dacos est aussi l'auteur d'un bas-relief en forme de flèche, témoignage du monde innocent trié par la bombe anonyme. Je regrette que le spectateur ne le découvre pas plutôt par la flèche (car de la gauche on découvre mieux ses qualités sculpturales, notamment l'opposition de la concavité de la pointe de la flèche et la saillie de la roue) que de face. Le parallélisme mural lui fait perdre ses qualités. Ce bas-relief devrait être suspendu.
J'ai parlé de **Charlier** qui, lui, n'admet pas la demi-ombre mais rien que le blanc et le noir. Le côté d'interprétation réside chez lui dans les lignes frontières du clair et du sombre, résultat d'une coordination entre la main et le cerveau. Il reste « juge » de sa peinture, bel objet matériel décoratif, offrant comme le peintre Caravage, dont les éclairages sont très semblables, un spectacle interchangeable. (Le Caravage dont nous voyons aujourd'hui dans des musées les tableaux soigneusement encadrés est un réaliste avant tout.)
Le sujet « littéraire » existe cependant. Il y a relation entre la peine physique du coureur et l`obsession pharmaceutique de « Aspro ».
Le point de vue « blanc et noir » - sans la pharmacie - (nous la retrouverons dans le violet de l'œuvre de Vandeloise) se retrouve dans l'œuvre de **Dany Darnal** qui nous invite au Happening (aucun rapport) avec le pop paraît-il, la dénomination serait impropre.
En tout cas l'« anti-humour » vient du mouvement dada. L'humour, par contre est le ciment de l`œuvre de **Jo Rome**, combinant une sculpture décorative, accentuant les éléments massifs du fort personnage humain (épaules, coudes, genoux) et une représentation figurative expressionniste (tête et mains du coureur avalant le contenu de sa canette : Bernin, dans la fontaine du Triton, retrouve cette soif inextinguible). Couronnement d'autosatisfaction (par le jaune, faisait remarquer une critique, comme le maillot) truculente (mot que je n'aime pas, mais seul mot indiqué ici).

Tous ceux dont j'ai traité jusqu'ici semblent considérer la matière (dans le sens pictural, non au sens idéaliste (rapport), mais au sens le plus fort du terme ainsi que dans le sens sculptural, comme un moyen d'expression. Il n'en est pas de même pour les artistes suivants : Nyst, Vandeloise, Dunbar, Wuidar, Hick et même Roussef (pour cette dernière, il me semble que la matière est dématérialisée par sa couleur d'abord, par sa soumission au sujet ensuite).
Guy Vandeloise a créé une forme active participant à la fois de la sculpture et de la peinture, de l'objet mécanique (on pourrait penser à une démultiplication) et de la pensée, pure, idéaliste humaniste (ce sculpteur a trouvé, il y a longtemps déjà, dans les fresques murales crétoises, la vraie ligne arabesque exprimant l'action et la vitesse humaine. Cette trouvaille spatiale, il l'avait exprimée en des « personnages flèches », sculptures élancées et agiles. La tension présente dans l'œuvre doit beaucoup à ses recherches antérieures). La couleur, volontairement indécise et même morbide (le violet) donne à ses œuvres à la fois l'indétermination et le déchirement.
La peinture de **Nyst** nous invite à une action (On pense au volet droit nu du « diptyque ») malgré leur caractère « confucianiste ». S'adressant au petit monde, elles ne prêchent pas une morale directe.
Juliette Roussef dénonce la matière et ses accidents, l'empreinte (hélas, il nous faut un sol) par une voie proche de l`expression littéraire (on pense au nouveau roman et à ses descriptions anti-matérielles, malgré les apparences).
L'idéalisme presque total, nous le trouvons chez **Hick**. Indifférent au vélo matériel et mécanique, nous le voyons sensible au paysage qui s`anime sous ses yeux à ses nuances (c'est un peintre chinois).
L'honnête ferraille devient un moyen acrobatique d'accéder au rêve, la liberté. **Lizène** décrit un objet tel quel. A nous de l'étudier dans sa potentialité utile et de l'améliorer si possible.
Un autre acrobate des étoiles est **Dunbar** dont le ciel poétique mériterait d'être exploré.
Wuidar affirme très paradoxalement les droits du métier, la valeur du soin. Il aboutit d'ailleurs beaucoup plus à des symboles graphiques avant tout autre chose, plus qu`à des figurations (titres : selle, roues inutiles).
Pour conclure, il faut surtout nous pencher sur le très grand intérêt sociologique de cette manifestation reflétant bien la société « dans le coup » et ses diverses tendances, sinon philosophies.
- n. s. A l'Apiaw : l'étonnante exposition sur le thème du vélo rencontre un vif succès in La Dernière Heure, 18/11/69.
C'est jusqu'au 27 novembre qu'à lieu à la galerie de l'Apiaw, l'exposition réunissant quatorze jeunes artistes liégeois autour d'un thème unique : le vélo. Cette exposition qui rencontre un vif succès depuis son ouverture, témoigne, une fois de plus, qu'à Liège, en ce moment, existent un nombre impressionnant de jeunes artistes doués d'une personnalité remarquable.
C'est ainsi que, sur un seul thème : le vélo, chacun a exprimé une idée différente de façon originale dans des œuvres souvent chargées d'un contenu émotif intense.
Ainsi, **Jo Rome**, dans une sculpture de polyester évoquant un peu de décoratives stalactites, représente une sorte de vitrification du coureur dans une dominante jaune, symbole du fameux maillot pour lequel le coureur éprouve une grande soif (soif évoqué par la canette jaune dans laquelle il boit).
Juliette Rousseff, par une empreinte à l'état brut de ce qui se passe dans la réalité, avec des tons dégradés plus riches qu'un mélange de couleurs, recrée l'ambiance de la vie où se donne à la fois un coup de frein et un départ.
Jacques Nyst nous fait pénétrer dans le climat d'une arrivée au Parc des Princes, opposant l'espace possible de ce parc avec les traces d'arrivée dans un espace absolu. Les signes qui caractérisent son style prennent dans ce tableau une intensité particulière.
Guy-Henri Dacos, qui trouve davantage sa pleine mesure dans d'excellentes gravures, présente également un étrange assemblage où des éléments de vélo sont réunis par un drap chiffonné évoquant un peu l'idée de pansement.
Léon Wuidar fait une belle synthèse graphique d'objets et d'impressions concernant la mécanique du vélo : « en forme de roue » et « en forme de selle ».
La sculpture abstraite en bois peint de **Guy Vandeloise** symbolise la structure primaire de ce qui peut être un changement de vitesse.
Jacques Charlier montre le cliché à l'état pur le plus froid, résumant l'ambiance globale d'une course cycliste avec un titre significatif « Aspro-overdose ». Toute compétition dans la vie peut d'adapter à cette réalité.
Jean Hick peint l'impression rapide du paysage vu par un coureur dans une atmosphère à la fois intense et éphémère.

Dany Darnal, dans un assemblage remarquable donne une présence surprenante à un aspect souvent oublié du vélo : le cycle à l'état pur qui sert à livrer de la viande à domicile.
- A. S. Onze farceurs à l'Apiaw in ? , ?
- « Sous la protection de L'Apiaw, onze "farceurs" exposent leurs "œuvres" en la salle de l'Émulation dont le sujet d'inspiration est le vélo. Le dépliant comprend 14 noms, mais nous en extrayons ceux de Mady Andrien (un beau plâtre tout de mouvement), de Léon Wuidar (de beaux dessins au fini parfait) et Jacques Charlier (une belle fresque où noirs et blancs sont opposés avec bonheur). Les autres, nous le supposons, doivent bien s'esbaudir de l'honneur qu'on leur fait d'abriter leur talent, très provisoirement farfelu, nous l'espérons, dans une salle importante de la ville. Les reliefs en guimauve voisinent avec les silhouettes hétéroclites aux couleurs intentionnellement choquantes ou les "toiles" qui se signalent par un goût effréné du vide… Le clou de cette "exposition" reste sans conteste cette "œuvre" que nous ne pouvons-nous empêcher de décrire…
Accroché au mur, un tableau noir, dont la couleur, reconnaissons-le, est étalée avec beaucoup d'application. Sur ce tableau, une inscription à la couleur blanche comportant l'inscription suivante : "Boucherie Alos - R.C. 102. On porte à domicile." À environ un mètre du mur et du tableau noir se dresse, imperturbable, un vélo, mais oui, un vrai vélo, de boucher cela s'entend, au cadre renforcé). Fixé au guidon, un panier qui renferme les colis – postiches – nous le supposons – qu'un garçon boucher est appelé à distribuer à sa clientèle…
Et voilà , cela se passe de commentaires… »

(28/11-17/12) Wuidar Léon.
* Pas de texte sur le feuillet-invitation.



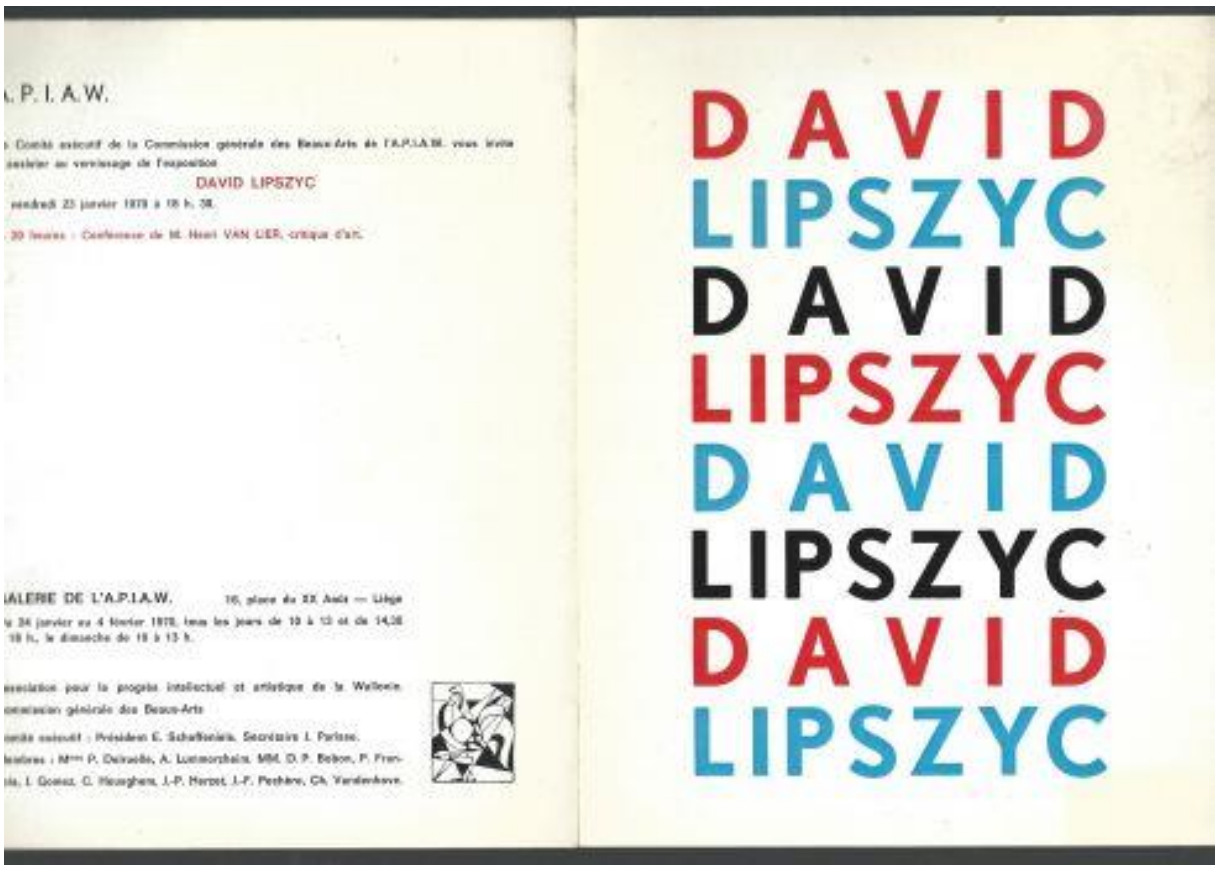
(19/12-07/01/70) Petits formats de décembre.
* Ado, Alechinsky, Appel, Bergman, Feito, Fichet, Guitet, Hartung, Koenig, Manessier, Music, Singier, Soulages, Tapiès, Zao Wou-Ki.

1970.

(09/01-21/01) Grooteclaes Hubert.
- Roger Dehaybe. Réflexions à propos d'une exposition in Amalgame n°5. Liège, février 1970.
La récente exposition du photographe liégeois Grooteclaes à l'A.P.I.A.W. a connu un succès important. Selon les animateurs de cette association, on n'avait jamais vu tant d'étudiants à cette galerie installée face à l'Université et qui jusqu'à présent n'avait réussi à attirer de celle-ci que certains professeurs (aux Vernissages, bien entendu).
On peut s'interroger sur les raisons de cette réussite. Certes Grooteclaes compte à Liège beaucoup d'amis, certes la publicité de cette exposition était efficace. Mais cela suffit-il à tout expliquer ?
Je crois qu'il faut chercher ailleurs.
La présence permanente d'œuvres de l'artiste dans une galerie commerçante de la ville n'a-t-elle pas familiarisé tout un public avec une certaine forme de photographie, donnant ainsi à ce public l'envie de voir plus ?
D'autre part, le fait que chacun de nous a été photographe amateur ne nous place-t-il pas face à une exposition de photos en situation d'initiés. Le problème, me semble-t-il, est là. Si le sport connaît tant de public, c'est sans doute parce que celui-ci connait les règles du jeu qui se déroule devant lui, il est initié.
Cela mérite réflexion, car en effet, cela signifie en clair que toute animation culturelle qui ne partirait pas du vécu est vouée à l'échec ou doit être comparée à une assimilation dont le but est d'imposer à un public des schémas culturels inadaptés. Si l'on admet que toute action culturelle doit permettre aux êtres de prendre conscience d'eux-mêmes, de se situer, il faut partir de ses règles, de ses préoccupations, de son univers quotidien.
Dans cette optique, une expérience intéressante a été réalisée dans une entreprise située à proximité d'une maison de la culture en France : des musiciens ont expliqué aux travailleurs la fabrication des instruments, leurs possibilités techniques, en quoi leur travail est utilisable.
Cette expérience a amené ces travailleurs à considérer l'instrument de musique non plus comme un objet étranger, mais au contraire comme un objet familier et l'intérêt porté à la chose, à l'objet, a été canalisé vers la musique, produit en quelque sorte de leurs outils.
De même l'expérience du Théâtre de la Communauté qui réalise des montages dont beaucoup d'éléments sont empruntés à des témoignages vécus et dont les thèmes sont des problèmes sociaux et économiques de la région, intéresse les travailleurs parce que ce Théâtre parle de leurs problèmes, de leurs préoccupations.
Tout cela implique pour les animateurs culturels une connaissance précise du milieu, des problèmes du public qu'ils veulent toucher, cela implique également qu'il n'est plus possible de concevoir la culture comme une série de formes abstraites, mais qu'il faut l'envisager sous l'angle politique d'une analyse du contenu, de la société.
Les étudiants se sont intéressés à l'exposition Grooteclaes parce qu'ils connaissent les règles de la photo, les travailleurs s'intéresseront à la culture quand celle-ci leur permettra de se situer dans une société qui les inquiète. La culture sera populaire quand elle aura cessé d'être distraction pour devenir émancipation, libération.

(23/01) Conférence de H. van Lier, "La critique de l'art"

(24/01-04/02) Lipszyc David



Feuillet-invitation : texte de H. van Lier.
La cellule qu'utilise David Lipszyc est un carré d'aluminium de 10 cm de côté, adhérant magnétiquement à un support métallique. Ce carré est porteur d'une structure graphique et chromatique élémentaire, qui organise des rapports simples. L'oeuvre résulte alors des combinaisons de ce carré avec lui-même, ou avec ses variantes. Les PROPOSITIONS sont de véritables théorèmes déployant la fécondité (perceptive) de la structure. Les COMPOSITIONS sont des partis plus libres. Ceci introduit une triple révolution :
1) L'espace cesse d'être senti globalement à partir du tout (comme c'est encore le cas chez Vasarely), pour s'engendrer de manière vraiment fonctionnelle à partir d'un élément (accomplissant ainsi le voeu jamais réalisé du Bauhaus).
2) Du coup, l'oeuvre n'est plus nécessairement la projection du désir d'un homme, comme il advient quand elle procède d'un parti global: la logique propre à chaque structure contraint l'artiste à dépasser son sujet pictural vers une typologie de tous les sujets picturaux possibles, ce qui universalise et libère le spectateur.
3) Enfin, du fait qu'elle reste démontable et transformable, l'oeuvre, même si elle expose le seul théorème valide (perceptivement) pour une structure donnée, demeure en vérification, déjouant l'attitude purement consommatrice, réveillant l'esthétique expérimentale, épaulant l'architecture mobile, dont elle est la soeur.

(20/02-04/03) Charlier Jacques. Zone Absolue.
* Des papillons Zone Absolue sont collés partout !
** Au cours du vernissage, projection de, "Canalisations souterraines", film super 8 / dias / dessins / texte (1969)
* Feuillet - invitation : texte de Nicole Forsbach :
"Les notions traditionnelles d'œuvre d'art et d'exposition s'effritent. L'artiste veut se libérer du circuit commercial « production - spéculation », - et il n'a plus de ce fait, aucune raison de se sentir limité par une forme, une matière ou un lieu.
A l'objet d'art se substituent les gestes de comportement pur. Et l'on tente de signifier plutôt que de créer.
Dans la dislocation des formes du langage, par-delà l'éclatement des moyens d'expression, émerge

l'idée qui, seule, actualise toutes les situations : C'EST LE REGNE DU CONCEPT.
Diversité des recherches : ce sont les longues lignes parallèles que WALTER DE MARIA trace dans le désert (Nevada), les amoncellements de matériaux bruts et de margarine de JOSEPH BEUYS ; c'est le reportage d'ARNATT : 120 participants, face à la mer, sur une ligne droite, à six pieds d'intervalle, s'enterrent jusqu'au cou dans le sable ; ce sont les relectures évidées d'un poème de Mallarmé par MARCEL BROODTHAERS, les couloirs que DENNIS OPPENHEIM fait creuser dans les glaces d'un fleuve gelé.
Ce qui est présenté ici, c'est le plan utopique d'un monument à la liberté, une parabole de l'état sauvage : la proposition symbolique d'un « déconditionnement » à l'égard de la société technocratique, opération de salut entreprise par l'homme avec le secours des moyens technocratiques eux-mêmes. « Enterrons nos villes à l'aide des bulldozers » (Urbanisation – béton), c'est-à-dire : Sortons d'un espace profane pour entrer dans une Région Pure.
Ne nous défendons pas de cette nostalgie du paradis perdu !
Rêver des Iles Océaniennes et de l'ukulélé, c'est déjà, sous forme d'images, avouer ce désir de quelque chose qui soit tout à fait « autre », que l'instant présent ce regret d'un passé mythisé [sic], de tout ce qui aurait pu être et n'a pas été.
L'homme le plus « réaliste » vit d'images. Chaque être porte au plus profond de soi l'héritage accumulé d'une « humanité d'avant l'histoire ». C'est de l'inconscient collectif que monte cette immense nostalgie d'un Paradis primordial.
« L'homme moderne est libre de mépriser les mythologies, cela ne l'empêchera pas de se nourrir des mythes déchus et d'images dégradées » (Mircéa Eliade).
Mais dans la mesure où il donne libre cours à son désir de revivre les grands archétypes, dans la mesure où il ne se laisse pas immobiliser dans un moment historico-culturel, mais tente de retrouver en lui, au travers des symboles, les grands rythmes cosmiques ; alors l'homme se réalise comme un être intégral et assume son universalité. Il renoue avec les antinomies essentielles : « jour - nuit », « chaud - froid », « VIE – MORT » …Cela peut se traduire, comme ici, par « BETON – TERRE », éléments orientés chacun vers le pôle respectif « nord – sud ».
L'Urbanisation – Béton, proposée comme un vaste et inutile travail collectif, est à la fois une satire des hallucinations collectives que nous subissons tous, et l'initiation symbolique à la ZONE ABSOLUE CONTINUE.
Transcender un espace profane pour entrer dans une géographie mythique et sacrée : il faut enterrer nos villes comme nos affirmations et dépasser notre propre historicité : c'est la situation - limite et le retour au grand chaos. C'est l'abolition préalable d'un état, pour que s'ouvre à nos actes le champ d'autres possibles.
Cette ZONE ABSOLUE (anneau de béton et de terre qui doit encercler l'équateur) représente le lieu sacré dans lequel l'homme va se resituer au centre du monde. Sur un même axe se rejoignent les contraires et coïncident les extrêmes. Le plus est égal au moins. C'est la rupture des niveaux cosmiques et la grande Réconciliation."

*** Texte : "Qu'est-ce que l'urbanisation-béton d'une ville ? Comment la réaliser ?" repris in cat. Aspects de l'Art actuel en Belgique, Antwerpen, I.C.C., 13/7-18/8/74 :
"QU'EST-CE QUE L'URBANISATION - BETON D'UNE VILLE ? COMMENT LA REALISER ?
L'Urbanisation - Béton propose de résoudre d'une manière sauvage et radicale le problème de l'habitat et de la circulation dans les cités.
Les programmes et projets accumulés à ce sujet ces dernières années sont les reflets d'une imagination contrainte et fumeuse, voire irréaliste. Le principal argument de refus que je me vois obligé d'opposer à ceux-ci est le manque total de participation du citoyen moyen.
Le projet que je dépose ici est un essai de fusion architecturalo-citadino-urbanistique dont voici les principales lignes de force :
1) La mise en condition psychologique du citadin moyen à l'aide de campagnes de presse et de radio-télévision appropriées.
2) Des cours du soir et du jour sur la confection et mise en œuvre de béton ordinaire et du béton armé (quantités raisonnables de sable, eau, ciment, agrégats, armatures).
3) Une mobilisation générale des entrepreneurs les plus habiles et les plus connus pour leur efficacité et leur rendement.
4) Des meetings préparatoires donnés par des ingénieurs, architectes et calculateurs spécialistes du béton armé.

MISE EN ŒUVRE ET DESCRIPTION DES TRAVAUX.
1) Le remplissage systématique des égouts et raccordements particuliers à l'aide de béton à prise rapide, mis en œuvre par chaque citoyen valide.
2) La mise sous béton des monuments classés et des statues folkloriques les plus connues.
3) L'établissement, de nuit, de barricades en béton à prise rapide sur les principaux axes routiers desservant la ville.
4) Le blocage de la circulation étant ainsi résolu, la suite des opérations sera réalisée partiellement par une équipe d'entrepreneurs avertis et fanatisés.
Leur mission serait la suivante :
a) le recouvrement des cours d'eau ;
b) l'établissement d'une couche de remblai de toute provenance sur une hauteur moyenne de cinquante mètres, couche répartie sur la totalité de la ville (avec drainage approprié par couche de 0,5 m maximum) ;
c) sur cette couche de remblai seront coulées des dalles de béton armé de 20 m d'épaisseur, réalisées par tranches de 0,5 m parfaitement vibrées. (Les superpositions de joints sont à proscrire) ;
D) l'établissement d'un béton de propreté sur toute la surface ainsi confectionnée ;
e) le recouvrement de celle-ci par de bonne terre ;
f) l'établissement d'une zone verte, fleurie et giboyeuse « non edificandi ».
Dressé par le Comité des Recherches d'établissement de zones absolue. Direction, J. Charlier."

**** Concert de jazz crapuleux animé par Milou Struvay

- Cette exposition est considérée par Guy Vandeloise comme la **première exposition « conceptuelle » liégeoise**.
- Guy Vandeloise in Amalgame n° 6, Liège, mars 1970.
"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."

(21/02-04/03) Logo.

(07/03-18/03) Serpan.

(21/03-01/04) Ado.

(11/04-24/04) Rocher.

(29/04-06/05) Estampes Florkin.

(08/05-15/05) L'art à la lettre
* Organisation : Séminaire d'esthétique et du cercle interfacultaire de littérature de l'Université de Liège.
* Gino Severini, Philip Martin, Aude Jessemin, Henri Michaux, Marilyn, Ernest Schoffeniels, Marc Laffineur, Léon Wuidar, Johnny Borguet.
- Texte de présentation de Philippe Minguet :
La peinture et la poésie, c'est la même chose, Horace le disait déjà. Du moins l'écriture ménage-t-elle

entre l'une et l'autre une possibilité de communication, dont l'ensemble ici présenté voudrait donner quelque idée. En Occident, à partir de la Renaissance singulièrement, peintres et littérateurs se bornèrent longtemps à s'emprunter des sujets. Le XXe siècle devait renouer au niveau des formes et techniques un dialogue que les hautes époques établissaient d'instinct, et que l'Extrême-Orient a maintenu jusqu'à nos jours. L'écriture elle-même, longtemps asservie au langage verbal, confinée dans sa fonction d'instrument, figée par l'imprimerie, retrouve aujourd'hui de nouveaux prestiges, que la publicité met à profit. En lui empruntant certains de ses moyens, l'art ne fait que reprendre au commerce son bien. D'une part, donc, les peintres modernes ont découvert les vertus plastiques et expressives de la lettre ; d'autre part, les poètes explorant les voies tracées par un Mallarmé, un Apollinaire, ont mis à jour la dimension spatiale de ce qu'on appelle équivoquement l'art d'écrire. «La rencontre entre écriture et peinture, note Francine Legrand, caractérise l'art moderne de telle façon que l'on pourrait réécrire sous ce titre tout un chapitre de son histoire. » Bien entendu, cette exposition ne prétend nullement illustrer un tel propos. Si la présence de Severini témoigne pour le futurisme, qu'il suffise de rappeler qu'en effet aucune des grandes tendances de la peinture contemporaine n'est restée étrangère à la lettre. Du cubisme (Braque) au surréalisme (Magritte), du dadaïsme (Picabia) au pop'art (Rauschenberg), innombrables sont les avatars des «mots dans la peinture », Michel Butor, récemment, n'ayant disserté, avec du reste beaucoup de subtilité, que sur quelques-uns d'entre eux. Butor lui-même dans son œuvre d'écrivain, après un Queneau, un Cummings, a beaucoup fait pour rompre avec la convention linéariste de l'écriture, mais les novateurs les plus audacieux se situent sans doute aujourd'hui par rapport au vaste mouvement international de la poésie dite concrète (assez curieusement, du reste, puisque cette poésie représente un peu, par rapport à la poésie traditionnelle, ce que la peinture abstraite est à la peinture figurative). Peu importent les étiquettes, à vrai dire, puisque Pierre et Ilse Garnier, représentants autorisés de cette tendance, parleraient volontiers, quant à eux, de Spatialisme. S'il est juste de rendre aux lettristes ce qui leur appartient, on peut estimer que leurs démarches n'ont pas toujours semblé très assurées. Il est remarquable, en tout cas, que la poésie expérimentale d'aujourd'hui semble échapper de plus en plus aux chapelles locales. Des préoccupations convergentes se manifestent un peu partout dans le monde, au Japon (Nilkuni), en Tchécoslovaquie (Ovcacek), en Suisse (Gomringer), en Angleterre (Furnival), aux U.S.A. (Emmet Williams), pour n'en citer que quelques-uns et sans oublier la France, pour laquelle, outre les Garnier, déjà nommés, il faut au moins saluer Jean-Louis Bory. Concrétistes et spatialistes ont encore à leur actif d'intéressantes productions sonores, qui nous échappent ici. On verra, du reste, que cette poésie ne se réduit pas toujours à des jeux d'écriture et qu'elle débouche finalement par-delà ses débordements picturaux, sur son problème de toujours : conférer au langage de nouveaux pouvoirs en formulant les paroles inouïes.

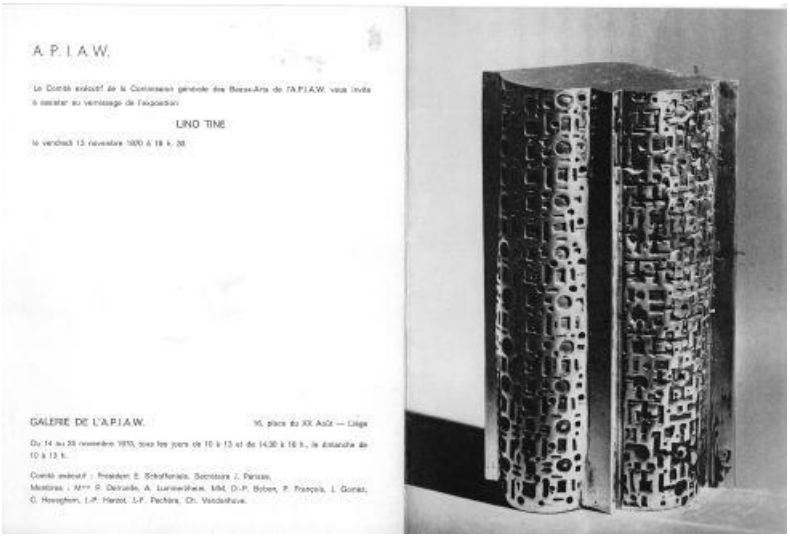
(22/05) Film + Débat Haschisch de M. Beerblock (Bobon, Silvadon, Wilmart, participations au débat)

(16/10-28/10) Liège, Apiaw. Lizène Jacques. Art spécifique
Exposition en plusieurs parties où il reprend ses thèmes de 1966 à 1970.
«De l'EXPOSITION à l'accrochage presque traditionnel au pur CONCEPT en passant par la réalisation d'ACTIONS et la lecture de propositions d'ART HORS GALERIE.
1) EXPOSITION A L'ACCROCHAGE PRESQUE TRADITIONNEL Peintures spécifiques + objets (16-23/10)
2) ACTIONS SPECIFIQUES
Décrochage + Réduction de format (Longueurs-largeurs de la galerie) (23/10)
3) OEUVRE PERISSABLE Action, extinction de l'oeuf.
Thème : Le refus de procréer (23/10)
4) PROPOSITiONS D'ART HORS GALERIE.
«Recueillir sur papier l'ombre d'un petit arbre.» (Düren, 1968)
«Peindre à même le sol à 14 h. 30 un jour j d'automne l'ombre vraie d'un arbre.» (Liège, 1970)
«Planter un arbre, branches en terre et racines en l'air.»(Liège, 1970)
Réalisations : dates indéterminées.
5) CONCEPT. «JE PROPOSE À L'ESPÈCE HUMAINE DE S'ÉTEINDRE GENTIMENT, À JAMAIS, EN CESSANT DE PROCRÉER.» (1966)
Première performance : geste, odeur, son.
- Jacques Parisse in La Wallonie, Liège, 27/10/1970.
«Son rêve perfectionniste, sa soif d'absolu, Lizène les cherche dans le refus, dans la chute et pour lui

le suicide est l'oeuvre d'art même... Tout cela choquera, fera rire, ceux-là même qui se seraient esclaffés en 1907 ou 1908 devant une toile cubiste. D'autres chercheront à comprendre se souvenant peut-être de Georges Duhamel qui disait : Le principe même de la recherche est sacré et doit être respecté.»

(31/10-11/11) Titus-Carmel G.

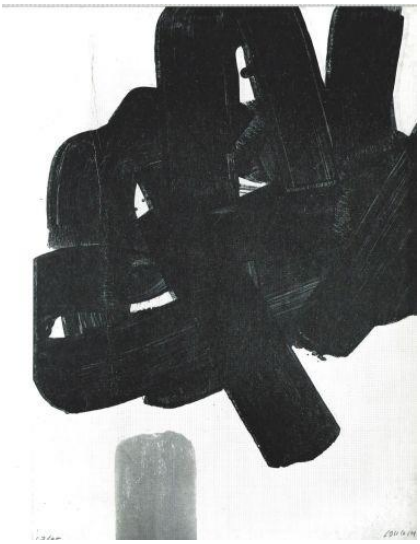
(14/11-25/11) Tine Lino



(28/11-04/12) Architecture et Sciences humaines

(05/12-16/12) de Vinck Antoine

(19/12-06/01/71) Liège, Apiaw: Petits formats de décembre
* Adami, **Alechinsky**, Appel, Bazaine, **Bury**, Chillida, **Collignon**, Corneille, Dmitrienko, Dodeigne, Dubuffet, Fiorini, **Folon**, Hartung, Jorn, Manessier, Nevelson, **Nyst**, Poly, Riopelle, Soulages, Tal Coat, Tapiès, **Ubac**, Zao Wou Ki



A. P. I. A. W.

Le Comité exécutif de la Commission générale des Beaux-Arts de l'A.P.I.A.W. vous invite à assister au vernissage de l'exposition

PETITS FORMATS DE DECEMBRE

le vendredi 18 décembre 1970 à 18 h. 30.

Des oeuvres de

Adami, Alechinsky, Appel, Bazaine, Bury, Chillida, Collignon, Corneille, Dmitrienko, Dodeigne, Dubuffet, Fiorini, Folon, Hartung, Jorn, Manessier, Nevelson, Nyst, Poly, Riopelle, Soulages, Tal Coat, Tapiès, Ubac, Zao Wou-Ki.

Prix : 3.000 à 6.000 fr.

GALERIE DE L'A.P.I.A.W. 16, place du 20-Août - Liège

Du 19 décembre 1970 au 6 janvier 1971, tous les jours de 10 à 13 et de 14,30 à 18 h., le dimanche de 10 à 13 h.

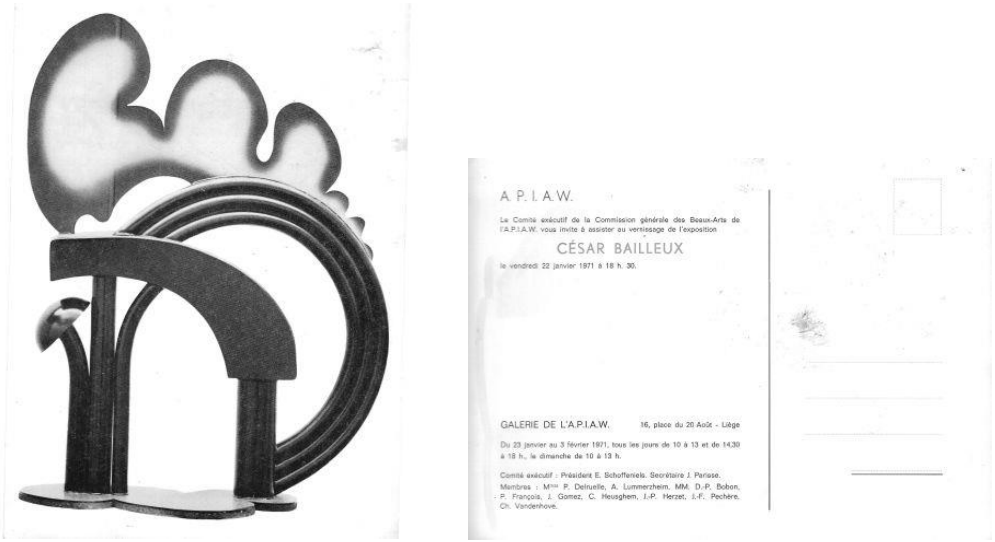
Comité exécutif : Président E. Schoffeniels. Secrétaire J. Parisse.
Membres : Mmes P. Delruelle, A. Lummerzheim, MM. D.-P. Bobon, P. François, J. Gomez, C. Heusghem, J.-P. Herzet, J.-F. Pechère, Ch. Vandenhove.

1971.

(09/01-20/01) Hick Jean.



(23/01-03/02) Bailleux César

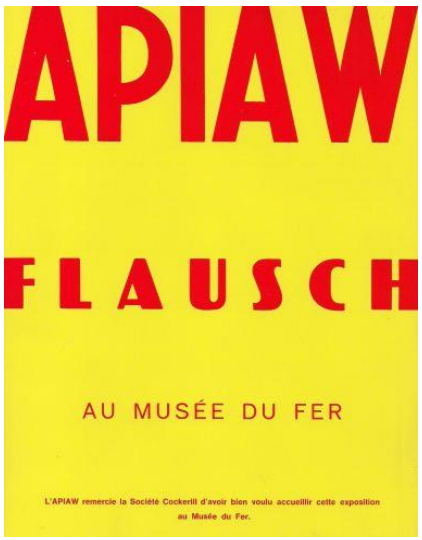


(06/02-17/02) Vandeloise Guy

(6/11-05/12) Sélection belge à la Biennale de Venise : Bogart Bram, Collignon Georges et Folon Jean-Michel.

1972.

(25/02-01/03) (à Liège au Musée du Fer) Flausch Fernand.
* Organisation.: A.P.I.A.W. (Mme P. Deruelle; Mm E. Schoffeniels et J. Parisse)



(16/03-06/04) Delvaux Paul, lithographies

(19/05-18/06) Sculpture à Colonster : Polus Georges, Roulin Félix, Souply Emile, Willame Jean

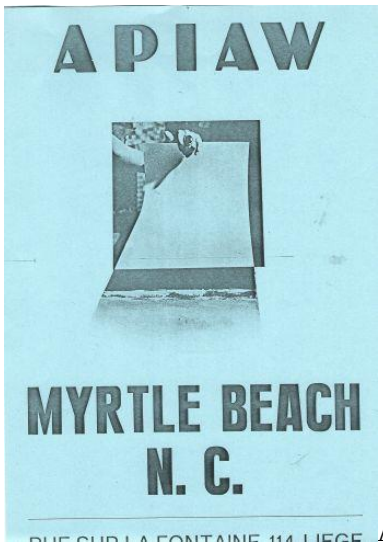
(14/10-05/11) Kozo, huiles et sérigraphies

(20/12-06/01/1973) Bayrle Thomas.

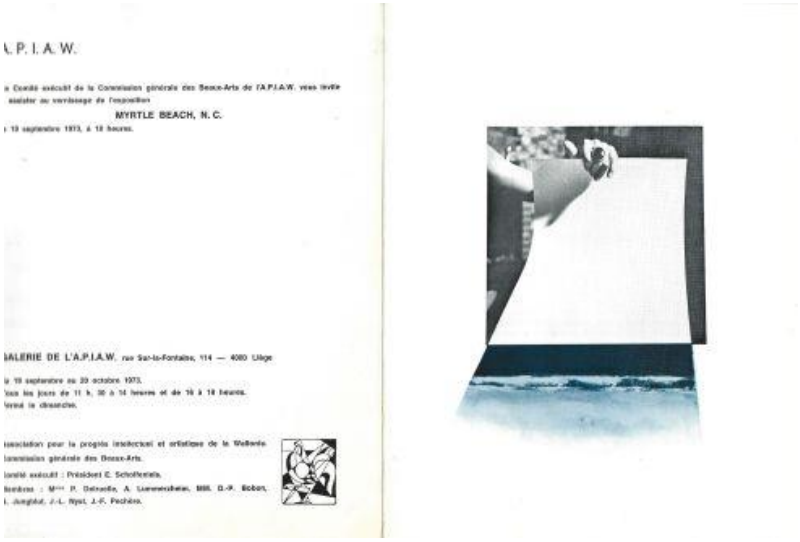
1973.

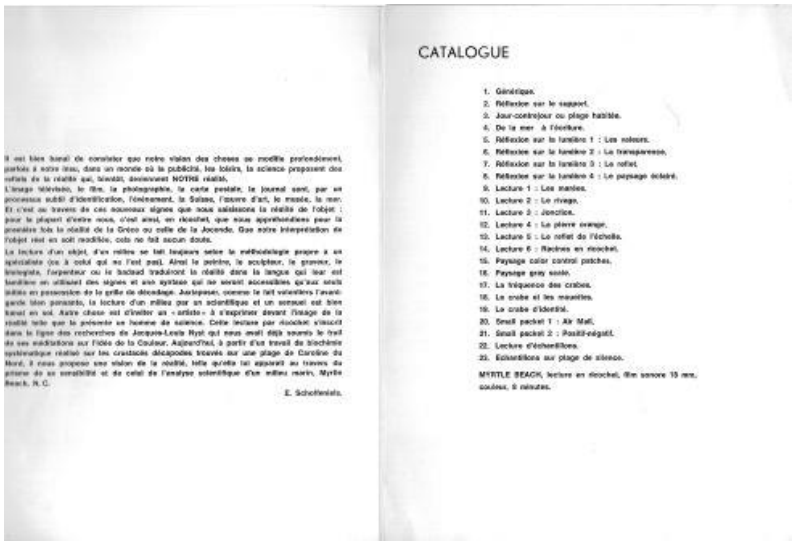
(10/03-24/03) Lauréats du Concours de l'Apiaw.
* Participants : ?

(19/09-20/10) (Galerie du Croissant d'Or, 14 rue Sur la Fontaine). Nyst Jacques Louis, “Myrtle Beach, N. C.” (avec Ernest Schoffeniels)



Affiche.





* Feuillet-invitation avec texte d'E. Schoffeniels, alors président du comité exécutif de l'Apiaw :
Il est bien banal de constater que notre vision des choses se modifie profondément, parfois à notre insu, dans un monde où la publicité, les loisirs, la science proposent des reflets de la réalité qui, bientôt, deviennent NOTRE réalité.
L'image télévisée, le film, la photographie, la carte postale, le journal sont, par un processus subtil d'identification, l'événement, la Suisse, l'œuvre d'art, le musée, la mer. Et c'est au travers de ces nouveaux signes que nous saisissons la réalité de l'objet : pour la plupart d'entre nous, c'est ainsi, en ricochet, que nous appréhendions pour la première fois la réalité de la Grèce ou celle de la Joconde. Que notre interprétation de l'objet réel en soit modifié ne fait aucun doute.
La lecture d'un objet, d'un milieu se fait toujours selon la méthodologie propre à un spécialiste (ou à celui qui ne l'est pas). Ainsi le peintre, le sculpteur, le graveur, le biologiste, l'arpenteur ou le badaud traduiront la réalité dans la langue qui leur est familière en utilisant des signes et une syntaxe qui ne seront accessibles qu'aux seuls initiés en possession de la grille de décodage. Juxtaposer, comme le fait volontiers l'avant-garde bien pensante, la lecture du milieu par un scientifique et un sensuel est bien banal en soi. Autre chose est d'inviter un artiste à s'exprimer devant l'image de la réalité telle que la présente un homme de science. Cette lecture par ricochet s'inscrit dans la ligne des recherches de J. L. Nyst qui nous avait déjà soumis le fruit de ses méditations sur l'Idée de la Couleur. Aujourd'hui, à partir d'un travail de biochimie systématique réalisé sur les crustacés décapodes trouvés sur une plage de Caroline du Nord, il nous propose une vision de la réalité, telle qu'elle lui apparaît au travers du prisme de sa sensibilité et de celui de l'analyse scientifique d'un milieu marin, Myrtle Beach, N. C.
** Œuvres :
1. Générique
2. Réflexion sur le support

3. Jour / contre-jour ou plage habitée
4. De la mer à l'écriture
5. Réflexion sur la lumière 1 : Les valeurs
6. Réflexion sur la lumière 2 : La transparence
7. Réflexion sur la lumière 3 : Le reflet
8. Réflexion sur la lumière 4 : Le paysage éclairé
9. Lecture 1: Les marées
10. Lecture 2: Le rivage
11. Lecture 3: Jonction
12. Lecture 4. La pierre orange
13. Lecture 5. Le reflet de l'échelle
14. Lecture 6: Racines en ricochet
15. Paysage color control patches
16. Paysage gray scale
17. La fréquence des crabes
18. Le crabe et les mouettes
19. Le crabe d'identité
20. Small packet 1 : Air mail
21. Small packet 2 : Positif-négatif
22. Lecture d'échantillons
23. Échantillons sur plage de silence
*** Dans le cadre de l'exposition le peintre présente un film 16 mm., sonore, couleurs et des sérigraphies sur le même thème.

- Jacques Parisse , A.p.i.a.w., Myrtle Beach par Jacques Louis Nyst et Ernest Schoffeniels in La Wallonie, 28/09/1973, p. 8.
(...) Les exposants nous proposent à partir d'un donné procuré par un regard scientifique la vision particulière d'une sensibilité artiste. Il s'agit moins d'une révolution du regard que d'un autre regard et s'il y a une lecture séparée possible de chacune de ses planches, il y a avant tout pour la compréhension de ces démarches "parallèles" un sens à suivre dans la visite de l'exposition : 23 planches à lire de gauche (en entrant) à droite comme dans un livre ouvert.
Le point de départ de la relecture de J.L. Nyst est un texte d'E. S. (incompréhensible au peintre). J.L.N. y introduit sa propre écriture.
À la page blanche "Drame de l'écrivain" il ajoute l'idée de lecture (une jeune femme lisant). Il associe la forme d'une plante et d'une main dressée. Les jeux de l'ombre conduisent naturellement à une série de réflexions sur la lumière jusqu'à la réunion sur une même image du « Soleil » électrique et la représentation de la plage ensoleillée (Myrtle Beach). L'artiste peintre est sensible aux valeurs de la lumière alors que pour l'homme de science cette plage avant d'être sable, eau et ciel est, avant tout, un lieu riche en "crustacés décapodes", matière première d'expériences savantes.
Ainsi donc un "motif" identique provoque chez deux individus, deux manières de voir, deux sensibilisations différentes. Ces réflexions sur la lumière conduisent à la révélation du paysage. J.L.N. qui n'a pas vu "de visu" cette plage disposait de documents fournis par E. S.
Nous retrouvons dans cette partie, l'esprit de J.L.N. lors de sa récente exposition (chez Yellow) sur l'Idée de la couleur. J.L.N. isole un détail (des taches noires pourraient être traces de pas sur le sable), les répète et ces "traces" pourraient être un point de départ d'un autre spectacle. Plus facilement accessibles et comme détachées de la démonstration des planches soulignent - non sans humour - les rapports existant entre les bras mouvants d'une jeune femme et les pinces d'un crabe. (...)

- Jacques Parisse, Chronique RTB, 04/10/1973.
L'Apiaw comme le Phénix renaît de ses cendres à peine refroidies ! Après trois saisons de mise en veilleuse, la voici relancée une fois encore dans les murs rafraîchis d'une galerie jadis vouée à la nature morte et du "petit paysage", la galerie du Croissant d'Or, 114, rue Sur-la-Fontaine.
La première exposition associe un artiste - Jacques Louis Nyst - et un homme de science - Ernest Schoffeniels. Des documents fournis par le second sont au point de départ de la re-création plastique du peintre. Le professeur Schoffeniels a séjourné dans une université de Caroline du Nord. Pour ses expériences, il lui fallait des crustacés décapodes qu'il découvrit sur la plage de Myrtle. Il les photographia en tout et en détails. À partir de ce donné, Nyst nous livre sa manière de voir. L'idée de

la plage l'engage d'abord à réfléchir sur la lumière. Une seconde partie sera consacrée à la "révélation" du paysage. Ainsi, à partir d'un donné identique, deux regards, donc deux approches. Cette exposition sollicite évidemment plus l'esprit que le coeur. C'est une expérience et pour l'Apiaw qui n'a jamais autant mérité son surnom de "laboratoire", une intéressante rentrée en scène.
- E.E.G. in ? , ? .
Une plage toute simple, un biologiste, un environnement, voilà de quoi satisfaire le chercheur... mais aussi l'artiste, le créateur. D'un côté, une analyse... de l'autre, une synthèse.
À partir d'éléments, de documents scientifiques, Nyst essaye de reproduire le réel sans jamais l'avoir vu, il imagine... utilement les points d'orgue de l'analyse : lumière, forme, environnement, il interprète et ainsi grâce à la technique cinétique, à l'image répétée et légèrement modifiée à chaque représentation, il parvient un peu comme par le jeu de l'esprit, à faire renaître un objet, un ensemble qu'il ne pouvait pas connaître.
Voilà le mystère de la création spirituelle, d'une création nullement laissée au hasard mais nettement déterminée car au-delà de l'impulsion - qui, elle-même, n'est pas un effet du hasard mais le fruit d'une réflexion antérieure peut-être séculaire, le créateur de forme, d'image, ne saurait qu'obéir à des pulsions internes imposées au-delà de sa conscience par le jeu merveilleux des électrons et autres particules qui, ensemble, créent la vie.

(27/10-24/11) Altamira Adriano.

(08/12-6/01/74) Pierre Van Crayenest.

A VERIFIER.
(/ - /) Liège, Apiaw : Jeunes Artistes de Wallonie.
* e. a. Maury Jean-Pierre

1974.

(12/01-02/02) Touzenis Georges
* Avec les 4 et 5 février un projet pour une intervention de Georges Touzenis.

(09/02-06/03) Groupe 70 (Alocco - Chacallis - Isnard - Massot - Charvollen - Maccaferri - Miguel)

(09/03-06/04) Mariën Marcel

(20/09-19/10) 33 artistes allemands
* Participants : ?

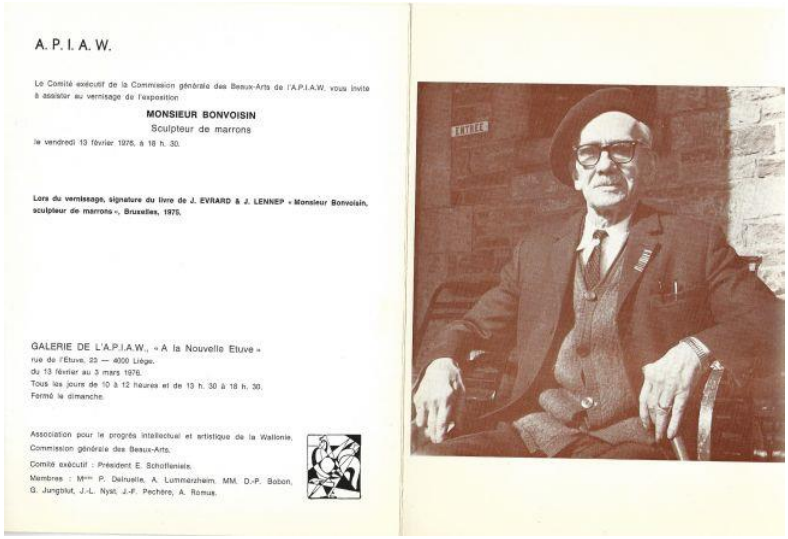
1975.

(29/10-14/11) Vandenhove Charles - Wuidar Léon.

1976.

Liège, A.P.I.A.W (à la Nouvelle Etuve, rue de l'Etuve 23. 4000 Liège).

(13/02-03/03) Lennep Jacques : Monsieur Bonvoisin, sculpteur de marrons présenté par Jacques Evrard & Jacques Lennep.
* PREMIER PERSONNAGE du *Musée de l'homme.*
** En collaboration avec Jacques Evrard.
*** Lors du vernissage, signature du livre de J. Evrard & Jacques Lennep, « Monsieur Bonvoisin, sculpteur de marrons ». Bruxelles, 1975.


A. P. I. A. W.

Le Comité exécutif de la Commission générale des Beaux-Arts de l'A.P.I.A.W. vous invite à assister au vernissage de l'exposition

MONSIEUR BONVOISIN
Sculpteur de marrons

le vendredi 13 février 1976, à 18 h. 30.

Lors du vernissage, signature du livre de J. EVRARD & J. LENNEP « Monsieur Bonvoisin, sculpteur de marrons », Bruxelles, 1975.

GALERIE DE L'A.P.I.A.W., « A la Nouvelle Etuve »
rue de l'Etuve, 23 — 4000 Liège.
du 13 février au 3 mars 1976.
Tous les jours de 10 à 12 heures et de 13 h. 30 à 18 h. 30.
Fermé le dimanche.

Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie.
Commission générale des Beaux-Arts.
Comité exécutif : Président E. Scholtenisels.
Membres : Mmes P. Delruelle, A. Lummerzheim, MM. D.-P. Bobon, G. Jungblut, J.-L. Nyst, J.-F. Pechère, A. Romus.

- <u>Jacques Lennep. Texte de l'invitation à l'exposition de Lennep sur Mr Bonvoisin à l'Apiaw (1976)</u>
Ce document est publié à l'occasion d'une exposition consacrée à *Monsieur Bonvolsin, sculpteur de marrons* (prévue par l'A.P.l.A.W. à la Nouvelle Etuve - Liège, 13 février -3 mars 1976).
A l'origine : un reportage vidéo de Jacques Evrard réalisé et présenté dans le cadre des activités du groupe CAP en 1974.
Diverses raisons ont inspiré l'exposition, Il importait tout d'abord de concrétiser le rêve qu'un pensionné entretint pendant des années, allant jusqu'à frapper à la porte du musée. Bonheur et mythologie de l'art... Il s'agissait aussi par la méthode de la manifestation, d'exposer l'homme lui-même, ou au moins de le *situer*. Sociologie? Résolution du dilemme de Zeuxis : l'écart entre la réalité et sa représentation ?
Cette manifestation expérimentale est fondée sur un concept *l'idée de relation,* L'ayant formulé comme principe du groupe CAP, j'essaie de l'appliquer à la technique de l'exposition considérée en soi comme matière de création et de communication dans une perspective relationnelle. Cette entreprise permettrait de projeter dans l'espace existentiel de l'individu des données de « lecture» généralement inscrites dans le champ limité de l'objet d'art.

CATALOGUE
- Plus de 200 figurines sculptées dans des marrons d'lnde par Pierre Bonvoisin.
-Les marronniers (dessin par Alex Bonvoisin d'après Joseph Bonvoisin).
- Monsieur Bonvoisin (enregistrement vidéo par Jacques Evrard, 1974 - production R.T.C., Liège). Présenté avec la collaboration de R.T.C.
- Suite de diapositives par Jacques Evrard.
- Grattoir (seul outil utilisé par Pierre Bonvoisin).
- Neuf petites photographies de Pierre Bonvoisin extraites de l'album de famille d'Alex Bonvoisin.
- L'album de famille d'Alex Bonvoisin.
- Plusieurs textes chimiques, historiques, littéraires, botaniques, folkloriques, encyclopédiques, etc.,

sur le marron d'Inde par Caldwell, Pasquier, Cogniard-Muret, Gautier, etc. (compilés par Jacques Lennep).
- Cogniard Frères et Muret, Les marrons d'lnde ou les Grotesques de I'année, s. I., s. d. (prêté par la Bibliothèque Royale de Belgique).
-J.-H. Huitric, Contribution à l'étude du marron d'Inde, Brest, 1928 (prêté par la Bibliothèque Royale de Belgique).
_ Suite de planches botaniques sur le marron d'lnde.
- Portrait du boxeur Gus Lesnevich après un combat.,
(La conception de l'exposition est de Jacques Lennep.)

(05/03-17/03) Carlot Jacques - Larondelle Georges.

(26/03-15/04) Silvin.

(14/05-31/05) Bayrle Thomas.

(01/10-14/10) Rosenthal Stephen.

1977.

(13/05-26/06) (au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles) Jacques Lennep expose Ezio Bucci - supporter (seule exposition de l'année)
* Org. : Apiaw.
** DEUXIEME PERSONNAGE du *Musée de l'homme.*
*** Le livret est publié par les éditions de la revue *+-0*.



- Jacques Lennep. Texte de présentation de l'exposition sur le feuillet-invitation édité par l'Apiaw (Liège)

J'ai rencontré Ezio Bucci pour la première fois un peu avant mon exposition Monsieur Bonvoisin - sculpteur de marrons (A.P.I.A.W., Liège, 13/2 - 3/3/1976). Né le 3 mai 1928 à Monte-Gallo, en Italie, il immigra en Belgique en 1951 pour travailler dans les mines, d'abord à Houthalen puis au Trieux-Kaisin près de Charleroi où il termina ses cinq années de travaux obligatoires. Période pénible où, enterré dans les entrailles du Pays Noir, il avait la nostalgie du soleil des Marches - ce qui ne l'empêcha pas de briguer les tâches les plus dangereuses comme celle de boutefeu. Depuis 1971, il peint les camouflages des Mirages construits par la Société Anonyme Belge de construction Aéronautique (SABCA). Domicilié à Mont-sur-Marchienne, Ezio Bucci est marié et père de trois enfants.

Cet homme a une passion : supporter l'équipe de football du Sporting Club de Charleroi. Il s'est complètement identifié à ce club surnommé des « zèbres » à cause des rayures blanches et noires de son maillot. Lors des matches, Bucci se fait zébrer les cheveux par un coiffeur carolorégien, s'habille en zèbre des pieds à la tête. Souvent, un de ses enfants l'accompagne costumé de la même façon. Sa maison, son jardin sont décorés en blanc et noir. On y trouve une Lambretta, un tonneau, une roue de bicyclette, un tourne-disque, une tortue, un chapeau melon, un avion miniature, une scie, un étau, des sabots, un parapluie, un casque de pompier, une matraque, etc. Objets qui seront exposés ainsi que le drapeau qui lui fut offert par le club de sa région natale Ascoli-Piceno, Ses couleurs sont identiques à celles de Charleroi : noir comme le charbon, blanc comme la lumière...

Ezio Bucci sera présent en grande tenue, lors de l'inauguration de l'exposition - ensuite par l'intermédiaire de la vidéo. La performance de son coiffeur sera exécutée en public.

L'exposition comprendra en outre une série de documents que j'ai ramenés du Brésil où la plupart des grands clubs, de Rio à Manaus, portent les couleurs zébrées et où la chance au pronostic se dit « fazer una zebra ». Je m'y étais rendu pour voir l'Amazone et les églises baroques du Minas-Gerais...

Pour Monsieur Bonvoisin, l'exposition répondait à un de ses vœux : présenter ses marrons dans une galerie, voire les faire entrer au Musée. Bonheur et mythologie de l'Art ! Dans le cas présent, il s'agit de souligner une fois encore qu'en définitive, l'art appartient aussi à Ezio Bucci, que son action-même relève de l'entreprise artistique selon l'angle de lecture qui lui est appliqué. Grâce à lui, je répéterai qu'il s'agit bien d'exposer l'homme, comme œuvre en-soi, la sienne et la nôtre.

Tu t'exposes. Je m'expose. Tu m'exposes. Je t'expose. L'homme s'expose.

L'art continue à raconter des histoires.

1978.

pas d'exposition

1979.

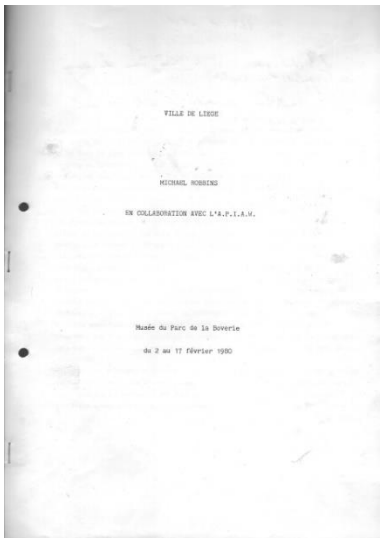
(01/03-11/03) Journée de la Paix.
* Dezeuze - Gastini - Joubert - Nonas - Parisi - Pozzi.

(28/09-28/10) Debré Olivier

(09/11-09/12) Dezeuze Daniel

1980.

(01/02-17/02) (au Musée d'Art moderne) Robbins Michael.


VILLE DE LIEGE

MICHAEL ROBBINS

EN COLLABORATION AVEC L'A.P.I.A.M.

Musée du Parc de la Boverie

du 2 au 17 février 1980

- Michaël Robbins NYC Décembre 1979. A propos de mon œuvre in Catalogue (en fait un tirage en photocopie)
Peut-être que tout artiste a pour ambition de créer un langage qui lui permette d'établir une conversation au sein de lui-même et d'élaborer une carte du monde intérieur qui lui permette d'atteindre cette place où il se sent le plus complet. Le voyage ressemble souvent à une odyssée à travers un labyrinthe tapissé de miroirs. On s'y découvre sous plusieurs angles, on devient le spectateur de soi-même en réalisant qu'un seul peut être plusieurs. Chaque miroir peut même devenir une porte. En trouvant la porte, on observe les reflets.
Les quatre aspects de mon œuvre : la toile traditionnelle étirée, les formes découpées, le collage et la toile non étirée sont toutes les pièces de mon puzzle, les murs de mon labyrinthe, les ponts entre ma conscience amiboïdienne et le monde visible extérieur. Par moment, mon langage pictural comporte des poèmes, composés pendant la création de l'œuvre, ou lors d'une promenade à pied ou à bicyclette. Les images dérivent de sensations instantanées dont je me souviens et enregistrées au moment où je suis en mouvement. Le rêve et le rythme du mouvement, ressentis et observés constituent une des premières inspirations pour mon œuvre ; au sein des frontières toujours mouvantes de mon ombre, je cherche un point de reconnaissance, une étreinte momentanée de mon contour vivant. Pour moi, le mouvement est l'émotion sans son E initial. Le désir de présenter et de peindre mon autobiographie dans son déroulement, de me fondre dans la vie des couleurs, est le défi de mon existence.
Si les peintures n'étaient jamais achevées, dirions-nous d'elles qu'elles sont effectivement des choses "peintes" ? Dès lors, le terme traditionnel convient puisque le verbe peindre sous-entend le déroulement d'une activité et l'énergie incessante de la vie elle-même.
Il existe des signaux, qui marquent le temps et la distance, des surfaces brillantes qui captent les

couleurs du lever ou du coucher du soleil, des moments de réalisation dans ce passage au sein du monde physique.
L'été dernier, j'ai marché dans une forêt avec des amis intimes et j'ai atteint un panneau de bois rustique qui portait ces mots gravés profondément dans la matière; "NE PRENEZ QUE DES PHOTOS, NE LAISSEZ QUE L'EMPREINTE DE VOS PIEDS". J'ai levé mon regard vers le ciel bleu de l'automne et j'ai respiré profondément enivré du parfum des aiguilles de pin.

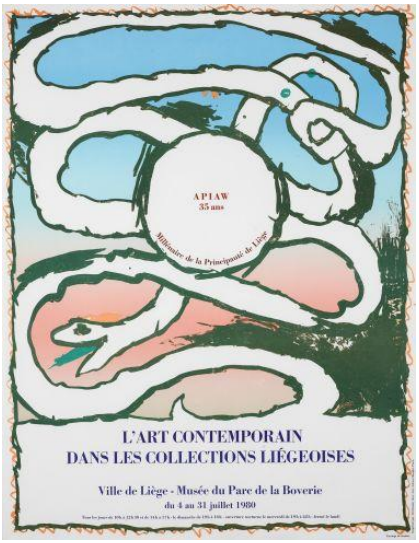
- Lucio Pozzi Décembre 1979.Pour Mike Robbins (au catalogue).
En ce moment, les règles et les conventions du Mouvement Moderne s'estompent, absorbées par le passé lui-même dont elles avaient essayé de prendre la place.
Les modèles utopiques de l'avant-garde sont maintenant considérés comme de simples moyens de réestimer les formes préparatoires à un nouveau cycle de langages de l'âge post-agro-industriel.
La position puritaine des Modernes, tellement nécessaire au temps des pionniers, nous a laissé une académie périmée d'un art souvent magnifique, quelquefois brillant, bien que toujours bureaucratique, proie facile pour son exploitation par les forces réactionnaires.
Dans le scénario morose de la culture autorisant sa manipulation par le mercantilisme ou la propagande, quelques artistes s'adonnent à des techniques de survie dans l'espoir de reconquérir une expérience in-situ et in-tempore. Ils testent des modèles culturels variés, faits de contradictions et de tension dialectique, critiques de généralisations schématiques bien que structurées au sein de solides méthodologies de recherche.

(22/02-06/04) (au Musée d'Art moderne) Soulages Pierre.

(18/04-25/05) (au Musée d'Art moderne) American Pop Art.
* Participants : ?

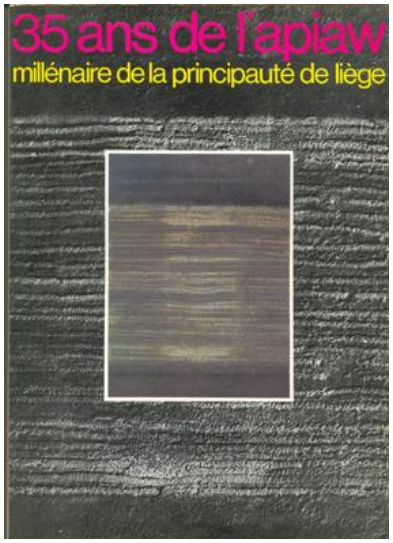
(06/06-22/06) Pozzi Lucio

(03/07-31/08) (au Musée d'Art moderne) 35 ans d'Apiaw, exposition d'art contemporain dans les collections privées liégeoises
* A l'occasion du millénaire de la Principauté de Liège.
** Commissaires : Charles Vandenhove et John Vergracht.



*** Artistes belges
- Peintres : Alechinsky Pierre, Bertrand Gaston, Bogart Bram, Bonnet Anne, Bury Pol, Charlier Jacques, Collignon Georges, Delahaut Jo, Dekeyser R, Delvaux Paul, Dotremont Christian, La Croix Roger, Leisgen Barbara & Michael, Lizène Jacques, Magritte René, Mariën Marcel, Mendelson Marc, Michaux Henri, Nyst Jacques Louis, Panamarenko, Plomteux Léopold, Rets Jean, Simon Armand, Ubac Raoul, Van Breedam Camiel, Vandeloise Guy, Van Lint Louis, Van Severen Dan, Wyckaert

Maurice, Wuidar Léon
- Sculpteurs : Anthoons Willy, Bailleux César, Laenen Jean-Paul, Panamarenko, Reinhoud, Roulin Félix, Strebelle Vincent, Van Hoeydonck Paul, Willame Jean.
*** Artistes étrangers
- Peintres : Adami Valerio, Appel Karel, Arakawa Shuraku, Arp Jean, Atlan Jean-Michel, Baj Enrico, Barré Martin, Ben, Benglis Lynda, Beuys Joseph, Bishop James, Bissière Roger, Boice Bruce, Bozzolini Silvano, Brüning Peter, Buraglio Pierre, Calder Alexandre, Cane Louis, Carrade Michel, Charchoune Serge, Chillida Eduardo, Christo (Javacheff), Debré Olivier, Degottex Jean, Delaunay Sonia, Dezeuze Daniel, Doucet Jacques, Efrat Benni, Erro Gudmundur-Gudmunsson, Estève Maurice, Feito Luis, Fleischmann Ado, Francis Sam, Gastini Marco, Gilbert & George, Gilioli Emile, Goossens Karl, Gorin Jean, Graham Dan, Guitet James, Hantaï Simon, Hartung Hans, Hayter Stanley-Williams, Herbin Auguste, Jacobsen Robert, Jorn Asger, Joseph Peter, Joubert Bernard, Julia, Kemeny Zoltan, Kermarrec Joël, Klasen Peter, Kuchenmeister, Kushner Robert, Lanskoy André, Law Bob, Léger Fernand, Lewitt Sol, Magnelli Alberto, Manessier Alfred, Marfaing André, Mathieu Georges, Merz Mario, Monory Jacques, Morisson Philippe, Nevelson Louise, Noland Kenneth, Oppenheim Denis, Picabia Francie, Pincemin Jean-Pierre, Poliakoff Serge, Poons Larry, Pozzi Lucio, Raynaud Jean-Pierre, Raysse Martial, Ripps Rodney, Rosenthal Stephen, Ross David, Schneider Gérard, Schoonhoven Jan, Shapiro Joël, Shields Alan, Soldati Attanasis, Sonderborg, Soulages Pierre, Tapiès Antoni, Titus-Carmel Gérard, Tuttle Richard, Vasarely Victor, Viallat Claude, Vieira da Silva Maria-Elena, Warhol Andy, Wesselman Tom, Zack Léon.
- Sculpteurs : Beuys Joseph, Buren Daniel, Cadere André, César (Baldaccini), Gilioli Emile, Grand Toni, Lewitt Sol, Logo Otto, Pan Martha, Sproncken, Takis, Viseux Claude, Werth Benno, Zorio Gilberto.
**** Catalogue (ill. coul. et n/bl.) conçu par Charles Vandenhove : textes de G. Goldine, échevin des travaux publics et des musées ; Ernest Schoffeniels, président de l'Apiaw ; Catherine Millet ; Marcelin Pleynet (extrait de "Tendances de l'art en France, 1968-1978) ; Robert Rousseau, directeur culturel du Palais des Beaux-Arts de Charleroi ; Paul Rodgers (en anglais) ; Jan Hoet, conservateur du Musée d'Art contemporain de Gand (en néerlandais) ; Flor Bex, directeur de l'ICC d'Anvers (en néerlandais).



- Les textes de Pleynet et de Rodgers traitant de généralités sur l'art contemporain et non sur l'exposition elle-même ne sont pas repris.
- Georges Goldine, Echevin des Travaux publics et des Musées Avant-propos.
Trente-cinq ans d'activité consacrent le renom de l'A.P.I.A.W. et témoignent de l'exceptionnelle vitalité de cette association qui a grandement contribué au renom de notre Ville dans le domaine de l'art.
Les expositions présentées par l'A.P.I.A.W. ont constitué autant d'occasions de se familiariser avec l'oeuvre d'art et ont concouru à aider les jeunes artistes ainsi qu'à approfondir le rapport du public avec la création.
C'est pourquoi l'Echevinat des Travaux publics et des Musées est heureux d'apporter son appui à la réalisation de ces manifestations, en concrétisant par là une nouvelle fois son souci de promouvoir le

rôle important de l'art.
La présente exposition est indubitablement une réussite et constitue un pertinent témoignage du dynamisme des collaborateurs de l'A.P.I.A.W. et de son Président, le Professeur Ernest Schoffeniels. Les quelque cent soixante oeuvres réunies attestent chacune de l'éclectisme des collectionneurs liégeois et du haut niveau de cette manifestation à laquelle il nous est agréable de souhaiter un retentissant succès.
- E. Schoffeniels Président de l'A.P.I.A.W., 35 ans d'Apiaw.
35 ans d'A.P.I.A.W. Avec cette exposition, réalisée grâce à l'appui d'une quarantaine de collectionneurs de la région liégeoise, nous entendons établir un bilan des diverses tendances de la création artistique depuis 1945, en insistant sur l'impact que notre Association a eu sur le goût d'un public peu familiarisé dans sa vaste majorité avec l'art contemporain lorsque, sortie de la clandestinité, l'A.P.I.A.W. inaugurait, le 14 juillet 1945, la première d'une série ininterrompue depuis lors, d'expositions prestigieuses.
Les ambitions de l'A.P.I.A.W. ont été largement définies dans le manifeste Pour Renaître, publié en 1945 par les Pères Fondateurs et rappelées lors des manifestations célébrant les 10e, 20e et 25e anniversaires de l'Association.
Aujourd'hui, puisque nos 35 ans d'existence coïncident avec le Millénaire de la Principauté, nous avons à cœur de présenter, non pas un simple bilan de notre activité ou des réalités artistiques des 35 dernières années, mais autant que faire se peut, l'art contemporain tel qu'il se reflète dans les engagements des plus avertis parmi nos concitoyens.
Tâche aisée, grâce à l'abondance des œuvres de qualité et à la richesse des collections que nous avons pu recenser, mais moments difficiles et délicats lorsqu'il s'est agi d'affronter la sélection qu'imposent la limitation des cimaises et le format du catalogue. Ainsi une cent cinquantaines d'œuvres seulement ont été retenues parmi les cinq cents qui nous étaient proposées. Néanmoins le panorama que nous présentons illustre assez complètement la dynamique de l'art des 35 dernières années. Certes, il y a quelques grands absents : nous n'avons pas toujours perçu à temps l'importance d'un message. Toutefois, dans son ensemble, cette exposition rend hommage à la sagacité, à la clairvoyance et à l'esprit d'aventure d'une région dont on ne cesse d'annoncer, avec une désolante monotonie, la fin prochaine. Si on essaye d'analyser la diversité des rouvres exposées, on voit qu'elle illustre l'impact des vagues avant-gardistes qui ont déferlé sur la relative sérénité de l'immédiat après-guerre. Ainsi de l'Abstraction lyrique à l'Art Conceptuel en passant par Support-Surface, l'Art Minimal et le Pattern Painting, on voit se préciser, comme par à-coups, les lignes de force sous-tendant cette amorce de plénitude sereine qu'on voit de nouveau poindre dans les derniers remous d'une agitation qui s'apaise.
. La confrontation Europe-Amérique est, elle aussi, instructive en ce qu'elle nous fait voir, aveugles que nous sommes, au travers de l'engagement de Support-Sur- face et de l'Art pauvre, le renouveau d'un art européen qui ne doit plus rien à l'Amérique des Années 50-60. J'en veux pour preuve, l'apparente nonchalance manifestée outre-Atlantique pour nos meilleurs artistes de la dernière décennie.
L'ensemble que nous présentons s'il témoigne une fois de plus de la vitalité de l'art contemporain est aussi, et bien au-delà d'un caprice éphémère, l'indice de la vigoureuse sensibilité manifestée par nos collectionneurs dans l'optimisme de leurs options. Ils restent ainsi, comme les animateurs de l'A.P.I.A.W., tournés vers un avenir, auquel ils font confiance.
- Catherine Millet.
A priori, cette exposition qui célèbre le 35a anniversaire de l'A.P.I.A.W. se définit grâce à deux grands critères : elle reflète l'intérêt d'un groupe de gens passionnés et constants dans le soutien qu'ils apportent à l'art moderne; elle rend compte d'une période d'activité qui correspond à l'après-guerre. On pourrait presque, en conséquence, la regarder comme une coupe de vaste terrain esthétique de cette seconde moitié du 20e siècle, prendre ce qu'elle révèle comme autant d'indications sur nous-mêmes et l'époque que nous façonnons.
Pourtant, maintenant que je considère la liste importante des artistes qui y figureront et que j'essaye de visualiser ce que sera leur juxtaposition, je ne peux qu'imaginer ce que sera, dans mille ans, l'affolement de l'archéologue qui en retrouvera les traces. Comment diable pourra-t-il analyser, interpréter une telle disparité ? Quels éléments de structure en déduira-t-il pour rebâtir une image cohérente de notre art? Lorsque nous-mêmes nous nous retournons, le travail est facile : les styles nous aident à découper le temps en périodes primitives, classiques et baroques. Mais quel style pourra faire lien pour le 20e siècle alors que s'effrite sous nos yeux toute conception déjà existante de l'œuvre d'art, que s'éparpille ce que les siècles précédents avaient longuement thésaurisé ?

Il y eut bien sûr, au début de notre ère, dans les années 10 et 20, la grande lame de fond des avant-gardes : cubisme, futurisme, dadaïsme... Et le bouleversement fut si grand, le traumatisme si profond que l'on se demande aujourd'hui si l'on ne continue pas simplement d'être pris dans la longue secousse qui s'en suivit. Il me semble toutefois que le second versant du siècle aura lui aussi connu sa révolution, moins spectaculaire, plus souterraine que celle qui l'inaugura, mais peut-être tout aussi déterminante. Il ne s'agit pas d'une révolution formelle. Chacun s'accorde à reconnaître que les artistes contemporains ont en gros repris les schémas des premières écoles abstraites ou de Dada : Vasarely, l'Op Art descendent en droite ligne du néo-plasticisme et de l'orthodoxie Bauhaus que des artistes comme Gorin, Herbin ont préservés, tandis que bien des démarches iconoclastes, celle de Ben en étant le symbole, perpétuent le geste de Duchamp. Mais, dès le lendemain de la guerre, alors que les avant-gardes s'étaient toutes regroupées pour mieux se renforcer, qu'elles s'étaient forgées en écoles intransigeantes et dogmatiques (au rigorisme d'Abs- traction-Création s'opposait le terrorisme surréaliste), apparaissaient quelques foyers "dissidents", refusant la loi des avant-gardes constituées. A Bruxelles et Amsterdam, Cobra ruait dans les brancards et refusait précisément de se constituer en mouvement organisé tandis qu'à Paris certains se découvraient une spontanéité qu'on chercha à canaliser par le terme très flou d'"Abstraction lyrique". Dans l'avant-garde, la conception du groupe était morte. Il y eut bien encore quelques tentatives. L'action concertée de quelques conceptuels, les sursauts de Support-Surface, mais tout cela fut éphémère. En fait, on pourrait, en se promenant dans cette exposition, faire le test suivant : Chercher ce qui pourrait bien lier la peinture de Degottex et celle de Debré, tous deux pourtant abstraits, appartenant à la même génération, vivant à Paris ? Celle d'Erro et celle de Warhol : même causticité, même usage des formes "empruntés", mais justement confrontant des codes formels qui grincent ensemble ? Peut-on parler d'histoire devant la cont,emporanéité de Hantaï et de Viallat ? Feito a-t-il concilié effet optique et abstraction gestuelle, ou les a-t-il mis en crise ? Ara- kawa ou Buren sont-ils des peintres, des artistes conceptuels ? Les petits papiers aquarellés et fixés au mur de Tuttle sont-ils de la peinture ? Les volumes miniaturisés de Shapiro de la sculpture ? Qui aurait pu prévoir, en 1965, l'évolution de Martial Raysse, celle de Larry Poons ? Qui peut dire aujourd'hui quelle sera l'apparence de la prochaine exposition d'Oppenheim ? Morceaux épars. Comment interpréter les rébus de Kermarrec, les constructions de Panamarenko ? Gilbert et George ont eu l'idée qu'ils étaient eux-mêmes des sculptures et ils ont ainsi "présenté" leur propre personne dans des galeries ou des musées. Voilà ce qui a changé entre la première et la seconde partie du 20e siècle : chacun est devenu, à lui seul, une avant-garde.

En 1915-20, Marinetti et Van Doesburg parcouraient l'Europe et découvraient, émerveillés, que ces courants d'avant-garde qui voulaient tout casser, tissaient entre eux des liens, regagnaient une unité : c'était l'époque de l'Internationale avant-gardiste soutenue par l'utopie d'une nouvelle cohérence. On a, depuis, appris à se méfier des utopies et à déjouer les cohérences. Ce que met en évidence l'exposition d'aujourd'hui, c'est que l'art, décidément, ne se tient que dans les écarts.

- Robert Rousseau Directeur culturel du Palais des Beaux-Arts de Charleroi

Le monde sera sauvé par quelques-uns. L'art aussi. C'est ce qu'a démontré, depuis trente-cinq ans, l' A.P.I.A.W. à Liège. L'enthousiasme, le dévouement et le désintéressement d'un groupe d'hommes qui voulaient simplement faire partager au plus grand nombre les joies que leur procurait telle toile, telle pointe sèche, tel bronze ont abouti à doter la région d'un patrimoine qui, pour être détenu dans des collections privées, n'en est pas moins un ferment de création dont les résultats s'observent éloquemment aujourd'hui. Le discerne- ment s'étant ajouté à l'amour, c'est également toute une collectivité qui a été arrachée à la facilité, au mercantilisme, au mauvais goût. Le bilan de l'A.P.I.A.W. ne peut s'exprimer en chiffres, mais il est bien plus positif que l'énoncé d'une simple accumulation de richesses. A d'autres moments, dans d'autres contextes, sous de nouvelles formes, il faut espérer que, partout en Wallonie, l'exemple soit un jour suivi.

- Jan Hoet Conservateur du musée d'art contemporain de Gent.

Geen woorden, zelfs niet de meest professionele kunstkritiek, zullen ons ooit toelaten het wezenlijke van wat Kunst is te vatten.

Woorden kunnen ons in het beste geval heipen om de verbanden te zien te leggen met de realiteit en met de kultuurkontekst waarin Kunst zijn ontstaan vindt en zijn bestaan rechtvaardigt.

Beeldende Kunst, alsook alle vormen van expressie die, wat ook de oorzaak moge zijn, binnen dat complexe en meer en meer uitgebreidde domein funktioneren, beschikken immers over een vocabularium dat zich volledig los van andere intellektuele uitdrukkingsvormen doorheen de geschiedenis heeft ontwikkeld, zlefs - daar waar de raakpunten met andere disciplines vaak, zeer groot zijn.

In eik geval is een grote bereidheid tot ontvankelijkheid conditio sine qua non voor het begrijpen van Kunst ais fenomeen met historischevolutieve implikaties. Dan pas wordt het mogelijk vragen te stellen die ons tot evenveel antwoorden kunnen stimuleren.
Op die manier wordt het wellicht duidelijker dat kunstenaars zich toespitsen op het onderzoek van de beeldende, zuiver pikturale middelen en daartoe de techniek van het schilderen onttrekken aan de mogelijke verwijzingen naar een realiteit die buiten het schilderij licht.
Dan ook zijn de aangewende middelen vanaf de olieverf tot het gebruik van banale objekten geen onmogelijke hinderpaal meer om dieper door te dringen tot op de huid van het kunstwerk, de sporen te voelen van het gevecht van de kunstenaar en de reden te achterhalen waarom hij speelt of zijn fantasie konkreet gestalte geeft.
- F. Bex Directeur ICC (Internationaai Cuitureel Centrum) Antwerpen.
Gezien de nog steeds veel te beperkte officiële initiatieven en tussenkomsten kan er nooit voldoende op gewezen worden dat kunst en creativiteit slechts ieef- baar zijn dankzij het initiatief en de interesse van enkelingen en privéverenigingen. A.P.I.A.W. is hiervan een schitterend voorbeeld. Al 35 jaar zet deze vereniging zich met onverdroten ijver in om de levende kunst te stimuleren, en bij een breder publiek ingang te doen vinden. Met fierheid kan men te Luik terugblikken op een rijk gevulde palmares van voorbije activiteiten en tentoonstellingen. Maar A.P.I.A.W. richt zich ook naar de toekomst, want jongere enthousiaste leden blijken nu met vernieuwde ijver in het spoor van hun voorgangers een rijk gevuld programma te ontplooien. De tentoonstelling samengesteld met kunstwerken uit privé-collecties geeft niet alleen een zeer volledig en kwalitatief overzicht van alle tendenzen van de heden- daagse kunst sinds de laatste wereldoorlog maar is tevens een getuigenis van de overtuiging en de geestdrift « des amateurs d'art ». Voor dit alles hebben we slechts bewondering en respect over. Met ai onze wensen hopen we dat A.P.I.A.W. nog verder zijn omnisbare bijdrage zai blijven leveren in het boeiend avontuur van de hedendaagse kunst.

Collaborations.

1984.

Musée d'art moderne

(15/07-25/08) Pincemin Jean-Pierre.
* En collaboration avec l'Apiaw.

(10/11-16/12) Green Denise / US (Melbourne / AU, 1946).
* A l'invitation de l'Apiaw et en collaboration avec la galerie Baronian..
** Sélection d'œuvres des 4 dernières années : 8 peintures et 66 oeuvres sur papier.

1985.

Musée d'art moderne

(21/09-27/10) Sidérations. L'Atelier photographique français.
* En collaboration avec l'Apiaw et le Centre de Création contemporaine de Tours.

1986.

Musée d'art moderne

(23/10-30/11) Joosen Nic.
* En collaboration avec l'Apiaw.
* Catalogue: 12 ill. n. / b.; textes d'Ernest Schoffeniels, de Manette Repriels, de Michel Denée

(23/10-30/11) Mulkers Urbain. WØcxs
* En collaboration avec l'Apiaw.

Liège Salle Saint-Georges.
(14/03-15/04) Bailleux César.
* Org. : Françoise Safin.
** En collaboration avec l'Apiaw.

(28/06-31/08) 75 artistes pour créer la liberté.
* Organisation : Apiaw et Amnesty International. En solidarité avec le peintre turc Orhan Taylan emprisonné en raison de son appartenance à l'Association turque pour la Paix.
** Art Raymond, Bailleux César, Barlma Yves, Bianchini Georges, Bogart Bram, Boulanger Michel, Brissa Christiane, Claes marcel (Lastra), Closset Brigitte, Coenen Jean-Claude, Collignon Georges, Dacos Guillaume, Deleu Luc, Denmark, Denée Michel, Deuse Pierre, Doppée Jacques, Dubrunfaut Edmond, Durieux Nicole, Englert Michel, Folville Madeleine, Frédéricq Anne, Ghysels Paul, Gottardello Sonia, Grahame Pierre, Grégoire Jacques, Grillaert Nelle, Guillaume marie, Herman Jean-Luc, Hick Jean, Hoenraet Luc, Jaminon Albert, Joosens Nic, Klénes Anne-Marie, Laenen Jean-Paul, Lambotte André, Latinis Micheline, Leblanc Walter, Leclercq Guy, Lennep Jacques, Leprince André, Lizène Jacques, Mahoux Paul, Mara Pol, Martial Patrick, Maury Jean-Pierre,Mees Guy, Milo Jean, Moffarts Michel, Musin Maurice, Otte Christian, Pijpers Rudy, Pirmez André, Plomteux Léopold, Ransy Jean, Ransonnet Jean-Pierre, Raveel Roger, Roobjee Pjeroo, Roulin Félix, Rousseff Juliette, Romus André, Seron Magda, Servais Michel (Arthur Mileck), Somville Roger, Sowti Kamran, Spiroux-Mathieu, Strebelle Jean-Marie, Strebelle Vincent, Szymkowicz, Vandeloise Guy, Vandercam Serge, Van Gestel Fik, Vanriet Jan, Vinche Lionel, Wood John, Wozniak Olivier, Wuidar Léon

1987

Salle Saint-Georges.

(09/01-01/02) Frank Dale.
* En collaboration avec l'Apiaw.

D'après mes informations, l'association ne serait pas dissoute.
* En consultant le site http://economie.fgov.be/fr/modules/onlineservice/bce/bce_public_search_odi.jsp et en recherchant Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, on constate que l'association est encore répertoriée sous le numéro d'entreprise 0410.993.057 et que le siège social a comme adresse le 292 rue de La Belle Jardinière. 4031 Liège (Angleur) depuis le 1e octobre 1990.