

Les artistes belges contemporains: leur vie, leurs oeuvres, leur place dans ...

1. [Notice](#)

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online. It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover. Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you. Usage guidelines Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying. We also ask that you:

- + Make non-commercial use of the files We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for Personal, non-commercial purposes.
- + Refrain from automated querying Do not send automated queries of any sort to Google's System: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + Maintain attribution The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + Keep it legal Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe. About Google

Book Search Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at|[http : //books . google . corn/](http://books.google.com/)

A propos de ce livre Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne. Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public. Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains. Consignes d'utilisation Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées. Nous vous demandons également de: + Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial. + Ne pas procéder à des requêtes automatisées N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de

travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile. + Ne pas supprimer l'attribution Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas. + Rester dans la légalité Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère. À propos du service Google Recherche de Livres En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse] ht tp : //books .google . corn

The text on this page is estimated to be only 10.14% accurate

TRANSFERREO TO «P GOLLfG^ ^Ijt^gg w^HPr* .. -i^^^ y%^
^ -"^^S^ ^^ L FROMTHEGIFT OF EDWIN SWIFT BALCH
(CLASSOFI878) OFPHILADELPHIA .< ^^I^'

The text on this page is estimated to be only 4.50% accurate

lie| j^Fti|te| Belgel Gontempopainl

The text on this page is estimated to be only 29.97% accurate

LES ^ARTISTES liELGES CONTEMPORAINS Leur vie —
Leurs œuvres — Leur place dans l'art PAR EDMOND-LOUIS DE TAEYE
Professeur d'Histoire db l'Art a l'Académie royale des Beaux- Arts d'Anvers
Lauréat du Prix du Roi pour le Concours national de 1888 OUVRAGE
ILLUSTRÉ de 140 planclries d'après des ptiototypes de l'auteur
BI^UXELLES ALFRED CASTAIGNE, ÉDITEUR 28, rue de Berlaimont,
28 1894

1^ iloilU. "h^ DU MÊME JIUTEUn : La Valeur et les Tendances de l'Enseignement artistique en Belgique. Brochure in-8». 1883. La Valeur et les Tendances de l'Enseignement de l'Architecture en Belgique. Brochure in-S». 1883. Méthode intuitive pour la Représentation réelle des Corps. Pratique du dessin par projections. — in-S" illustré. 1884. L'Ecole anglaise de Peinture. Son passé, son présent, son avenir. Brochure in-8». 1885. Etudes sur les Arts plastiques en Belgique. Prix du Roi pour le concours national de 1888. — in-8». 1891. La Photographie et l'Art. Brochure in-8». 1892. ' ."

The text on this page is estimated to be only 17.46% accurate

^.-^ ^OFfaels, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts de
Bruxelles, Bdmond-Iiouis de ^aeye.

fcANs ce modeste travail nous nous sommes proposé non pas de donner une série de pédantes biographies, mais tout simplement l'analyse sincère de la véritable place dans l'art national VT^ "'^ des artistes vivants qui, en Belgique, jeunes ou vieux, s'imposent ^ par des œuvres sérieuses, caractéristiques et éloquentes. Toutes les tendances de l'art, depuis le " classicisme „, correct mais froid et théâtral malgré son apparente simplicité ; depuis le " romantisme „, sentimental, enthousiaste, mais uniforme et conventionnel; jusqu'au réalisme moderne qui renie à la fois la noble antiquité et le valeureux moyen âge pour régénérer l'art dans le culte de la nature : toutes les tendances de l'art, disons-nous, auront une place dans le cadre de cette étude. En réalité, il importe de réunir les nombreux matériaux de l'histoire de l'art, alors que ces documents précieux n'ont pas encore été dénaturés par le temps, la fable ou la légende. On objectera peut-être que, dans un petit pays, il est difficile de parler, avec impartialité, d'artistes qui vivent encore, que l'on connaît, que l'on coudoie tous les jours. Il ne faut pas exagérer la portée de cette observation. Quantité de ces artistes, notamment Portaels, Slingeneys, Lamorinière, Tchaggeny, Praikin, Robie, Stobbaerts, Biot, Balat, Constantin Meunier et bien d'autres, appartiennent déjà à l'histoire par leur âge et par leur place vaillamment acquise dans l'art contemporain. Certes, il est parfois difficile de juger la bataille alors que dure encore le combat. Certes, ni Feniand Knopflf, ni Xavier Mellery, ni Léon Frédéric, ni même Jef Lambeaux, n'ont livré aux esthètes le dernier secret de leur belle individualité ; mais ce sont là des exceptions au sujet

8 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS desquelles il ne sera, du reste, pas moins utile de préjuger l'avenir par le présent. Il ne faut pas attendre la postérité pour estimer, à sa juste valeur, une œuvre de mérite. Mais pour éviter les erreurs de la fable, il faut se baser toujours sur l'observation et la réalité. Qu'importe qu'il y ait, dans l'ensemble d'un travail, quelques faits dont l'importance disparaîtra peut-être avec leur actualité. La sixième un jour se dessinera néanmoins avec netteté et alors l'histoire de l'art aura à sa disposition de nombreux documents pris sur le vif, des observations précieuses saisies au vol de la causerie des maîtres, bref un ensemble de faits indispensables lorsqu'il s'agira d'écrire définitivement l'histoire. Une des conséquences directes de notre vie à outrance, est la succession rapide ou le développement simultané des plus diverses tendances de l'art. Aujourd'hui les opinions, les goûts et les passions s'affaiblissent et changent vite. Jadis, durant de longues années, au contraire, une pléiade d'artistes épousaient avec docilité les mêmes idées, écoutaient les mêmes conseils esthétiques, marchaient en un mot dans la même voie, dans la voie officielle, unique, dans la voie de l'époque. Mais aujourd'hui tout a changé. Les écoles et les tendances livraient d'activité et d'ardeur. Les systèmes d'esthétique varient à l'infini. On ne croit plus aux oracles. On n'admet plus l'influence exclusive d'un dictateur tel que Charles Le Brun sous Louis XIV. L'idéalisme, dont le blason est la tradition, le réalisme, ennemi de la convention, le symbolisme, intellectuel et nécessaire au développement de la société puisqu'il est la véritable incarnation de l'Idée, le classicisme académique, le naturalisme, apparenté au réalisme, et l'impressionnisme et le luminisme, ont chacun leurs adeptes, leur chef d'école et leur porte-drapeau. Or, il faut saisir au vol le résultat de ces diverses tendances. Il faut les étudier, les photographier, alors que, sous nos yeux, elles déroulent encore leurs fantaisies ou leurs enseignements. En France, où presque tout le monde a le mérite de s'intéresser à l'art et aux artistes, des publications analogues à celle que nous prions le lecteur de bien accueillir, ont déjà, depuis longtemps, conquis une place précise dans l'histoire de l'art. Gustave Planche, Ernest Chesneau, Charles Clément et Théophile Silvestre, notamment, ont puisé dans leurs constants rapports avec les artistes qu'ils ont mis en évidence, Eugène Delacroix, Courbet, Ingres, Rude, Decamps, Corot, Horace Vernet, Géricault, etc., des observations d'une vérité étonnante qui sont, aujourd'hui, autant de leçons,

autant de freins à opposer aux hypothèses de l'imagination ou de la fantaisie. Hélas ! en Belgique, la nation connaît à peine ses meilleurs artistes. Les lui faire apprécier n'est pas seulement utile, nous semble-t-il, mais nécessaire, et, d'ailleurs, notre but véritable est moins de prononcer un jugement absolu, que de favoriser ce travail en réunissant pour les écrivains de l'avenir des documents d'une vérité absolue.

LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS 9 L'impartialité sera notre principal mérite. Nous ne cherchons pas à enthousiasmer. Ce qui est une force pour l'artiste, est une faiblesse pour le critique d'art. Un chauvinisme banal ne peut qu'affaiblir la plume d'un écrivain. D'autre part, s'il faut éviter d'entrer dans le domaine de la fantaisie, il faut aussi avoir le courage d'exprimer la vérité, la vérité loyale et sincère. Tout en nous occupant beaucoup des artistes, nous n'envisagerons donc, en somme, que l'Art. Et l'art, c'est la noblesse de l'humanité ! Août 1893.

Jean-François Portaels Peintre d'histoire et de portraits. Ancien directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Gand. Directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Membre de l'Académie royale de Belgique. Membre effectif de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers. Membre de la Commission royale des Monuments. Membre du Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Commandeur de l'Ordre de Léopold. Commandeur de la Légion d'Honneur. Commandeur de l'Ordre du Chêne. Commandeur de l'Ordre de François-Joseph d'Autriche. Commandeur de l'Ordre de Orégoire-le-Grand, etc. — — I? ||ouRD, massif et carré. Tournure d'officier supérieur en retraite. Crâne allongé et chauve, lèvres épaisses, regard vague mais doux, sourire énigmatique, poil rude et voix sonore (1). Jadis solide et bien découplé, viril et souple, J.-F. Portaels s'est alourdi et tassé en de séniles mollesses. Du reste, depuis longtemps, le rhumatisme goutteux le tourmente à tel point que pour se déplacer il est obligé d'employer des béquilles ou de se faire voiturier de chambre en chambre, de maison en maison, par son fidèle serviteur italien, le brave Antonio. Portaels est resté l'homme du monde dont on recherche la société. Il a puisé dans ses hautes relations mondaines, en même temps que dans une éducation raffinée, le charme rare d'une conversation précieuse et captivante. Vieillard solide encore malgré l'énervante inertie de ses jambes et la fatigue d'une vie très active qui, chez d'autres, aurait depuis longtemps épuisé le corps surmené, Portaels a conservé toute sa lucidité d'esprit. C'est un causeur facile, aimable, trouvant le mot juste et sachant même donner à sa profonde voix de câlines sonorités. Aucun artiste ne saurait revendiquer de plus nombreuses ni de plus hautes relations. Léopold I^{er} et Léopold II l'ont honoré de leur bienveillante attention. Il a voyagé et chassé avec S. A. R. le Comte de Flandre. En Egypte, le Vice-roi, Mehemet-Ali, l'a comblé de présents. A Paris, à Bruxelles, partout enfin, il a connu et fréquenté les principales célébrités de l'époque. Il a vu mourir Horace Vernet. Il a été intime avec Paul Delaroche, Jules Devaux, Châlon, etc. Pour lui, du reste, les lourdes portes de certains hôtels solennels ne (1) Au Musée d'Anvers, dans la salle dite des Académiciens, se trouve un excellent portrait de J.-F. Portaels peint par lui-même. Notre photogravure reproduit la partie centrale de cette œuvre intéressante.

12 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS sont jamais fermées. Partout on vante le charme de sa parole et l'esprit des mille anecdotes dont il excelle à développer le thème avec TefTet juste, au bon moment. L'homme mondain explique l'artiste mondain. Et de la mondanité à la galanterie aristocratique, il n'y a qu'un pas. Or, la galanterie de Portaels est légendaire. Nous dirons même qu'elle a largement contribué à former sa réputation. Se montrer empressé auprès des dames est peut-être le meilleur moyen de parvenir. La féconde et spirituelle parole du maître ne tarit pas lorsque, bien disposé et excité par la fumée d'un fin cigare, il aborde ce point délicat. Dans le grand monde ses intrigues n'ont, bien entendu, jamais dépassé le marivaudage à la mode et de bon ton, le marivaudage qui met un homme en évidence, l'entoure d'une auréole particulière et l'impose en quelque sorte dans toute une série de salons de haut parage. Au théâtre, où tant d'étoiles célèbres ont connu le maître, depuis Rachel, l'immortelle tragédienne, jusqu'à Sarah Bernhardt, l'admirable mais capricieuse artiste, Portaels a laissé une grande réputation d'extrême bonté. On entourait, on fêtait ce mondain dépensier que l'on recherchait d'ailleurs pour la grâce charmante dont il dotait ses jolis portraits de femmes. Le monde théâtral offrait du reste à l'artiste raffiné plus d'un sujet d'observation. Il étudiait sérieusement l'interprétation des pièces classiques, le style des gestes des acteurs ou la vérité archéologique des costumes et de la mise en scène, avec les soins précis qu'il aurait mis à composer un grand tableau historique. Ses conseils étaient des oracles — car l'art englobe le théâtre. C'est au théâtre que Portaels fit la connaissance de plusieurs peintres célèbres. Un jour, à Paris, il va voir Rachel dans Phèdre. Or, les hasards de la location le placent à côté d'un petit monsieur, assez gros, à l'œil noir et vif, venu là uniquement pour admirer la célèbre tragédienne. C'était Ingi'es et Portaels avait précisément reçu de Navez une lettre d'introduction auprès du grand maître classique. La présentation fut donc facile et pendant toute la soirée la conversation roula sur la noblesse du style dans l'art et sur les grandes allures de Rachel. " Jamais, non jamais — nous a dit Portaels — je n'ai reçu, ni à l'Académie ni ailleurs, meilleure, plus éloquente et plus belle leçon ! „ Et c'est ainsi, uniquement ainsi, que Portaels qui d'ailleurs fut toujours sensible aux élégances et aux charmes de la femme, devint lentement le peintre attitré, fêté et choyé des féminités mondaines. Que d'anecdotes il y aurait lieu de rappeler ici ! Et pour l'artiste, que de souvenirs

déjà lointains! Voilà donc l'homme : un viveur raffiné, un mondain charmeur, un peu rude d'aspect mais bon, essentiellement bon et très délicat. Plus tard, de nombreux voyages viennent compléter cette éducation spéciale et couronner cette vie à grandes guides — si favorable pour l'éclosion de certaines expressions d'art.



JEAN-FRANÇOIS PORTAELS 13 Jean-François Portaels naquit, à Vilvorde, le 1^{er} mai 1818, de parents appartenant à une famille aisée. Très jeune encore, il vint à Bruxelles pour suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts à la tête de laquelle se trouvait alors François Navez, le brillant disciple de Louis David et rapidement devient un des meilleurs élèves de l'école, avec Degroux, Kallaert, Robert et Vander Haert. Plus tard il fréquente l'atelier même de Navez, atelier qui jouissait alors d'une grande réputation. C'était vers 1837. — Le classicisme mourant faiblissait devant le jeune romantisme dont bientôt Wappers et De Keyser allaient porter la bannière triomphante. Les nobles héros de l'antiquité reculaient devant les preux et vaillants chevaliers du moyen âge. Homère était délaissé pour Walter Scott ou pour Victor Hugo. La forme était vaincue par la couleur ; la science et le raisonnement par le sentiment et l'enthousiasme ! Cependant, disons-le, Portaels ne semble avoir subi l'influence absolue d'aucune de ces deux grandes écoles nationales dont dérivent presque tous les artistes de sa génération. C'est que Navez, son maître, ne pesait en rien sur l'individualité naissante de ses nombreux élèves. Il se vantait même de former non pas des disciples esclaves, mais des artistes parfaitement libres et, en matière d'enseignement, il ne se basait que sur l'observation de la nature ou l'étude de la couleur. De la couleur ! Eh ! certes. Cette observation dérouta un peu les idées que l'on nourrit à l'égard du classicisme. Navez, l'élève de David, devait être, dira-t-on, un de ces peintres conventionnels dignes émules de Van Brée, de triste mémoire ! C'est une erreur. L'auteur des *Fileuses de Fundi* de la Pinacothèque de Munich, avait parfaitement notion des exigences du coloris dont il savait apprécier toute la volupté. Il a voulu être flamand — s'il n'est pas précisément parvenu à l'être. " Navez, nous a dit Portaels, m'a raconté qu'en ébauchant le portrait du général Gérard, il provoqua un jour l'étonnement de Louis David, alors exilé à Bruxelles, en mettant franchement du rouge dans les ombres de l'habit brodé — qui était vert „ Il connaissait donc cette loi de la théorie moderne des couleurs : Pas d'ombre sans la complémentaire ! Or le rouge est complémentaire du vert — qu'il exalte. Mais en parlant du maître, nous oublions l'élève. Maintenant nous le retrouvons à Paris où il se perfectionne sous la direction de Paul Delaroche — l'auteur de la célèbre fresque de l'école des Beaux-Arts de cette ville, le maître de J. P. Laurens, de Hébert et de Jérôme. C'était vers 1841 et Portaels n'avait alors que 23 ans. Après

avoir largement mis à profit l'influence heureuse de ce nouveau milieu et avoir vécu dans l'intimité des grands artistes de répoque, Portaels revient à Bruxelles pour obtenir, en 1842, le Prix de

14: LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Rome qui devait le lancer, lui déjà si bien préparé, sur la pente des voyages. Le voilà maintenant en Italie ! Rome, Venise, Florence lui déroulent successivement la féerie de leurs admirables chefs-d'œuvre. C'est comme pensionnaire du gouvernement belge, que le jeune artiste exécute et envoie Behecca et Buth, deux excellentes œuvres dont la première, la plus importante, appartient à S. M. le Roi. Après quelques années de séjour dans la patrie de Donatello, de Michel-Ange et de Raphaël, Poitaels, à l'exemple de Decamps dont on parlait beaucoup à cette époque, se dirige vers l'Orient doré qui devait lui inspirer bientôt les tableaux dans lesquels sa personnalité délicate se manifeste avec le plus de force et que les grands esthètes, notamment le roi de Wurtemberg, devaient un jour se disputer. Dans ce domaine nous citerons simplement La sèclieresse en Jitdée, La fille de Sion, dont nous donnons une reproduction et Le Simoun. Cependant le jeune artiste n'oublia jamais de tirer profit, même à l'étranger, de ses brillantes relations. En Egypte il fait le portrait du vice-roi qui le comble de faveurs et de présents. Ailleurs d'autres grands personnages lui servent de modèle. Jeune et actif, Poitaels ne perdait d'ailleurs pas une minute. Il a successivement visité le Maroc, l'Algérie, l'Egypte, le Liban, la Judée, l'Espagne, la Hongrie et la Norvège. Chose curieuse, c'est dans ce (lemiei* pays et dans le Liban, que l'artiste a éprouvé les plus fortes sensations d'art. Cependant il s'est longtemps attardé en Hongrie à étudier le type étrange des Madgyars, des Bohémiens, Zingaris ou Gitanos qui y promènent sans cesse leurs pittoresques hordes vagabondes. Chaque peuple, chaque race, chaque pays a sa phj^sionomie, son caractère et son style. Toujours l'artiste s'est évertué de les rendre mais en les poétisant. Il ne reculait devant aucun obstacle. Ainsi, au Maroc, où il resta six mois, Poitaels, malgré la loi de Mahomet qui défend formellement la représentation humaine, se procurait les plus beaux modèles du pays — grâce, il est vrai, à un certain personnage moins sensible aux principes du Koran qu'à la soif de l'or. Ce jeu dangereux occasionna à l'artiste plus d'un désagrément. Un jour, il apprend qu'un de ses plus beaux modèles, une charmante jeune fille, vient d'être dénoncée et traînée en prison. Tout de suite, sans hésiter, il se met en campagne. 11 fallait délivrer l'innocente. Il fallait rendre la liberté à cette gracieuse gazelle. Après de nombreuses démarches et non sans avoir dépensé beaucoup d'argent, le charmant modèle dont l'esquisse se trouve aujourd'hui

chez 8. M. la Reine, fut rendue à sa famille éplorée. Ailleurs, dans d'autres circonstances, l'Orient doré, l'Orient au ciel d'azur, réserva à l'artiste plus d'une aventure désagréable. Une fois, en mer, il faillit se noyer. Une binisque secousse l'avait jeté par dessus bord. La barque envoyée à son secours, tandis que le steamer stoppait, déjà lointain

JEAN-FRANÇOIS PORTAELS 15 malgré toute la précision de la manœuvre, le repêcha dans un piteux état. Une autre fois, dans le désert, sa petite escorte fut arrêtée par des Bédouins pillards ; mais, grâce à la qualité de son cheval, Portaels réussit à prendre la fuite après s'être payé toutefois la satisfaction d'avoir porté un coup mortel au plus dangereux de ces bandits dont le rictus sauvage est encore gravé dans sa mémoire. Tous les soirs, avant le repos, l'artiste, malgré sa fatigue, résumait en de précieuses esquisses d'un dessin très exact, les principales sensations esthétiques de la journée. Que de calepins bondés ainsi ! Mais aussi, quelle source de documents ! Cependant, les voyages les plus intéressants finissent par fatiguer et Portaels revient en Belgique en 1847 à l'âge de 29 ans. A Gand, où ils avaient été exposés, ses envois d'Orient avaient attiré l'attention du public. Leur originalité, la nouveauté des sujets et leur belle exécution leur donnait une place à part au milieu de l'art conventionnel qui partout dominait alors. Et ce fut ainsi que le jeune artiste revint dans son pays précédé déjà d'une certaine réputation. On était tout disposé à lui accorder les honneurs qu'il méritait. On voyait en lui non seulement l'artiste raffiné par une éducation parfaite, mais le prophète dont il fallait écouter les conseils. Or, Van der Haert, le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Gand, venait de mourir. On pria Portaels de le remplacer. Il accepte et reste trois ans à la tête de cette école où il reçoit ses premiers galons dans le domaine ingrat de l'enseignement. En 1849, Portaels se marie et épouse M^{me} Navez, la fille de son premier maître — avec lequel il avait toujours entretenu, du reste, les meilleures relations. Ce mariage inspira probablement au jeune directeur l'idée d'aller habiter Bruxelles. La ville de Gand ne convenait plus à son activité. Ce centre trop modeste, trop bourgeois, avait été bon pour les débuts mais, maintenant, il devait servir de tremplin pour procurer au jeune maître les premiers honneurs dans le monde vraiment officiel de l'art, à Bruxelles, dans la capitale. En 1851, à l'âge de 33 ans, Portaels obtient la croix de l'Ordre de Léopold et, en 1855, on lui ouvre les portes de l'Académie royale de Belgique. Les événements allaient maintenant favoriser les projets du jeune maître. Navez avait donné sa démission à Bruxelles et on pria Portaels de le remplacer. Il décline néanmoins l'honneur parce que les conditions imposées répugnaient à sa personnalité et qu'il tenait à conserver son indépendance. Ce fut Simonis qui devint directeur, mais en 1863, on confia toutefois à Portaels le cours de

composition à l'Académie de Bruxelles. A partir de ce moment une activité fébrile absorbe tous les loisirs du

16 LKS ARTISTES BKLGES CONTEMPORAINS maître à la mode. On lui demande de nombreux portraits ; on lui donne des commandes officielles, notamment la décoration, à fresques, de Tancienne chapelle des F'rères de la doctrine chrétienne. Depuis 1858 Portaels, qui décidément semblait avoir juré d'emboîter le pas dans le sillon glorieux creusé par Navez, son ancien maître, avait repris des mains de ce deinièr, devenu son beau^père, Tatelier libre qu'il dirigeait depuis longtemps et dans lequel lui-même. Portaels, avait fait ses premières études avec A. Robert, Van der Eycken, De Coen et bien d'autres jeunes artistes. Cet atelier célèbre était pittoresquement situé, rue de l'Abricot, non loin de l'impasse Saint-Apolline, au milieu d'un dédale d'irrégulières ruelles aujourd'hui modifiées de fond en comble. C'est à peine si les vieux Bruxellois se rappellent encore cette étrange rue. Là cependant, dans un coin perdu, au milieu d'une population bruyante de gamins, s'était lentement développé un foyer artistique de sérieuse valeur. Ce centre alors bien modeste, devait un jour répandre au loin ses bienfaisants rayons en donnant la volée à une imposante série de peintres, de statuaires et même d'architectes. Ces anciens élèves brillent maintenant ou ont brillé — -car la mort a déjà fauché dans leur-s rangs — pres(jue tous, au premier plan. Citons : Agneesens, Blanc-jarin, Emile Charlet, Cormon, Frédéric, Hennebicq, Impens, Mayné, Meeits, David et Pierre Oyens, Tschaggeny, Vander Hecht, Vander Htappen, Van Gelder, Van Humbeéck, Verheyden, Emile Wautei-s, le comte J. de Lalaing, Maeterlinck, Van Gelder, Ch. Lefèvre, etc. L'époque florissante et vraiment brillante de l'ateher Portaels, coïncide avec l'année 18()ô. Le maître jouissait alors d'une certaine liberté, car il venait de donner sa démission à l'Académie où Simonis avait voulu organiser un enseignement analogue à celui (jue Poitaels donnait dans son atelier. Il se consacrait]Our ainsi dire uniquement à ses jeunes artistes. Son atelier, c'était son sang, sa passion, sa vie. Jamais élèves ne trouvèrent un maître plus dévoué et c'est comme chef d'école que Poitaels passera à la postérité. Pourquoi, à un moment donné et au milieu des succès, le maître se remet-il une fois encore à courir le monde ! Un grand malheur venait de le frapper. Il avait perdu son épouse. D'autres événements d'ailleui-s et, peut-être, un peu aussi cet amour vif qui pousse le véiitable artiste à se griser devant la gi-ande nature, le conduisent alors au Maroc où il exécute des études qui comptent parmi celles qui ont le plus contribué à sa réputation. Revenu à Bruxelles,

en 1874, Portaels devait cependant finir par s'attacher définitivement à l'Académie des Beaux-Arts où il n'avait fait, jadis, que passer. Le 1^{er} janvier 1878, il succède à Simonis et devient directeur — place qu'il occupe encore. A partir de cette époque, le chef-d'école l'emporte décidément sur le peintre. Sa participation aux différentes expositions devient rare, ses travaux sont moins nombreux. L'enseignement est un

JEAN-FRANÇOIS PORTAELS 17 parasite qui vit aux dépens de l'artiste qui s'y consacre. Les peintres les plus actifs ont subi cette fatalité. Ce grand égoïste ménage heureusement quelques satisfactions à ceux dont il s'est emparé. Il est flatteur d'être écouté. Il est doux de conduire à la gloire les jeunes générations d'artistes. Or, aucun maître n'a eu plus d'élèves que Portaels. On l'a comblé d'honneurs. Et jamais aucun de ses disciples n'a manqué de payer son tribut de reconnaissance au maître dévoué. Pour le prouver, il suffit de rappeler le banquet donné par les anciens élèves de l'atelier de la rue de l'Abricot, le 23 mai 1883, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition de leurs œuvres. Il suffit d'ailleurs de citer cette exposition même. Rarement, en effet, on vit réunion d'œuvres aussi variées et aussi sérieuses. Agneessens exposait 40 tableaux, BlancGarin en avait 22, Hennebicq 27, Emile Wauters et Ch. Vander Stappen chacun 20! Mais il est temps d'examiner maintenant la valeur du maître, d'abord comme professeur et ensuite comme artiste. Dans le domaine de l'enseignement, et à partir de 1847, Portaels occupe une place prépondérante. On a toujours vanté la liberté qu'il laisse à ses élèves et l'attachement qu'il leur témoigne. Portaels a défendu sans cesse l'art nouveau, l'art moderne. Les jeunes artistes n'ont jamais eu un meilleur avocat ni un protecteur plus généreux, car il ne leur donnait pas seulement de bons conseils, mais il leur prêtait de l'argent et allait même jusqu'à payer leurs modèles ! C'est à son initiative que l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles doit son importance générale et le luxe des modèles dont elle dispose. Grâce à lui aussi, les jeunes filles ont été autorisées à fréquenter les cours et à chercher dans l'art soit une noble distraction, soit une honnête ressource. Et grâce à lui encore, aidé, il est vrai, par des hommes aussi dévoués qu'éclairés, on a essayé de donner à Bruxelles satisfaction aux impérieuses exigences de l'art décoratif. (1). Portaels, en tant que peintre, s'impose enfin à notre attention. En réalité, le maître est moins grand par son art, que par les nombreux élèves qu'il a formés. Cependant, son talent s'impose par de sérieuses qualités. Dans quelques œuvres qui appartiennent à sa première manière, notamment dans La sécheresse en Judée, il a prouvé qu'il sait vaincre les difficultés les plus déUcates de la composition. L'ai-tiste depuis, a conquis le mérite, très rare, de l'originalité et de la personahté, de la distinction et du style. En 1855, à propos de la première exposition universelle de Paris où il avait envoyé le Suicide de Judas^ la Filevse grecque, un Conteur dans les rues du Caire,

une Jeune juive d'Asie-mineure et une Jeune femme des environs de Trieste, un critique français de premier ordre, Théophile (1) Il est juste de citer ici le nom du bourgmestre de Bruxelles, M. Buis, et celui de feu Louis de Taeye.

18 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Gautier, a fait observer que ** les œuvres de Portaels ont une grâce facile et charmante dont il abuse, une certaine afféterie, bref un charme coquet qui semble appeler la gravure ou la lithographie. „ Ce manque de force virile, cet art un peu fantaisiste, cette transformation des faits historiques en simples anecdotes romantiques rappelant Paul Delaroche, sont également mis en lumière dans une appréciation de Camille Lemonnier : " Portaels a peint le roman de la vie orientale comme dans ses sujets il a peint le roman de la Bible. „ Rien de plus juste. En réalité, dans son art, le maître n'a fait que traduire l'expression de son individualité. Pour comprendre son talent, il faut se rappeler les grandes lignes de sa vie. L'homme mondain, l'homme raffiné, devait fatalement traduire dans ses œuvres une certaine expression mondaine. Le courtisan, l'homme sensible aux charmes délicats et suggestifs de la femme plutôt intellectuelle que plastique, devait, malgré lui, amener à un certain maniérisme romanesque. De là aussi une certaine sécheresse, une certaine raideur dans les ** fantaisies féminines „ qui dominent dans son œuvre. Sa situation dans le monde, où il a joué le rôle d'un enfant gâté, sa réputation de galanterie mondaine attestée par les nombreuses anecdotes dont il a été le héros et qu'il partage du reste avec les nombreux amis de sa jeunesse, Balat, Devaux, etc., ses admirables voyages en Orient où il n'a vu que l'aspect féerique d'un pays des mille et une nuits, ont communiqué à son art un caractère qui ne dérive en rien de celui des écoles dans lesquelles son âge le place : le classicisme de Navez ou le romantisme de Paul Delaroche. Cet art présente un certain aspect de banalité, un peu d'indécision et même un manque de force joint à de l'afféterie ; mais il dégage un charme distingué et une grâce très élégante qui expliquent sa vogue mondaine. Sous ce rapport l'art de Portaels s'impose. Il est caractéristique. Il est aristocratique. Certes, il ne faut pas y chercher l'impulsion d'un génie puissant, mâle, fougueux ; mais il est bien personnel. En Orient, où il a si longtemps travaillé, Portaels n'a vu qu'un décor plus ou moins conventionnel, plus ou moins pittoresque, pour encadrer le souvenir des nombreuses lectures de la Bible dont il a toujours saturé son esprit. Il n'a pas été ébloui par l'éclat du soleil. Il n'a pas comme Verlat et tant d'autres artistes " matérialisé „ l'Orient. Les personnages bibliques qu'il met en scène, conservent tous la noblesse nécessaire au prestige de la religion. Il faut leur rendre cette justice. C'est en Orient, et

peut-être aussi en Hongrie, que le maître a trouvé ce Xy^Q esthétique tout particulier qu'il prête à la femme dans ses œuvres. Les femmes de Portaels ressemblent à d'ondoyantes bayadères dont les grands sourcils arqués se rejoignent pour ombrager des yeux langoureux, fendus en amande. Ce tjT e que nous trouvons admirablement réalisé dans sa Mignon^ type à la fois sémitique et tzigane, l'artiste le fait partout dominer. C'est une véritable hantise. On le devine même dans certains

The text on this page is estimated to be only 3.50% accurate

c K <?: y.



JKAX-FRAXÇOIS PORTAKLS 19 portraits, notamment dans celui de Rose Caron. D'autre part, les femmes de Portaels se caractérisent aussi par leur aspect immatériel. Elles sont « psychiques » plutôt que plastiques. Et, en réalité, c'est ce qui fait à la fois leur distinction et leur charme. Le talent délicat, subtil et personnel de Portaels, n'est pas de nature à favoriser le développement des grandes compositions historiques. Ces deiTiières sont d'ailleurs très rares dans l'œuvre du maître. Ses meilleure tableaux, La fiUe de 8ion, Une loge au théâtre de Pesth, etc., ne dépassent pjis les dimensions moyennes. Les qualités personnelles du maître ne conviennent guère non plus au grand art décoratif monumental, ni à l'allégorie. Les deux énormes Calvaires de réglise du Caudenberg, à Bruxelles {Consummatum est'Jj&t Venite ad me), malgré certains mérites évidents, exigeaient un effort que l'individualité élégante du maître ne pouvait donner. Les fresques, au Wasser-Glass, de l'ancienne chapelle des Frères, à Bruxelles, ont eu plus de succès, il est vrai, mais elles présentaient, à l'époque de leur exécution, le mérite de la nouveauté. Ces observations sont-elles de nature à diminuer le prestige du talent de Portaels ? Non, évidemment non. Chaque maître subit l'influence directe de son individualité, qui reflète du reste sa manière de vivre, traduit ses pensées et indique ses goûts, ses- défauts et ses qualités. La langue que parlent les véritables artistes est un langage naturel. Leur génie est l'expression de leur vitalité. Il ne faut pas leur demander ce que leur sentiment esthétique ne saurait donner. Le génie, malgré son intelligence, obéit aux lois générales de la nature. Portaels est et restera le peintre des élégances mondaines et des grâces de la femme. Ses " fantaisies féminines ,, ont un charme exquis et une distinction suprême. Ses portraits ont toujours grande allure. La grâce aristocratique rehaussée par le mérite d'une individualité très personnelle et servie par une facture elle aussi très individuelle ; voilà ce qui domine dans le talent délicat de l'artiste. Il ne faut pas lui demander des qualités dans un autre domaine, d'autant plus qu'à côté du peintre, il y a le chef d'atelier qui revendique, à juste titre, parmi ses anciens élèves, des artistes de premier ordre auxquels il s'est toujours recommandé par l'élévation permanente de la pensée. Dans révolution générale de l'art, J.-P. Portaels, comme chef-d'école, prend immédiatement place à côté de François Navez. A ce titre seul, son nom aura un jour une valeur historique.

The text on this page is estimated to be only 29.17% accurate

20 LÏS ARTISTES BKLGES CONTEMPORAINS

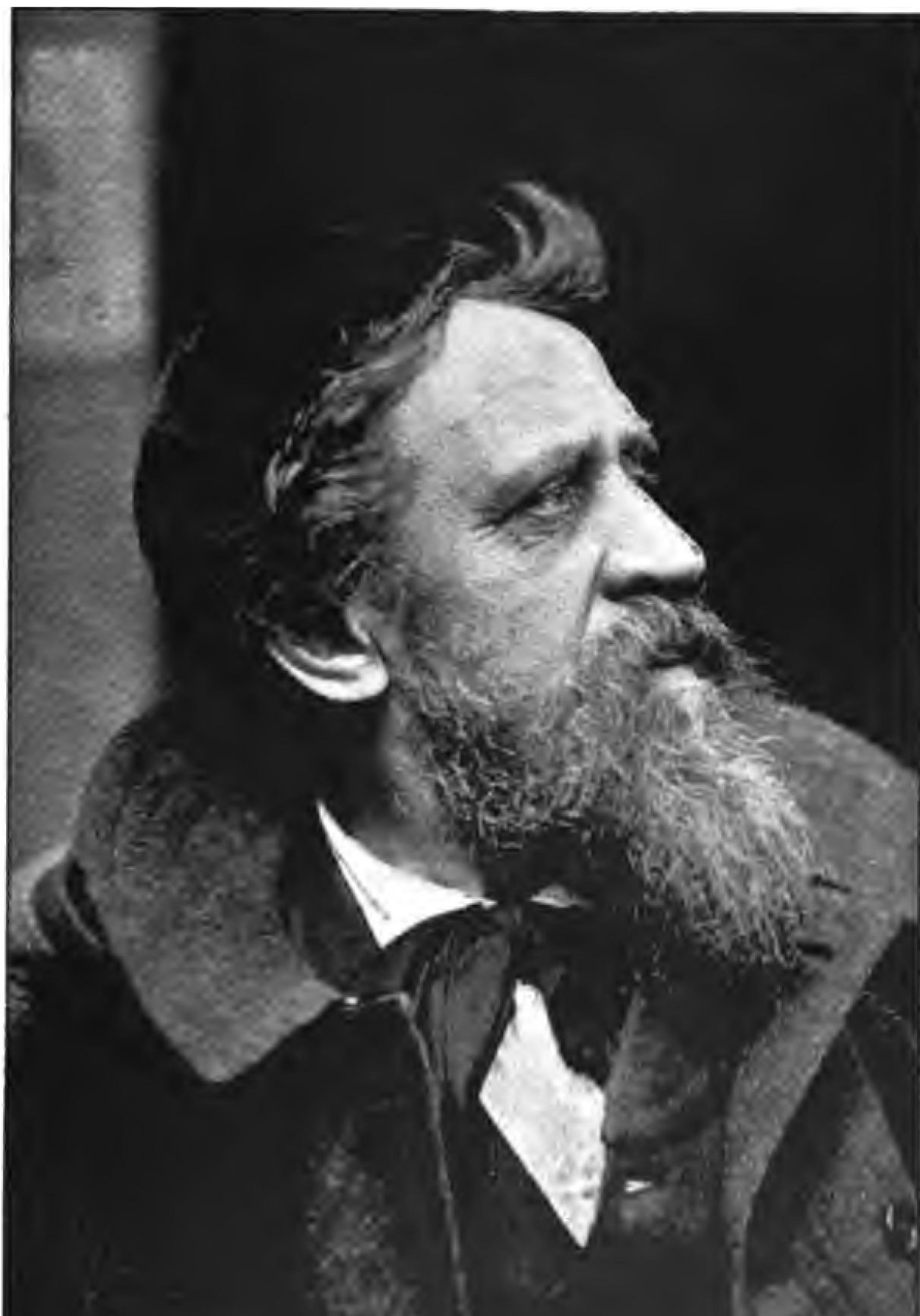
INDICATIONS relativ^Gs aux principales œuv^res de Q,'f. Porfaels Envois da Rome. Rebecca (appartient à S. M. le Roi dos Belges). — Riith. — La sécha-esse en Judée (appartient au musée de Philadelphie). Scènes bibliques. Le suicide de Judas. — Le bon Samuritaïn. — Lia et Bachel (appartient au Prince Auguste de Cobourg). — La veillée de Marie-Madeleine. — Les mages allant à Bethléem. — La prièi-e de Judith (appartient au musée d'Anvers). — Madeleine au pied de la croix. — La fille de Sion insultée par les passants (appartient au musée de Bruxelles). Scènes de genre. Une loge au théâtre de Pesth (appartient au [musée de Bruxelles). — Une jeune sorcière (appartient au Prince de Cobourg, à Vienne). Portraits. Mehemet Ali, Vice-roi d'Egj'pte. — S. A. R. feu le Prince Baudouin de Belgique (appartient à S. A. R. le Comte de Flandre). — Le général Maréchal. — Mmiseigneur Simon, aumônier de la Cour. — Henri Comcience (appartient au musée d'Anvers). — Emile de Laveleye. — Le R, P. Merlon. — Paul Deroulède. — Paul Delaroche (appartient au musée d'Anvers). — Châlon. — Antoine Clesse. — Alexandre Robert. — Jean Portaels, par lui-même (appartient au musée d'Anvers). — Madame de Fontinilliat. — Madame Robert Reyntiens. — Maria Leganlt. — Rose Caron. — Maria Derivia. — Angèle Leganlt, etc. Travaux décoratifs. Les peintures à fresque de Vancienne chapelle des Frères de la Doctrine Chi'étiçtme, à Bruxelles. — Les deux calvaires de l'église du Caudenberg, à Bruxelles. — Le fronton de Véglise du Caudenberg, à Bruxelles. Fantaisies féminines. Judith. — Le Houx. — Marianne. — Sabine. — Laure. — Norja. — Mignon. — Fatma. — Rachel. etc. Scènes prises en Orient, etc. Le conteur du Caire. — La montagnarde ynarocaine (appartient à 8. M. le Roi des Belges). — Arabe de la Vallée du Jourdain. — Marchande de fleurs à Tétouan (Maroc). — Caravaïie sîirprise par le Simoun, en Syrie (appartient au musée de Bruxelles.) — La Sulamite. — Souvenir du Caire. — Souvenir du Maroc (appartient à S. M. la Reine des Belges). — Jeune femme des environs de Trieste (appartient au musée de Prague). — Convoi funèh-e au désert de Suez (appartient au musée de Lyon). Œuvres diverses. Le Génie de la Belgique, 1830-1880. — Une importante série &' Œuvres diverses actuellement en Ecosse, etc.

The text on this page is estimated to be only 4.50% accurate

^onsfanfin Jîxeuniet?

The text on this page is estimated to be only 28.00% accurate

1 CONSTANTIN MEUNIER



monsieur J. Zeunier? Artiste peintre et statuaire. Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Louvain. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'Honneur. À la fois simple et modeste, Constantin Meunier cache, sous un aspect taciturne et rêveur, le penseur et l'observateur auquel rien n'échappe. Son front ridé indique l'habitude de la concentration intellectuelle. Son œil pâle a des reflets d'une finesse extrême. Le corps, aux lignes anguleuses, avec une épaule étrangement fléchie, semble porter le poids d'un lourd fardeau. Une tête forte, chevelue, poilue et dont l'axe n'est pas vertical, domine cette pittoresque silhouette. Type d'artiste, en somme, point banal mais d'une beauté farouche. Taillée à larges plans, cette nature mélancolique s'éveille brusquement lorsque la conversation roule sur le chapitre délicat de l'art. Et cependant Meunier ne s'intéresse, à vrai dire, ni aux écoles, ni aux tendances multiples qui les divisent. Il se place plus haut; l'art seul, l'art dans ses manifestations les plus nobles, occupe son esprit d'artiste raffiné. Il tombe en extase devant l'œuvre sublime des " Primitifs ", italiens dont il admire la naïveté charmante et la grâce. En revanche, Raphaël et ses formes idéales efféminées ou Rubens et ses exubérances charnelles ne l'émeuvent point. Les grandes écoles-mères seules inspirent son art sans fournir cependant aucun thème direct à sa superbe individualité qui échappe d'ailleurs à tout classement officiel. Dans ses œuvres, Meunier synthétise la forme et lui communique toujours un admirable aspect de grandeur. Il scrute la nature pour en saisir l'essence esthétique même. Il voit grand ; il voit simple — comme, dans le passé, tous les maîtres de génie qui n'appartiennent pas à une époque de théâtrale décadence. D'autre part, aucun artiste ne cherche autant à purifier ses impressions par une lecture choisie dont certains auteurs modernes font les principaux frais. Et toute lecture se traduit chez lui par de vivantes images dont il contrôle toujours la valeur littéraire et la vérité esthétique. Meunier est superbe d'énergie et de lignes, lorsqu'il évoque le souvenir de ses chers Borains dont il semble d'ailleurs, par le geste, traduire alors les rudes aspects. Au demeurant, un brave homme, laborieux, modeste. Une préoccupation unique travaille sa pensée : faire beau ! faire grand ! Rarement content de son travail, il s'imagine sans cesse pouvoir faire mieux en recommençant. Ce détail explique les nombreuses variantes de ses œuvres principales : Le Christ en croix; La guerre des Paysans; Le paysan, etc.

26 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS En réalité, Meunier est moins enthousiaste de ses œuvres que de la synthèse qu'elles cherchent à traduire. Il ne considère que la noblesse et la difficulté de Tart. Sous ce rapport, il est impossible de trouver un artiste plus sincère et plus intellectuel. Du reste, étant d'une activité d'esprit énorme, la lame, chez lui, a quelque peu usé le fourreau. La suprême difficulté de réaliser des sensations d'art vraiment élevées ou de produire ces œuvres dont Tenfantement est à la fois douloureux et bienfaisant parce qu'il procure l'inquiétude et rémotion, a rongé, miné une constitution déjà fortement ébranlée d'ailleurs par une jeunesse malade, les désillusions et les mille chagrins de la vie. Et voilà surtout ce qui, à nos yeux, place Constantin Meunier bien au-dessus de la plupart des artistes de notre époque. Il n'a pas seulement le mérite rare du véritable talent, mais celui qui revient à tous les hommes que les peines de la vie ont entamé sans parvenir à les abattre. Grâce à l'appui intelligent de quelques esthètes influents, parmi lesquels il est juste de citer en tout premier ordre M. Edmond Picard, le sympathique artiste jouit aujourd'hui d'une certaine aisance. Sa place à Louvain et la vogue tardive de ses œuvres ne lui donnent cependant pas la fortune. Mais la fortune, il ne la désire pas, il ne la cherche même pas. Cette ingrate qui ne lui a jamais adressé un sourire, ne l'occupe guère. Aucune idée de lucre ou de vulgaire mercantilisme, ne travaille son esprit. Contrairement à tant d'artistes qui jouissent de la vogue aveugle du public, Meunier n'est point un marchand. L'idéal qui, lointain, brille dans Tillusion de ses désirs, c'est la campagne. Vivre paisiblement dans quelque coin ignoré de la Campine, sans souci rongeur du « struggle for life », libre, seul; tel serait la joie suprême pour cet esprit raffiné. Il ne demande ni gloire malsaine, ni richesses inutiles. Il ne désire ni somptueux hôtel ni fastueux château; mais simplement une ferme avec, autour de l'habitation, un vaste verger séculaire peuplé de vaches et de moutons. Bien que Meunier ait fréquenté le monde, il a une profonde horreur pour tout ce qui est faux, banal, affecté ou forcé. Ce qu'il dit, il le pense. Ce n'est point un courtisan. Sa cordiale franchise, sa grande simplicité et son allure farouche d'ancien souffre-douleur, ne peuvent se plier aux finesses intéressées des fallacieuses relations mondaines. Il est certain que de cruelles désillusions ont contribué à enraciner cette opinion dans l'esprit de l'artiste qui, aujourd'hui, analyse les hommes et les choses en philosophe et en penseur. " Dans le monde, nous a

dit Meunier, tout est mensonge. On promet beaucoup, mais on ne donne rien! „ Nous respectons cette opinion sans la discuter et nous nous contentons de faire observer qu'elle traduit la personnalité de l'artiste en prouvant que les sujets populaires qu'il excelle à modeler ou à peindre, reflètent entièrement les sympathies de son caractère. Meunier aime le peuple. " Le peuple, dit-il, est bon. Il est bon et intéressant. „ Four qui sait l'apprécier, l'ouvrier est, en effet, sincère et simple. Il est digne du grand cadre de la nature.

CONSTANTIN MEUNIER 27 Meunier admire le peuple parce qu'il aime ses naïvetés iiides. Pour lui, le peuple symbolise Thumanité. Lé peuple souffre. L'humanité est faite de souffrances et de douleurs. Ah certes ! L'artiste ne voit pas précisément la vie en rose. Son œil triste, son œil de philosophe sceptique cherche partout la preuve de la misère humaine. Son art, grand et triste, profond et réfléchi, ressemble à son caractère. Le style c'est Thomme. Ses mineurs, ses verriers, ses ouvriers de nos grandes usines nationales, ses travailleurs humbles et résignés du charbon, du fer et de la terre ne sont pas de simples ouvriers, mais la synthèse d'une importante partie de l'humanité. L'art de Constantin Meunier a, en effet, une portée sociale. Mais il est temps d'esquisser à larges traits la vie de Tai-tiste. Les hommes sont souvent tels que le sort les fait. C'est la fatalité, c'est la loi, et s'il est vrai que le génie est Ubre, il est certain que plusieurs conditions contribuent largement à le développer. Constantin Meunier est né le 12 avril 1831 à Etterbeek. Il n'a jamais connu son père, mais il conserve de sa mère le plus doux souvenir. Il est tout ému lorsqu'il raconte comment cette héroïque femme panint, sans fortune aucune, h élever les six enfants auxquels elle avait donné le jour. Que de luttes pénibles ! Que d'épreuves cruelles et que de privations ! Et malgré cela, toujou-i-s la même confiance dans l'avenir, toujours des paroles d'encouragement. L'un d'eux, l'aîné, après avoir été simple ouvrier Hthographe, était devenu le graveur dont tout le monde apprécie aujourd'hui le talent. Ce fut lui, lui seul, qui sei-vit de père à son jeune frère. Il dirigeait ses études, encourageait ses premiers efforts, corrigeait ses naïfs dessins. Le jeune Constantin avait d'aillei*s besoin d'être guidé car, d'une complexion délicate et mahidive, il était timide et souvent triste. Cependant, conseillé par son frère. Meunier demande son inscription à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et suit les cours de la section de sculpture. Plus tard, peu de temps après, nous trouvons le jeune homme dans l'atelier de Fraikin où il reste environ trois ans. Payant peu de mine, craintif et sans protection spéciale, le jeune artiste eut, paraît-il, la vie assez dure chez son nouveau maître. Tel est du moins le souvenir qu'il conserve de son séjour dans l'atelier d'un maître qui, cependant, aujourd'hui, se distingue par sa finesse de sentiments, sa douceur et sa politesse. « Chez Fraikin, dit Meunier, mon temps se passait à mouler ou à préparer la terre plastique dont il avait besoin pour ses travaux. A Toccasion, en passant, je recevais une petite leçon de modelage. Et malgré cela, je considérais mon

maître comme un Dieu! Pour lui plaire, pour entrer dans ses bonnes grâces, je ne reculais devant rien, car je faisais toutes les commissions pour l'atelier et j'allumais même le poêle avec un soin extrême. « Cette vie est celle de tous les rapins de l'époque. C'est en somme celle dont nos pères et les artistes d'un certain âge, conservent encore le meilleur souvenir.

28 LES artistf:s belges contemporains Cependant, à un moment donné, Meunier abandonne son maître. Il se produit alors dans les débuts de sa carrière une évolution que Ton ne saurait comprendre sans se rappeler la timidité et la complexion délicate du jeune Constantin, âgé alors d'une vingtaine d'années. Après avoir exposé quelques œuvres de sculpture sans grande importance, notamment à Bruxelles, en 1851, une esquisse en plâtre cataloguée La guirkindc, le jeune artiste oublie son séjour chez Fraikin, ainsi que ses études de sculpture à l'Académie et abandonne l'ébauchoir pour le pinceau ! Il renie les sculpteurs pour tendre la main aux peintres — plus doux, plus poétiques, moins farouches. Et dans le domaine de la peinture, le jeune artiste s'engage tout de suite, en néophyte convaincu, dans le sillage, déjà large du reste, du réalisme inspiré par le génie de la misère et du peuple, réalisme dont Degroux, Tart-iste mélancolique aux colorations sourdes, était alors le principal porte-drapeau. Meunier avait enfin trouvé sa voie. Le style triste du nouveau maître semblait refléter le caractère même du jeune artiste. Les traditions académiques, les conseils raisonnés mais froids de Fraikin, n'avaient pas réussi à l'émouvoir. Lui, le cbétif, devait aimer Degioux. Il devait l'imiter en quelque sorte, admirer ses colorations sourdes, approuver le choix de ses graves sujets, car Tartiste apparaît toujours dans ses œuvres. Et comme Degroux, Constantin Meunier affectionna les tons noirs, les gris sombres, les grandes hignes tristes mais réelles mises au service de l'étude sincère des humbles et des pauvres. Telle est la genèse de son premier tableau important, gris sur noir : La salle Samf-Roch (1857). Une chambre d'hôpital nue et froide, le cadavre raidi d'une vieille femme affalée dans un misérable fauteuil et une sœur de charité lavant les pieds de cette femme ; voilà le sujet dans toute sa lugubre réalité morne. Les tableaux qui jalonnent ensuite l'évolution hardie du jeune artiste, développent les mêmes tendances. Maintenant La Trappe et les Trappistes dont la vie mystérieuse, l'isolement et le détachement de la terre semblent avoir exercé une grande influence sur l'artiste, lui inspirent une impoi-tante série d'œuvres. Le charme poétique de la Campine devait d'ailleurs tenter l'imagination délicate de Meunier et d'autant plus qu'à cette époque, le couvent de La Trappe n'était pas ce qu'il est aujourd'hui. Jadis les malheureux Frères menaient une vie des plus dures. Le beau couvent qu'ils occupent aujourd'hui, à Westmalle, au miUeu des terres rendues fertiles par un travail opiniâtre, n'était alors qu'un simple abri isolé, perdu, oublié au

milieu d'une mer de bruyères. Nul écho de la vie mondaine n'arrivait aux oreilles des Trappistes. Ce fut dans ce cadre paisible, au milieu du silence et du recueillement, que Meunier, résigné et hanté des fantômes qu'il voyait, nuit et jour, glisser autour de lui, produisit, très jeune encore, quelques années avant son mariage, les œuvres caractéristiques qui marquent la première grande étape dans l'évolution de son talent. Rappelons l'Enfermement (Film Trappiste, avec l'inévitable mais sug

C'ONTANTIN MEUNIER 29 gestive fosse toujours ouverte de l'humble champ de repos (Bruxelles 1860). Citons aussi les Trappistes laboureurs (Bruxelles 1863) exécutés, chose étrange, en collaboration avec Alfred Verwée. Rappelons enfin les Offices au couvent de la Trappe (Gand 1871) ; bref, toute une suite d'œuvres étranges très indépendantes pour l'époque et qui, peut-être à cause de cela même, n'eurent ([ue peu de succès. Hélas ! Meunier fut naturellement le premier à souffrir de ce résultat. Son art, éminemment intellectuel, ne lui donnait pas de quoi vivre ! La lutte pour la vie, cmelle et aveugle, le tourmentait sans trêve. Fallait-il donc renier son idéal esthétique ? F'allait-il faire de Tail; officiel, banal, jconventionnel, suivant la mode de l'époque ? C'était impossible. Il en était incapable, matériellement incapable. Et cependant il devait gagner sa vie et chercher son pain (luotidien ! Ce fut alors que l'artiste, écoutant le sage conseil de Degroux, se lan(,»a dans le domaine de l'art industriel et produisit force vitraux, cartons, etc. Il parvenait ainsi à gagner l'argent nécessaire. Mais la vie assurée, il revenait tout de suite à son art de prédilection, à ses sujets tristes ou graves. Il ne désespérait pas de triompher un jour. La guerre des Paysans, inspirée par la lecture des ouvrages de Conscience — alors très populaire — fut encore exécutée dans ces conditions. Cependant, peu de temps après, vera l'année 1880, nous remarquons une troisième grande phase dans révolution de l'artiste. L'influence du milieu, à laquelle d'ailleurs aucun homme raffiné ne saurait rester indifférent, contribue encore à accuser cette tendance nouvelle qui devait, lentement, apporter à Meunier un peu de cette gloire que le public aveugle lui avait si longtemps refusée. A cette époque, Camille Lemonnier travaillait à sa Belgique pour Le Tour du Mmule, Or, il avait prié l'artiste de lui donner une série de croquis de mœuî-s observés dans le pays wallon industriel. Meunier avait choisi Seraing pour centre de ses études. Il resta quelque temps dans ce pays. Et dès cette époque nous trouvons en germe le Meunier que tout le monde connaît et apprécie aujourd'hui, c'est-à-dire l'artiste qui, le premier en somme, osa engager notre art national dans une voie nouvelle : les usines et la vie ouvrière. Meunier ne quitta Seraing que pour passer au Val-Saint-Lambert et étudier ensuite le Borinage qui lui inspira plus tard des œuvres si profondes. Une seconde fois il avait trouvé une voie conforme à ses aspirations. Une seconde fois il voyait devant lui les illusions du grand art. En 1880, au Salon de Gand, Meunier expose les

premières œuvres de cette nouvelle série : Dans V usine, La chaudronnerie de V établissement CoékerUl, etc. Maintenant l'ouvrier des usines, seul, occupe son attention et, sous l'influence de ce milieu spécial, le Borinage et le pays wallon industriel, l'artiste

30 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS produit bientôt les œuvres remaniables qui ont contribué vraiment à affirmer sa réputation : La coulée de V acier aux usines de Seraing (Anvers 1882), Le refouir de la fosse, Le creuset brisé (Bruxelles 1884), etc. Et cependant un événement spécial devait toutefois interrompre la suite de ces beaux travaux. En 1882, le gouvernement belge prie Meunier d'aller en Espagne copier une Descente de croix du peintre flamand Pedro Campana. Le séjour de l'artiste à Séville fourmille d'anecdotes curieuses qui n'ont cependant qu'un intérêt relatif pour l'art. Nous nous contenterons de rappeler les déboires que Meunier éprouva avant de pouvoir se mettre au travail. Quant à ce travail même, nous n'en dirons rien sinon qu'il a été exécuté aussi bien (que faire se peut de la part d'un artiste sérieux, possédant une individualité caractéristique et forcé d'étouffer toutes ces qualités pour s'atteler machinalement à la copie d'un tableau. Ce travail de Bénédictin n'est pas celui que le véritable peintre fait avec plaisir. Meunier, sollicité par feu Rousseau, directeur des Beaux-Arts, en acceptant cette commande, n'avait considéré que les avantages matériels. En Espagne, la seule distraction du peintre belge fut d'étudier les mœurs au milieu desquelles il vivait. Il a rapporté de son voyage des tableaux, des études et des dessins saisis, la plupart, au vol de l'impression. De là leur valeur. Ces œuvres exposées en 1883 au Cercle artistique de Bruxelles, le Café concert, la Procession du Vendredi-Saint, une Fabrique de tabacs à Séville, etc., nous montrent une synthèse très personnelle de la vie dans un pays que Ton s'obstine trop souvent à se figurer en se basant sur les conceptions du crayon conventionnel de Gustave Doré. Meunier a peint ce pays comme il l'a vu, c'est-à-dire tout simplement. L'Espagne qu'il nous montre n'est pas celle dont certains artistes ont développé le fantaisiste tableau. Ce n'est guère non plus l'Espagne brûlée par le soleil, ni l'Espagne aride au ciel bleu immuable ; mais un pays simple et sauvage qui tantôt évoque le triste souvenir de l'Inquisition et tantôt nous découvre un coin de la vie espagnole observée avec sincérité et rendue avec une expression très juste. ** Comme vous le voyez par cette lettre, dit Meunier dans une correspondance du 30 janvier 1883, je suis toujours à Séville, attelé à ma copie — que je dois faire dans des conditions déplorables mais qui marche bien et à laquelle je mettrai tous mes soins. Je vous dirai que j'ai trouvé ici des motifs superbes, non pas de cette couleur locale si usée et qu'exploitent les peintres du cru,

mais des motifs de vrai caractère, simple et grand, comme il convient à la grande peinture. „ Revenu en Belgique, Meunier, après avoir passé quelque tem)s à Bruxelles, abandonne la capitale pour aller habiter Louvain. On venait de le nommer professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville.

CONSTANTIN MEUNIER ; Il Nous ouvrons ici une parenthèse pour explicier Tenrôlement dans l'enseignement officiel de cet indépendant de la peinture. Depuis longtemps Meunier avait songé au moyen d'échapper aux misères matérielles de la vie. Déjà en 1807, époque à laquelle il exposait à Bruxelles le Dernier soupir du Christ et le Baiser de Jttdas, il s'était mis sur les rangs pour obtenir une place de professeur à l'Académie de Louvain. Il échoua. Une fois de plus ses illusions s'étaient évanouies devant la réalité. Et depuis, plusieurs tentatives analogues échouèrent aussi. En 1883, revenu de Séville, il essaya, cependant encore, après avoir longtemps réfléchi. Un échec cruel viendrait-il se joindre aux autres? Il méritait cependant la modeste place convoitée. Et nommé, avec quel courage il se mettrait au travail ! Dans une lettre, l'artiste expose ses craintes et ses espérances. ^ J'ai eu quelquefois la vie bien dure, mais j'ai toujours persisté dans la voie artistique que je poursuis et j'ai encore des forces pour ne pas l'abandonner, livré à mes propres ressources. Cependant une pareille position me permettrait de prendre haleine et de produire, de temps en temps, une œuvre plus caressée. C'est là toute mon ambition. » Il échoua cependant encore et ce ne fut qu'en avril 1887, qu'il fut enfin nommé. Travailleur calme et silencieux, la paisible ville de Louvain plait à cette âme d'élite. Son vaste atelier, situé là-bas à l'extrémité de la ville, dans une solitude monacale, est l'ancien amphithéâtre anatomique. L'art maintenant y pétrit les corps que la mort aveugle y livrait, jadis, aux curiosités de la science ! La vie a germé sur le néant. Nous pouvons reprendre maintenant la suite de l'étude de l'évolution artistique du maître. — Il s'agit d'abord de dire comment l'artiste abandonna brusquement la peinture pour revenir une seconde fois et définitivement à la sculpture. En 1885, Meunier redevient tout à coup statuaire. Il avait alors 54 ans et depuis plus de vingt-cinq ans il avait délaissé le ciseau ! Le meilleur exposé à Anvers en 1885, le Marteleur envoyé l'année suivante à Paris et d'autres œuvres de la même valeur, prouvent que tout de suite la puissance esthétique de l'artiste s'affirma nettement dans la nouvelle voie. A Paris, le Marteleur eut un succès énorme. Etrange évolution ! Comment et pourquoi Meunier après avoir pratiqué si longtemps la peinture, abandonne-t-il en quelque sorte cet art ? A vrai dire, il ne le sait pas lui-même. Il a simplement obéi aux sollicitations de son individualité. ** Un jour, nous a dit l'artiste, me promenant au port d'Anvers, j'ai été frappé par la mâle

silhouette d'un débardeur. Il m'a semblé que la statuaire seule pouvait traduire mon impression. J'ai essayé. „ Et de fait, il avait raison, car Meunier possède bien plus le tempérament d'un sculpteur que celui d'un peintre et c'est comme statuaire, surtout comme statuaire, qu'il passera à la postérité. Cette observation nous amène à analyser maintenant l'individualité du

82 LKS ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS statuaire. Et disons tout de suite que cette personnalité s'affirme avec le plus de force dans *Le grisou* exposé à Bruxelles en 1990 et dans un sublime petit *Ecce-homo* envoyé à Anvers en 1891. Modeste et sincère comme tout homme de valeur réelle. Meunier avoue franchement avoir travaillé toute sa vie à compléter son éducation scientifique et intellectuelle. Quel exemple jeté à la face des virtuoses du simple métier ! A quoi servent les idées si l'on ne parvient pas à les exprimer. " Mes aspirations, dit Meunier, me paraissent élevées mais il est difficile de les traduire en art. Il faut que l'art-soit de son temps. Certes, la nature est la source de toutes les créations esthétiques, mais il importe de lui donner un caractère de grandeur, une ligne, qui échappe à la réalité matérielle. „ Rien de plus juste, mais le véritable artiste seul est capable de résoudre ce problème. Meunier lui, en comprend toute la difficulté. Modestement il essaie. Et après avoir essayé, il se concentre et essaie encore, bien heureux si ses idées subtiles parviennent, sous le travail de sa main, à prendre la forme matérielle qui répond à l'aspiration. On conçoit que l'artiste ait souvent eu des moments de découragement. Alors il lui semblait que tout s'effondrait sous lui. Mais l'enthousiasme de l'art finissait toujours par triompher. Le véritable artiste souffre et jouit tour à tour. Il ne dort jamais. Cette préoccupation continuelle, ce trouble inquiétant et ce doute de forces suffisantes, combinés avec la souffrance de la gestation sourde d'une grande idée d'art, ont fini par creuser Meunier et par lui donner l'aspect mélancolique qui le caractérise. En matière d'art, Meunier a surtout horreur de tout ce qui est vulgaire, matériel ou bourgeois. Voilà pourquoi il synthétise la forme. Dans la nature, devant le modèle, il cherche sa propre émotion. Il souligne ce qui le frappe. Il supprime ce qui distrait son attention. Il concentre, résume par ce que la beauté de la forme pour les artistes de son école ne réside pas en elle-même, mais dans l'émotion qu'elle procure. Chacune de ses œuvres symbolise une pensée. *Le Puddleur*, affalé, lechine courbée, incarne le repos après le travail ; *le Marteleur*, debout, fièrement appuyé sur son marteau comme un conquérant sur son épée, glorifie l'héroïsme du travail. *Le Grisou* est un épisode tragique. *l'Ecce-homo* a une portée philosophique écrasante. Les masses seules frappent l'attention de l'artiste. Leur style est modeste et simple, large et muet. Les mineurs de Meunier ne sont pas de vulgaires ouvriers plus ou moins fidèlement traduits. Ce sont des héros. Ils symbolisent une partie de

l'humanité — comme l'Adam de Michel Ange dans La Création ne montre pas un homme, mais l'Homme animé par le souffle du Créateur. Il en est des mineurs de Meunier, comme des paysans de Milet. Ils ont de savantes lignes rythmées, des accents qui frappent et qui n'appartiennent cependant pas à tel ou tel individu. Le génie est créateur. Il donne la vie aux idées. Meunier avoue lui-même ne pas chercher la réalité. On a prétendu que ses œuvres sont parfois conventionnelles. Tel n'est pas leur défaut. Elles ont plutôt, çà et là, un aspect dramatique de lourdeur et de timidité gauche.

Meunier

CONSTANTIN MEUNIER 33 ne connaît pas à fond la grammaire de l'art. Il n'arrive à la perfection que par la force de sa volonté en accomplissant une tâche parfois pénible, souvent fatigante. Il n'improvise pas. Il crée plutôt, car chez lui la pensée domine toujours. L'évolution spéciale de son talent explique ce fait. Du reste, chez l'artiste, les défauts sont presque des qualités. Ce qui chez un autre serait purement conventionnel, devient chez lui une manifestation de l'individualité. Il faut tricher, dit l'artiste, pour arriver à rendre ce que l'on veut exprimer. Cette lourdeur symbolise l'héroïsme farouche et mélancolique du prolétaire moderne, courbé malgré lui sous le joug injuste de la fatalité. Cette timidité gauche fait ressortir les accents synthétiques qui seuls attirent et passionnent le maître. La grande qualité de cet art est donc une personnalité très nette. Malgré cela, on a comparé Meunier à Milet. On a dit que ses ouvriers, comme les paysans du maître de Barbizon, sont empreints d'une voile de tristesse et de deuil un peu uniforme. On a dit aussi que Meunier s'est laissé influencer par les œuvres de Rodin. Qu'importe ! Tel qu'il s'est affirmé, son talent est suffisamment caractéristique et élevé. On pourrait d'ailleurs invoquer d'autres raisons. Ce jeu est facile car toutes les manifestations du génie sont parentes. La facture rugueuse, heurtée, inimitable, avec des imperfections admirables ; la manière de traiter les draperies en leur donnant peu de relief mais des plis cependant nettement dessinés et surtout la puissance énergique de synthèse dans les grandes lignes, font parfois songer à certaines créations réalistes de Donatello et notamment à l'étrange buste, dit de Niccolo da Uzzana, du musée de Florence. Constantin Meunier est assurément une des personnalités les plus considérables de l'école belge moderne. Il s'est formé lui-même, lentement. En peinture comme en sculpture, ses meilleures œuvres nous montrent l'ouvrier industriel. La mine et l'usine, voilà les véritables domaines de l'artiste. Il a parcouru le Borinage tout entier. Il a été dans les entrailles de la terre pour observer la vie des mineurs. Il a analysé le monde étrange des chercheurs, des puddleurs, des lamineurs et des verriers, avec cet esprit de profonde observation qui caractérise le penseur ou le philosophe. Toujours à l'affût d'une note nouvelle, une catastrophe quelconque : coup de grisou, éboulement, inondation d'un puits ou rupture d'une cage à monte, le trouvait au premier rang des spectateurs. Il était là comme le bon soldat sur le champ de bataille. Le grisou, que l'on admire au musée de Bruxelles, a été

observé sur place. Il a vu cette pauvre mère, accablée par la douleur et l'anxiété, chercher son fils au milieu des morts péniblement remontés, et reconnaître ce triste corps nu étendu là sur le sol d'un hangar, les membres raidis et la face grimaçante par l'épouvante de la mort. Et ainsi il a observé, sur place, le sujet de toutes ses œuvres si éloquentes dans leur grande simplicité. Pour comprendre les Mineurs de Meunier, il faut avoir lu Germinal de Zola. Les deux œuvres se complètent admirablement. Elles ont un suprême accent.

84 LES ARTISTES FÎELGES CONTEMPORAINS Depuis près de quarante ans, Constantin Meunier participe à toutes les expositions. Aucun artiste n'a travaillé avec autant d'ardeur. Et les nombreux ti-avaux dont il s'occupe aujourd'hui, notamment le projet de décoration du Jardin botanique de Bruxelles, prouvent que personne . ne travaille encore avec plus de courage. Le poids des années, les tracasseries jalouses de ses nombreux ennemis, n'ont guère affaibli sa belle ardeur. Pour l'art, Meunier est resté jeune et vaillant. Alors que depuis longtemps les peintres de sa génération ont presque tous déserté le champ de bataille, lui, au contraire, toujours actif, toujours sensible, lutte encore avec ardeur et, certes, plus victorieusement que jamais. Comme tous les véritables artistes, dont le talent seul a assuré droit de cité au Parnasse de laii:. Meunier compte de nombreux imitateurs, mais le stj^le fiévreux et tragique du maître ne se prête pas à l'imitation. Il est trop intellectuel, trop individuel, trop triste; il ne saurait fiiire école.

CONSTANTIJÎ MEUNIER 35 INDICATIONS relatives aux
 principales œuvres de Constantin Meunier. A. — Peinture La salle Saint-
 Roch, — 1857, Bruxelles. L'enterrement d'un Trappiste (appartient au
 musée de Gand). — 1858, Bruxelles. Les Trappistes laboureurs (en
 collaboration avec A. Verwée). — Les orphelines. — Saint- François
 d'Assise (église de Xendellesse, près de Liège). — Jeunes orphelins sortant
 d'une église, — 1863, Paris. Le martyr de Saint-Etienne (appartient au
 musée de Gand). — 1868, Gand. Le dernier soupir du Christ (église de
 Chatelineau). — Le baiser de Judas. — 1860, Bruxelles. Mater Dolorosa !
 — La sainte famille, — Trappistes à la Chapelle, — 1871, Gand. Bébés, —
 1872, Bruxelles. L'épave/ — 1874, Gand. Apparition du Sacré-Cœur de
 Jésus à la Bienheureuse Marie Alacoque (église Saint- Joseph, à Louvain).
 — 1875, Louvain. Tête de vieille femme. — 1876, Anvers. Episode de la
 guerre des Paysans en 1797 (appartient au musée de Bruxelles). — 1878,
 Paris. Le semeur, — 1879, Anvers. Datis l'usine. — La chaudronnerie. —
 1880, Gand. Le Christ consolateur ; Le culte de Marie et Le Christ au
 tonbeau : peintures murales exécutées pour l'église Saint-Joseph, à
 Louvain. — 1880, Bruxelles. Lassitude. — 1881, Bruxelles. La coulée de
 l'acier aux usines de Seraing. — Descente des mineurs dans un
 charbonnage du pays de Liège. — 1882, Anvers. Une fabrique de tabac à
 Séville (appartient au musée de Bruxelles). — Combat de coqs à Séville. —
 La procession du Vendredi-Saint. — Le café-concert. — Copie d'une
 Descente de croix de Pedro Campana, à Séville (appartient au musée des
 copies, à Bruxelles). — 1888, Anvers. Enlèvement d'un Christ en bois
 brisé aux verreries du Val Saint Lambert, — 1884, Bruxelles. Une buvette aux bassins
 d'Anvers, — Un sphinx. — 1884, Anvers. La remonte dans un
 charbonnage. — 1885, Anvers. Déjeuner des grésilleuses. — 1885,
 Bruxelles. Déchargement d'un steamer. — 1887, Anvers. Mineurs du
 Borinage. — 1887, Bruxelles. Le pays noir ; Borinage. — Hiercheuses. —
 L'accrochage. — Retour de la fosse ; Soir. — 1889, Paris. Mineurs et
 hiercheuses; Borinage. — 1891, Anvers. B. — Sculpture Un puddleur ; cire.
 — Cheval d'une corporation d'Anvers ; cire. — 1885, Anvers. Le
 marteleur. — 1886, Paris. Lassitude, — 1886, Gand.

The text on this page is estimated to be only 28.49% accurate

36 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Le puddleur; statue en bronze appartenant au musée de Bruxelles. — Le mppUdé: fragment en plfttre bronzé. — 1887, Bruxelles. Déharde\ir; statuette en bronze appartenant an musée du Luxembourg, à Paris. — Marteleur ; bronze appartenant au musée du Luxembourg, à Paris. — Souffleur de verre, — Pêcheur boulonnais, — 1890, Paris. Le grisou ; groupe en bronze appartenant au musée de Bruxelles. — V abreuvoir; fragment décoratif. — 1890, Bruxelles. Ecce homo ; statuette en bronze. — Vieux cheval de^ mines ; bronze. — 1891, Anvers. Mineur à la veiîie ; bronze. — 1892, Gand. Le faucieur : bronze décorant le Jardin Botanique, à Bruxelles. — 1892. Bruxelles. La glèbe (appartient au musée du Luxembourg, à Paris). — 1892, Paris. Les statues de la façade de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles. -~ 1893, Bruxelles. Le monument commémoratif élevé à la mémoire du père Damiens (commandé par la ville de Louvain). ~ 1893. Louvain. Les puddleurs au four ; bas-relief en bronze appartenant au musée du Luxembourg, à Paris. — 1893, Paris. Le projet de décoration du Jardin botanique de Bruxelles (en collaboration avec M. Charles Van der Stappen). — 1893, Bruxelles.

The text on this page is estimated to be only 1.17% accurate

"^^ p < ^; c O



The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

J5lft?ed-^acques yetrwée

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

(2y4C/uâfc^i^y



JBtl^t^^d -Jacques yenwée Peintre d'animaaz. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'honneur. [N caractère tout en dehors ! Ne supporte pas la contradiction, mais aime à vous contredire. Verwée, l'interprète sans rival des bestiaux couchés mollement dans les grasses prairies flamandes inondées d'air et de lumière, Verwée, comme d'ailleurs beaucoup de gens n^ d'esprit, affectionne les paradoxes. Pour un rien, il enjambe son grand cheval de bataille mais, vite calmé, ne tarde pas, en général, à mettre pied à terre! Assez libre dans le choix de ses expressions, le maître parle par saccades et avec énergie. Il aime à pimenter ses récits de mots caractéristiques. Un peu vantard, du reste, mais vantard sans mauvaise arrière-pensée. Tempérament plutôt fougueux que violent. Tempérament puissant comme celui des taureaux majestueux qu'il excelle à peindre dans les belles prairies émaillées de fleurs, arrosées par l'Escaut. Combinaison étrange de violence et de douceur, d'énergie et de bonté. Verwée rappelle les Flamands de jadis, mais il est toutefois plus moderne. Il n'a conservé de la fière race de ses ancêtres des Flandres, que les qualités du sang et la bonhomie cordiale. Nature nerveuse malgré une tendance à l'embonpoint. Lorsqu'il parle de son art et s'engage dans une de ces discussions bruyantes qu'il aime à soulever, l'artiste ne tient pas en place. Il déambule alors à petits pas brusques, les mains en poche, l'air crâne. Affecte d'ailleurs un certain laisser aller. Au reste, un excellent homme ; un peu matériel, quoique philosophe à sa manière, aimant à vivre et à se laisser vivre; un peu original parfois, car ses idées manquent de suite, mais si gai compère et si bon compagnon de travail ou de plaisir ! Son regard rayonne lorsqu'il raconte les bonnes farces ou les traits d'esprit dont ses amis intimes ont été les héros! Par exemple, Verwée exulte un peu trop lorsqu'il parle des grands artistes français, des Diaz, des Manet, des Fromentin, des Rousseau ou des Barye. Il les a tous connus! Il a vécu parmi eux! Il s'est assimilé leur verve! Mais, par contre, le maître qui cependant a vendu aux musées de Bruxelles, de Gand, de Liège, de Namur et de Courtrai, une dizaine de tableaux importants, aime à se plaindre des Belges — dont, assure-t-il, il faut déplorer l'égoïsme étroit et les idées mesquines. 7

42 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Verwée prétend n'avoir jamais postulé sérieusement aucune faveur officielle ! Pourquoi se serait-il abaissé jusqu'à cette diplomatie de basse intrigue, réservée seulement aux esprits peu scrupuleux de leur amour propre ? Diplomate, il ne Ta jamais été ! Il a trop de franchise et s'exprime carrément au sujet des hommes et des choses. Verwée est de complexion moyenne avec tendance à la vigueur et à la santé — malgré certaines pointes de rhumatisme. Le maître ressemble à son art : il est solide et puissant. Sa parole sonne, comme ses couleurs vibrent. Barbe allongée, grisonnante et peu fournie, chevelure courte et libre sur un crâne légèrement aplati dans la partie supérieure, front élevé, nez légèrement aquilin, yeux injectés devenus atones par l'usage du pince-nez, tête forte et mains petites. Alfred- Jacques Verwée naquit à Saint- Josse-ten-Noode le 23 avril 1838. Son père était le descendant d'une ancienne famille du Toumais et Verwée, alors, s'écrivait Ver Wée, « douleur lointaine. » Ce ne fut pas à la carrière artistique que le jeune homme songea d'abord, bien que son père, Louis-Pierre Verwée, un élève d'Eugène Verboeckhoven, jouissait alors d'une certaine réputation comme peintre de paysages et d'animaux. Après avoir suivi les cours de la section professionnelle de l'Athénée de Bruxelles, Verw-ée obtient, à un âge encore relativement jeune, un diplôme de géomètre. Le voilà arpenteur et géomètre-juré, légalement assermenté ! Toutefois ce premier succès ne flattait pas beaucoup sa vanité. Il ne voulait pas rester géomètre. Devenir ingénieur lui paraissait l'idéal, mais il reculait devant les difficultés matérielles de continuer ses études, d'aller à l'Université et de rester, plus longtemps encore, à charge de ses dignes parents. Alors il lui passa par la tête de devenir marin. Il rêvait des voyages fantastiques dans des pays inconnus. L'obsession de l'Océan mystérieux hantait son esprit et une vie d'aventures flattait sa jeune imagination. Sa mère, prudente et raisonnable, parvint cependant à calmer son fils. Il ne partit donc point à la conquête de terres inconnues et resta modestement à Saint-Josse. Et c'est ainsi que, après certaines hésitations, le jeune homme fut insensiblement entraîné à oublier les arides théorèmes dont on avait surchargé sa mémoire, à reléguer son beau diplôme dans un coin perdu quelconque de sa chambre et à s'intéresser peu à peu à l'art. A partir de ce moment, il prend la résolution de devenir artiste, comme son père, comme son frère Charles-Louis, comme les Verboeckhoven, les Robbe et les nombreux autres peintres célèbres dont on

parlait à cette époque. Son premier maître ne fût toutefois pas son père qui n'avait guère le temps de s'occuper de son fils et devait se contenter de lui donner, à l'occasion, quelques bons conseils. Ce fut chez un certain F. Ch. Deweirdt, peintre de genre peu connu, mais excellent dessinateur, que le jeune Alfred s'initia aux premières difficultés de la pratique de l'art. Verwée resta longtemps chez ce modeste maître dont il

ALFRED-JACQUES VERWÉE 43 était devenu le compagnon de travail et l'ami intime. Il n'a jamais suivi les cours de l'Académie des Beaux-Arts. Il n'a jamais mordu aux fruits de renseignement officiel. Sous ce rapport, son éducation artistique est évidemment restée incomplète. Pour aborder le délicat domaine de Tart, il a suivi le petit chemin, le chemin détourné, le sentier sinueux qui conduit certes à la gloire ceux qui ont la vocation, parce que ceux-là parviennent toujours, même dans les conditions les plus ingrates; mais éparpille, à droite et à gauche, le plus grand nombre dont il ne fait que des nullités sans importance ou des artistes secondaires. Ni Verwée, ni Stobbaerts, dont l'éducation artistique a aussi été négligée, ne sont des penseurs. Les sujets affectueux par ces peintres ne brillent pas par le côté intellectuel de l'art. Le talent de Verwée s'impose par d'autres qualités, mais, quoiqu'il en soit, la première éducation de l'artiste explique leur nature. Pour exprimer les difficultés morales du grand art, de l'art qui fait penser, de Tart immortalisé par tous les génies de la renaissance, depuis Michel-Ange et Léonard de Vinci jusqu'à Rubens, pour interpréter une époque de l'histoire, pour aborder les raffinements du nu, pour s'inspirer de la religion, de la fable, de la mythologie ou de la tradition; il faut que l'artiste ait une instruction philosophique, littéraire et scientifique parfaite. Sans connaissances sérieuses, c'est-à-dire sans la science, l'éclosion des manifestations du grand art est chose impossible. La culture de l'esprit peut seule élever le niveau de l'art. Lorsque le métier domine, et il domine vite lorsque le coloris absorbe trop le peintre, l'art perd sa noblesse. La pensée seule a engendré les œuvres vraiment grandes, vraiment fortes, les œuvres capitales, celles qui excitent l'admiration, soulèvent l'enthousiasme et immortalisent une époque. Sans éducation complète, le talent remplace parfois le génie chez l'artiste bien doué; mais sans vocation spéciale et sans science, il ne reste que la médiocrité, la routine ou la vulgarité. Ces sévères considérations, loin de tendre à ravalier le talent de Verwée, expliquent simplement la nature matérielle de ses œuvres et leur peu de valeur philosophique ou intellectuelle. Le talent d'un artiste résulte toujours de sa vocation plus ou moins riche, mais aussi de l'influence du milieu dans lequel il a fait ses études. Le peintre exprime donc uniquement ce qu'il est capable d'exprimer. Chaque oiseau gazouille comme il est « embecqué » — dit un vieux proverbe français. Mais il s'agit de reprendre l'analyse de la succession des faits qui jalonnent le développement de la vie artistique de

Verwée. Après avoir longtemps écouté les conseils de son maître et profité aussi, indirectement, de l'expérience de son père, le jeune artiste se met enfin à voler de ses propres ailes. Son initiation avait été rapide en somme, car ce ne fut guère avant 1853 ou 1854 qu'il put songer sérieusement à étudier l'art de la peinture. Or, déjà en 1857, il expose, à Bruxelles, un Pré avec des bestiaux. Maintenant, cependant, le chemin était libre et il n'avait plus qu'à se

44 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS laisser glisser sur la pente préparée. Et dès cette époque, Verwée cultive le genre qu'il n'a jamais abandonné : le bétail combiné avec le paysage. Les premiers succès officiels coïncident avec l'année 1863. A cette époque, Verwée obtient une médaille d'or à Bruxelles et, l'année suivante, à Tâge de 26 ans, on le comble d'honneurs à Paris où il avait exposé notamment son Attelage de bœufs dans un coin de ferme — tableau qui appartient aujourd'hui au musée de Courtrai. A Paris, le maître fut toujours accueilli à bras ouverts. C'est dans ce centre unique où il séjourna d'ailleurs souvent, c'est dans ce brillant foyer de l'art, que Verwée fit la connaissance de Diaz, de Rousseau, de Manet, de Barye et d'autres célèbres chefs d'école. La fréquentation de cette illustre pléiade de peintres célèbres exerça évidemment une heureuse influence sur le robuste talent de l'artiste. Elle contribua à fortifier sa puissante individualité et peut-être eut-elle pour résultat de raffiner le sentiment de l'auteur du Beau pays de Flandre, Grâce encore à cette influence, Verwée fut toujours, en Belgique, à l'avant-garde du mouvement artistique de son époque. Malheureusement toute médaille a son revers. Le sentiment de la modernité dans l'art, malgré l'initiative efficace de certains maîtres français, notamment de Courbet qui, depuis qu'il avait exposé à Bruxelles, en 1851, ses célèbres Casseurs depierres, comptait, en Belgique, des prosélytes convaincus ; le sentiment de la modernité, disons-nous, soulevait cependant encore à cette époque plus de pitié que d'admiration. Les œuvres figées et froides des solennels classiques et les compositions conventionnelles des fougueux romantiques, hantaient encore Tesprit national au point de Tabsorber. Etudier les manifestations modernes de l'art, faire vivre l'homme dans son véritable milieu, travailler en plein air devant la grande nature, montrer le paysan dans les champs, le citadin dans les rues et Ouvrier au travail, était faire preuve d'anarchie ou, tout au moins, de folle extravagance ! Et cependant, malgré tout, les novateurs avaient lentement fait école sans se soucier des graves peintres officiels que leur turbulence troublait dans leur douce quiétude de pontifes solidement calés ou de représentants attitrés des principes consacrés par de séniles traditions. Verwée avec ses amis, Verwée avec les Dubois, les Artan, les Rops, les Van der Stappen et bien d'autres initiateurs, fut donc toujours à la tête du groupe des novateurs de l'art. Ce mouvement de modernité exerça une grande influence sur le développement de l'art en Belgique. Il remua les idées,

secoua la poussière des vieux vêtements et fit trembler sur ses bases le piédestal vermoulu de la sainte Routine. C'est à son action qu'il faut attribuer la fondation de L'art libre — ce journal rouge, dont nous reparlerons à l'occasion et qui, malgré son éphémère durée, a laissé un glorieux souvenir dans l'histoire de notre art national. Quel était le mot d'ordre des néophytes ? Un mot bien simple, un mot qui, à lui seul, devait suffire à vivifier l'art et à lui infuser le sang nouveau nécessaire à la guérison de son anémie : hommage à la nature !

ALFRED-JACQUES VERWÉE 45 Et à Qôté des noms cités quelques lignes plus haut, les meilleurs artistes du pays se rangèrent bientôt sous la bannière indépendante et fière. Dans Tart, comme d'ailleurs dans Thunianité et dans le domaine de la science, il y a les « novateurs » et les « répétiteurs ». Les premiers marchent hardiment à la conquête du progrès et regardent franchement la lumière ; les autres admirent sans raisonner l'ordre établi des choses et consacrent la gloire de la tradition. Malheureusement, les novateurs ne triomphent des répétiteui-s que lentement, à force d'obstination et de sacrifices. Verwée s'aperçut vite de cette vérité, car après ses premiers succès à Paris il parvenait à peine à gagner, en Belgique, quelques centaines de francs par an. Il fallait vivre cependant ! C'est alors qu'il prit la résolution d'aller chercher fortune à Londres, dans la grande ville dont on lui avait vanté la fallacieuse hospitalité pour les artistes étrangers. C'était vers 1867. — Cette décision fut-elle, au contraire, entraînée par certaines circonstances qui amenèrent toute la famille du peintre à aller à cette époque en Angleterre; ou bien Tartiste, en quittant son pays natal, sa terre flamande, se laissa-t-il aller simplement à obéir à une prédiction que lui avait faite un jour le statuaire Barye? Peu importe, mais, quoiqu'il en soit, il est intéressant de rappeler cette prédiction. Verwée avait envoyé en 1864, au Salon de Paris, son Attelage de lœufs et était allé dans la grande ville pour jouir de son succès et se chauffer encore une fois aux rayons du premier foyer artistique du monde. Or, il arriva que Fromentin, le célèbre peintre-écrivain, eut l'occasion de le présenter au statuaire Barye. Le lendemain, les deux nouveaux amis se promenaient au Jardin d'acclimatation en échangeant leurs idées peraonnelles sur l'art. Verwée parlait des beautés du coloris et Barye, lui, chantait, au contraire, la puissance expressive d'une simple ligne synthétique. Avant de prendre congé, le statuaire dit brusquement au peintre : — A propos, avez- vous de la fortune ? — Non, répond Verwée, chez nous, la famille est grande et mon père ne nage pas précisément dans l'or. — Et bien, dans ce cas, je vais vous donner un bon conseil, un conseil sincère. Ne restez pas en Belgique où Ton ne saurait apprécier votre talent. Venez à Paris, chez nous, ou bien allez à Londres. Ce fut, on le sait, dans cette dernière ville que Verwée se rendit, mais se trouvant tout dépaysé dans ce milieu spécial, où d'ailleurs il n'avait pas de grandes relations, il revint en Belgique après une année d'absence. Alors la lutte pour la vie recommença plus dure et plus i\pre, car les esprits

se montraient toujours rebelles aux libres tendances de l'art nouveau. Pour donner une idée nette de cette situation dont on ne se rend plus compte à notre époque d'éclectisme général et de multiples coteries, nous citerons une anecdote peu connue. Feu Van Becelaere, le propriétaire du Café des « Mille colonnes » et

46 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS l'un des premiers amateurs qui aient songé en Belgique à réunir une galerie d'œuvres d'art, possédait alors un petit paysage de Troyon. En esthète véritable, il avait réservé à ce rare chef-d'œuvre une des plus belles places de sa collection. Hélas, cette initiative ne fut guère appréciée, car dès ce jour ses amis lui montrèrent une de ces scies qui font époque dans la vie d'un brave bourgeois ! On ne l'abordait plus qu'en lui criant : « Bonjour Trognon ! » Et cette malice, quoique d'un esprit très douteux, força Van Becelaere à reléguer le tableau dans un petit coin perdu de sa galerie — où il pouvait passer inaperçu ! On sait, d'autre part, comment les pontifes de la tradition et de l'art officiel accueillirent, en 1851, Les Casseurs de pierres de Courbet. A lire certains journaux de l'époque, ce beau tableau était à peine digne de servir d'enseigne à une taverne de bas étage (Journal d'Anvers du 7 septembre) ! Courbet n'était qu'un simple peintreur et il fallait dénoncer ses œuvres comme des exemples de dépravation et d'insolence [Journal d'Anvers, même date] ! Enfin Courbet ne savait ni dessiner, ni peindre (Le Messager) ! L'artiste avait-il le droit de nier l'idéal dans l'art ! Ce ne fut guère que dix ans après, en 1861, que les esprits les moins timorés ne crièrent plus, en France, au scandale; mais, en Belgique, les idées nouvelles eurent plus de peine à triompher. En 1868, Alfred Verwée se marie. Il avait déjà produit alors des œuvres de premier ordre — notamment son Etalon flamand et son Attelage de bœufs, A partir de ce moment, la vie de l'artiste déroule lentement la chaîne de ses événements divers. Toujours à l'affût des sensations d'art dans le genre spécial qui l'occupe et l'absorbe encore, il visita tour à tour la Hollande et l'Italie. Dans le premier de ces pays, celui que le peintre interpréta souvent avec tant de puissance, Verwée fut attiré principalement par le charme des environs de Dordrecht, le coin natal d'Ary Scheffler et le plus riche centre en gras pâturages du monde entier. Ce fut en compagnie de Louis Dubois qu'il fit ce voyage et, à propos de cet artiste si poétique, si sentimental et raffiné que tout le monde regrette, nous citerons un propos intéressant, bien qu'il n'ait aucun rapport direct avec ce travail. Huit jours avant la mort de l'auteur des Cigognes du musée de Bruxelles, Verwée vient serrer la main de son ami et s'informer de l'état de sa santé. — Mon cher, lui dit Dubois, on a souvent dit que j'étais bâti comme les plantureux personnages de Jordaens. Hélas ! maintenant, je ne suis plus qu'un ascétique Memling. Et en disant cela, le pauvre artiste, soulevant ses

draps, montrait son misérable corps décharné. Mais il est temps d'étudier maintenant de près la personnalité même du peintre du Beau pays de Flandre^ de V Attelage zélandaisy des Eupatoires,

ALFRED-JACQUES VERWÉE 47 de Y Etalon et de V

Embouchure de VEscaut, Il s'agit d'analyser aussi sa véritable place dans notre art national. Théophile Gauthier, dans un livre de haute critique d'art, Les Beaux-arts en Europe en 1855, après avoir examiné, à vol d'oiseau, les caractères particuliers qui distinguent chaque école nationale, la française, l'italienne, Tallemande, etc., s'arrête à notre pays et dit : « La Belgique brille par une adresse extrême, par une science d'exécution rare ; Técole ne poursuit aucun idéal, et, comme Fécole flamande sa grand'mère, il lui suffit du prétexte le plus insignifiant pour faire un précieux chef-d'œuvre. » Ces paroles s'appliquent fort bien d'une manière générale au talent de Verwée. Il y a peu de conception et de composition dans ses œuvres. Il y a peu de sentiment dans ses tableaux où, d'ailleurs, Thomme n'occupe qu'une place tout à fait secondaire — pour ne pas dire nulle. Depuis longtemps l'artiste se contente de faire vibrer les mêmes qualités esthétiques. Ce sont celles du coloris et de la facture. Et comme, d'autre part, les sujets qu'il développe ne varient presque pas, on peut dire qu'il se répète — comme d'ailleurs, hélas ! la plupart des peintres belges. Les artistes qui ne cherchent pas dans l'art l'idéal d'une pensée à développer, attachent en général une importance extrême à la facture, au métier et à la couleur dans l'art. Sous ce rapport, Verwée est vraiment flamand. La perfection et la valeur d'une œuvre picturale résident, à son avis, dans la vigueur du coloris et dans la souplesse habile de la touche. On distingue l'oiseau à son chant. Il faut prendre les artistes tels qu'ils sont. Il faut pardonner à Verwée ce paradoxe : l'art c'est le procédé. Le maître vous soutiendra qu'une nature morte bien brossée et magistralement interprétée, peut avoir, au point de vue général de l'art, autant d'importance ou de valeur que la plus noble composition historique ! Adrien Van Utrecht serait l'égal de Rubens ! Le portrait serait sur le même rang que le paysage ! Il n'y aurait aucune distinction entre le mérite de Breughel de Velours et celui de Van Dyck ! En un mot, Verwée n'admet pas en peinture ce que l'on est convenu d'appeler les « genres ». Quelle que soit la nature du sujet, portrait, composition d'histoire, interprétation du nu, genre, marine, paysage, animaux, nature morte, fleurs, fruits ou accessoires ; les œuvres se valent à mérite égal de facture et de coloris ! Les véritables artistes sont décidément de grands enfants, mais ce n'est qu'à force d'interroger leur caractère et leurs idées, que l'on parvient à comprendre leurs œuvres. Cette question du sujet dans l'art nous rappelle un détail

intéressant. Un jour Verwée se promène aux bras d'un ami. L'art fait l'objet de leur conversation. Verwée avait parlé de l'égalité esthétique de toutes les œuvres magistralement brossées. Un paysage bien peint était même supérieur à une figure mal exécutée, sèche et terne. L'ami protestait. il fallait admettre la noblesse relative des différents genres. Une peinture représentant un sujet

48 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS historique, un tableau s'élevant par la pensée exprimée, la pureté du style, la grandeur simple des personnages et l'ordonnance de la composition au dessus des tableaux de genre ; Tart mis au service des grandes idées sociales, Tart symbolique ou religieux, le portrait expressif ou la figure humaine avaient, même à mérite inégal de facture, une valeur esthétique supérieure au paysage ou à la nature morte. Verwée, cependant, maintenait son opinion et la discussion allait s'échauffer lorsque survint, fort à propos, un peintre belge fixé aujourd'hui à Paris, auquel on explique le litige. — Certes, déclare Alfred Stevens, car c'était lui, on peut exécuter un chef-d'œuvre dans tous les genres, mais on ne saurait prétendre qu'un paysagiste soit égal d'un bon peintre de figures. Pour interpréter la nature humaine il faut de longues études. Pour brosser un paysage il ne faut point résoudre les mêmes difficultés. On peut devenir, par exemple, peintre de marine en deux ans et animalier en trois années ; mais il faut au moins cinq années de travail sérieux pour pouvoir aborder le nu ou la figure humaine. Cette déclaration catégorique mit fin à la discussion des artistes sans toutefois les mettre d'accord. Si Verwée admire la facture, en virtuose incomparable de la brosse puissante et en chanteur sans égal des éclatantes fanfares du coloris, il est, par cette raison même, conduit à négliger la forme dans l'art et les qualités sévères qui en dérivent. Chaque artiste possède presque toujours les défauts de ses qualités. C'est inévitable. Meunier, tout en se répétant, est parfois lourd et gauche, Stobbaerts indécis et confus, Emile Claus hanté par les théories extravagantes de l'art moderne sur la lumière, Léon Frédéric incertain, Willem Geets trop minutieux, Fernand Knopflé incompréhensible, Franz Meerts banal, Stallaert naïf, Vanhise inconscient de la perspective aérienne, Verstraeten informe — et ainsi de suite. Ost par la faiblesse du dessin que beaucoup d'œuvres de Verwée éveillent l'attention de l'esthète ou de la critique d'art. Ce défaut, dont le maître a parfaitement notion, s'est manifesté dès le début de sa carrière. Il résulte de la faiblesse de sa première éducation artistique. En 1863, à propos du Salon (le Bruxelles, Emile Leclercq disait dans La Gazette des beaux-arts, « Verwée voit les paysages par masses et sait leur donner un aspect grand et sans mensonge. Il doit acquérir maintenant la science qui lui manque sérieusement. » Trois ans plus tard, en 1866, Arthur Stevens, à propos du Salon de Paris en 1866, observe dans une brochure qui fit à cette époque un certain bruit, que "

\>rwée doit s'attacher à exprimer la forme de ses animaux avec un sentiment plus naïf devant la nature. « Bien que l'ariiste se soit beaucoup corrigé depuis, ce n'est pas dans l'expression du sentiment exact de la forme, ni même dans l'instinct des anatomies du bétail, que son individualité puissante se manifeste avec le plus de force L'éducation, nous venons de le dire, et aussi le tempérament spécial du peuitre expliquent cette vérité. Il ne comprend pas la joie raffinée que trouvent

ALFRED-JACQUES VERWÉE 49 d'autres artistes dans l'étude serrée d'un contour ou d'une forme. Il ne dessine pas, il peint. —
Certainement, avoue Verwée, trop intelligent et trop sincère pour nier où le bât le blesse, je respecte la forme. Je dii-ai même que je Tadmire mais, à mon avis, le dessin ne doit être qu'une expression de la facture. On est d'instinct dessinateur ou peintre. Eh bien, moi, je suis peintre. Le dessin n'est pas dans mon sentiment bien que, je puis le dire, je me sois donné souvent plus de peine à bien dessiner que beaucoup d'artistes qui peignent plus mal que moi. Ce qui me tente, ce qui me charme et m'attire, c'est la tache de couleur. C'est une conséquence de mon tempérament et l'on ne voudrait pas, je présume, me faire admirer dans une prairie une vache avec la vision étroite d'un Verboeckhoven! Et du reste, n'a-t-on pas reproché aussi à des maîtres de la trempe de Diaz ou de Troyonde ne pas bien dessiner? En France, d'ailleurs, on n'a pas toujours prétendu que je ne possède guère le sentiment de la forme. Pour prouver cette assertion, Verwée développe des arguments étranges mais intéressants. C'était en 1884. — Peu Jean Rousseau, Alfred Cluysenaer et Verwée, avaient été envoyés officiellement à Paris pour engager les meilleurs artistes français à participer au Salon de Bruxelles. On alla d'abord chez Paul Baudry — auquel Rousseau présenta Verwée. — Ah ! s'écria l'éminent artiste français la présentation faite et comme pour entrer en conversation, j'ai fort admiré au Salon de Paris vos Eupatoires. Le tableau est crânement dessiné. De chez l'aristocratique élève de Sartoris et de Drolling, la députation belge se rendit chez Détaillé qui, à son tour, dit en reconnaissant Verwée : « Mon cher, votre taureau du Salon est diablement bien campé ». Mais laissons là un point sur lequel nous avons peut-être déjà trop insisté et étudions maintenant les particularités de la facture du maître au point de vue de la touche, du procédé et du coloris. Ici, nous entrons directement dans le domaine où Verwée manifeste toute la force admirable de sa solide puissance, car, ainsi que Ta très bien fait observer Eugène Fromentin dans ses Maîtres d'aidrefois et à propos de Rubens : « le travail de la main n'est que l'expression conséquente, adéquate, des sensations de l'œil et des opérations de l'esprit ». Nous avons dit que le maître attache une importance capitale à la facture parce que les qualités du coloris dépendent toujours de la nature du procédé et c'est par les merveilles de la couleur, que les œuvres de Verwée s'imposent essentiellement à notre admiration. Aucun artiste ne

s'occupe, en effet, autant d'assurer à ses œuvres une parfaite conservation. Sa touche brille d'un éclat superbe. Elle est hardie ; elle est individuelle et très flamande. Le maître cherche à exprimer, par le coup de pinceau même, la matière spéciale de chaque objet, la nature des choses, leur conformation, en un mot, leur vitalité. Or, on sait quelle action exerce sur

50 LES ARTISTES BELGES COXTEMPORAIN'S la vibration des couleurs, la touche du coloriste. Elle a autant d'importance que le coup d'archet du violoniste sur la vibration des sons. — Mes ciels, dit Vervvée à ce sujet, sont presque toujours sans relief. Il faut qu'ils soient impalpables comme les nuages qui les constituent dans la nature. Je ne brosse pas le poil d'une vache comme le plumage d'un oiseau ou la verdure d'une prairie. Du reste, dans Fherbe, je devine tout un monde de fleurs, de graminées et d'insectes. Je cherche à animer ce monde. En regardant un de mes tableaux, il faut (jue Ton sache que cette herbe abrite des légions d'êtres animés et qu'à Tassant de ces belles fleurs blanches ou jaunes grimpent sans cesse des centaines de petite insectes. Je peins des vaches et des chevaux, c*e8t vrai, mais pensez-vous que ce soit uniquement pour le plaisir de représenter ces animaux? Une vache est bête, mais elle est superbe de couleurs dans une prairie ensoleillée. Et ce qui me charme uniquement, c'est cette belle et fière tonalité. La perspective aérienne m'occupe beaucoup aussi. J'aime à me promener dans la profondeur de mes tableaux. Il faut que je puisse aller librement jusqu'à Thorizon sous le grand ciel dans l'air pur. J'évite de trop empâter mes toiles, car les plus belles factures sont les plus simples. Rubens n'employait presque pas de couleurs. J'évite aussi de revenir trop tôt et trop souvent sur une partie déjà peinte. Plus on travaille du premier jet, plus la peinture est pure et brillante, simple et belle. On juge par ces paroles quel prix Verwée accorde au procédé dans l'art et aussi quelle est la nature spéciale de son esthétique. Sous le rapport du métier, il n'est, en effet, aucun problème dont le peintre ne cherche la solution pour assurer à ses œuvres une parfaite exécution matérielle. Sans se lasser, durant de longues semaines, il lave et relave tous les jours les toiles importantes dont il s'occupe. Et comme s'il voulait en extraire la dernière parcelle d'impureté, lorsqu'elles sont sèches il les frotte et les refrotte encore avec une pomme de terre pour purifier les couleurs restées ternes ou sales. Il évite de poncer ses œuvres et si, par hasard, il remarque, çà et là, sur la toile, une aspérité trop visible, il se contente de l'enlever avec un rasoir bien effilé. D'autre part, Verwée emploie les couleurs telles quelles sortent du tube. Sa palette est propre. L'action de Thuile tendant, sous l'influence du temps, à bmnir les pâtes auxquelles elle est mêlée, le peintre supprime entièrement ce véhicule traditionnel dont tant d'artistes cependant abusent. Sa palette est, en outre, d'une simplicité absolue: les couleurs primaires, du blanc, un peu de vert

éméraudç et c'est tout. Loi-squ'un tableau a été parfaitement mis au point et lorsqu'il a eu le temps de bien sécher, l'artiste, très rapidement, en un jour ou deux, y met la dernière main. Il procède ainsi dans l'exécution de toutes ses œuvres importantes et c'est grâce à ce procédé, dit-il, qu'il parvient à obtenir cette belle surface émaillée à laquelle Alfred Stevens attache tant d'importance et aussi cette souplesse onctueuse qui fait la saveur d'un beau tableau. — La belle coulée de pâte, dit l'artiste, voilà ce qui plaît en peinture!

ALFRED-JACQUES VERWÉE 51 Dans l'histoire de Tart comme dans l'évolution de la littérature, les grands virtuoses de la brosse sont aussi rares que les brillants orateurs. Les Démosthènes et les Vélasquez sont de véritables génies, mais nous vivons dans un pays de brouillard et, puisque la couleur chez nous l'emporte dans la nature sur la forme, c'est la couleur que nous devons savourer, admirer et respecter. Nous sommes des Flamands et nous devons respecter la voie de notre sang. Ne renions pas les qualités de notre race. Et, d'ailleurs, conclusion pratique, les œuvres qui brillent par la facture sont les seules qui conser\ent et conserveront toujours, dans toutes les ventes, leur valeur matérielle. Ainsi pense Verwée. Ainsi il faut raisonner pour comprendre et apprécier son art, ses œuvres et son individualité. Mais laissons encore un instant le maître s'exprimer au sujet de la pensée dans l'art. — Je sais bien, dit-il, (ju il y a un grand mérite à exprimer de nobles idées dans les arts plastiques et j'admire ceux qui osent aborder les difficultés de ce problème ; mais, pour ce qui me concenie, je suis impuissant à le résoudre. Evidemment, les Léonard de Vinci sont des dieux immortels mais, à cause de cela même, il faut qu'en matière de grande composition la pensée soit pour ainsi dire sublime. Si elle n'est point essentiellement élevée ou intellectuelle, elle n'a plus aucune raison d'être. Autant la supprimer alors, car la pensée conduit à l'expression et l'expression n'existe pas dans l'art grec pourtant si beau, si pur, si noble ! La Vénus de Milo n'estelle pas plutôt plastique qu'expressive ? Ah ! décidément, j'aime autant dire que le véritable domaine de l'idée appartient moins à la peinture qu'à la littérature. Faire un beau ciel n'est point se livrer précisément à un travail très intellectuel, mais c'est diablement difficile ! Voilà Verwée dans toute sa franchise paradoxale. Nous ne discutons pas ses idées un peu fantaisistes. Nous nous contentons simplement de les exprimer parce que leur nature est le miroir dans lequel se reflète fidèlement la personnalité du maître. Bien que Verwée n'ait jamais varié beaucoup les sujets de sa puissante peinture, nous pouvons préciser dans l'ensemble de son évolution esthétique trois grandes périodes qui d'ailleurs appartiennent en propre à la vie de presque tous les artistes d'une certaine importance. Dans la première période de sa carrière, un peintre s'ignore encore mais tâtonne, cherche et regarde autour de lui. C'est alors qu'il subit le plus directement l'influence du milieu dans lequel il vit. Dans la seconde phase, il se possède déjà et, s'il a du talent, exprime son individualité sans parti-

pris, tout simplement avec franchise. C'est son âge d'or. Dans la troisième période enfin, l'artiste, fier de ses lauriers et grisé par le succès, s'imité lui-même et se répète. Comme exemple de la première manière du maître, nous citerons *Le Verger* exposé à Gand en 1868, et *V Attelage de bœufs*, du musée de Courtrai. Là facture dans les œuvres de cette série, n'a pas encore cette

62 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS puissance éclatante que nous admirons aujourd'hui dans les derniers travaux du peintre. Subissant l'influence de l'époque, le coloris est plutôt sombre que clair. D'autre part, le procédé est encore sec et l'art un peu figé rappelle, bien que de loin, le temps où Verboeckhoven produisait, à foison, ces jolis petits moutons pomponnés qui font l'admiration des bourgeois de l'art. Un Attelage zélandais, exposé en 1875 à Bruxelles, L'Étalon gris pommelé et Les Bo7ds de ÏEscaid, accusent les tendances plus libres de la seconde manière du maître. Maintenant le métier a plus de souplesse et la facture est devenue à la fois habile et solide. L'artiste, confiant en ses forces, marche droit devant lui. Le coloris toutefois n'est pas encore aussi lumineux qu'aujourd'hui, mais déjà il occupe dans l'œuvre du peintre une place prépondérante. Le Beau pays de Flandre, exposé à Bruxelles en 1884 et acquis par le Gouvernement pour la somme de 17000 francs, Les Etptatoires et Le Jeune taureau, qui appartient au musée de Liège, nous montrent enfin Verwée arrivé à l'apogée de sa puissante facture. Maintenant le coloris éclate fièrement en vibrantes fanfares. Evidemment cette recherche de la lumière a été inspirée par l'influence de l'école française, mais qu'importe ! car, en l'exprimant Verwée ne cesse point d'être flamand. Et maintenant, il nous reste à essayer de chercher la place du maître dans l'évolution générale de l'art belge. On peut reprocher à Verwée le peu de variété et d'imagination dont il fait généralement preuve dans la conception générale de ses œuvres. Les animaux qu'il nous montre changent peu. La rustique vache alterne presque toujours avec le pesant cheval de labour et celui-ci, parfois, avec l'âne du paysan pauvre. La composition est, en général, d'une grande simplicité. C'est le morceau de peinture qui domine dans l'ensemble. De plus, ces animaux sont rarement en mouvement comme ceux de Troyon, de Rosa Bonheur ou d'autres animaliers célèbres. Isolées ou groupées, mais paisibles, ses vaches dorment ou ruminent dans les prés inondés de soleil. Non moins calmes dans leurs majestueuses formes, apparaissent les fiers étalons flamands. Eux aussi se contentent de brouter l'herbe grasse, ou, levant la tête, de s'intéresser calmement à quelque bruit lointain de la campagne fleurie. Ce n'est donc pas précisément la poésie qui domine dans les œuvres de Verwée. Aucun de ses travaux n'invoque les idées que l'on ressent devant certaines compositions, de Troyon par exemple. D'autre part, l'artiste interprète ses animaux à la manière

hollandaise ou flamande, c'est-à-dire, très simplement. Il ne cherche point la synthèse du caractère animal comme l'ont fait, il y a des siècles, les Assyriens qui ont sculpté les allasses d'Assourbanipal, les Grecs du temps de Phidias dans la superbe Cavalerie des frises du Parthénon, et, récemment, Barye ou Eugène Delacroix. Verwée ne considère pas les animaux comme des amis créés par Dieu. Ils ne pensent pas. Ils n'ont point de sentiment.

ALFRED-JACQUES VERWÉE 63 L'art du maître n'est point spiritualiste comme celui de Landseer ou des maîtres de son école. Il ne voit pas la forme, mais, au point de vue de la facture, de la couleur et de la lumière, les œuvres de Verwée sont magistrales. C'est à ce point de vue qu'il faut les admirer et que leur valeur s'impose d'ailleurs. Le coloris de Verwée a une puissance superbe et la touche, dans son art, manifeste une étonnante vigueur. Ses tons sont vifs et la facture fraîche, saine, solide, est d'un brio étourdissant. Partout éclate la lumière vive et circule l'air pur des larges campagnes. Ces prés émaillés de fleurs blanches ou jaunes dégagent une exquise fraîcheur. Aucun artiste n'a mieux exprimé les admirables ensoleillements de la Flandre et la beauté riche des grands horizons flamands inondés de lumière. ■ Le coloris de Verwée est triomphal. Sa palette a des plénitudes admirables, des forces superbes. Ses nuances éclatent en sonores fanfares. Et dans les belles campagnes, l'artiste campe ou couche ses bestiaux pour le plaisir des yeux. Ici, il nous montre des vaches au regard placide et doux mollement allongées dans l'herbe grasse. Là, dans la paix sereine (\'un pré fleuri, il brosse un de ces fiers étalons pommelés comme seul il sait en peindre. La composition, abstraction faite de la précision de la forme, naturellement, et le groupement des bestiaux, rappellent parfois l'œuvre de certains maîtres de l'école hollandaise. Ce groupement est simple et combiné sans beaucoup d'art. Le maître brosse ses vaches en des attitudes naturelles ou dans des raccourcis étranges. Parfois cependant, ses bestiaux ont une véritable grandeur épique. Le superbe taureau des Eupatoires, par exemple, synthétise de belles et grandes lignes. N'est-il pas le Roi de son enclos ? Ce talent d'une ampleur réelle et cette belle puissance fière, à la fois flamande et moderne, donnent à Verwée, soit qu'il plante son chevalet sur les rives calmes de l'Escaut, dans le nord de la Flandre si riche en prairies interminables, aux environs paisibles de Bruges, en Zélande ou dans les sauvages et pittoresques dunes de Knocke, une place brillante dans notre art national. Son habileté de pinceau est étonnante et cette virtuosité superbe fait, certes, oublier qu'elle n'éveille dans l'esprit du philosophe, que des sensations morales d'un ordre secondaire.

64 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS

INDICATIONS relatives aux Principales Œuvres de A.-Q. Jervée Pré avec bestiaux, ~ 1857, Bruxelles. Paysage avec deux vaches et une jeune fille, — 1859, Courtrai. Troupeau de bœufs. — 1860, Bruxelles. Vaches dans une prairie hollandaise. — 1863, Paris. Attelage de bœufs dans un coin de ferme (Musée de Courtrai). — 1864, Paris. La ferme rose. — Le verger. — 1865, Paris. Etalon flamand dans une prairie. — 1867, Paris. L'âne et les enfants. — 1868, Gand. Troupeau de moutons dans les dunes. — Effet du matin — Vétérinaire. — 1869, Bruxelles. Chevaux à l'abreuvoir. — 1870, Anvers. Un verger aux environs de Blankenberghe. — Bestiaux sur une digue. — 1871, Gand. La récolte dans le nord de la Flandre. — L'étalon primé. — Verger à Lisseweghe, — 1872, Bruxelles. Chevaux de trait au pâturage. — 1874, Gand. Attelage zélandais (Musée de Bruxelles). — Les bords de l'Escaut — La prairie aux coquelicots. — 1875, Bruxelles. En Hollande. — 1876, Anvers. Côte de la Zélande. — 1877, Gand. Chevaux. — Environs d'Ostende. — 1878, Bruxelles. L'embouchure de l'Escaut. — 1879, Paris. En West-Flandre. — 1879, Anvers. Vaches dans un pâturage hollandais. — Vue prise dans les Ardennes, — La barrière. — 1880, Bruxelles. Animaux en prairie. — Attelage au bord de la mer. — 1880, Gand. Gicle de Saint-Sébastien — Animaux au repos, — 1881, Bruxelles. Un coin de prairie. — 1882, Anvers. Combat de jeunes taureaux (Musée de Gand). — Animaux dans une mare. — 1883, Gand. Au beau pays de Flandre (Musée de Bruxelles). — ' Les Eupatoires. — Animaux au bord du fleuve (Musée de Bruxelles). — 1884, Bruxelles. La saulaie. — Le cerf mourant. — 1885, Anvers. Le chardon (Musée de Namur). — 1886, Namur. L'équinoxe (Musée de Bruxelles). — Les dunes à Knocke. — 1887, Bruxelles. Le taureau (Musée de Liège). — 1888, Liège. Jeunes bestiaux sur une digue. — 1889, Bruxelles. Juments et poulains. — 1889, Gand. Le matin dans les dunes. — 1890, Bruxelles. Le labour : attelage Franco-Comtois. — 1891, Anvers. Vaches au bord de l'Escaut. — Vacher au pâturage. — 1892, Gand. Le repos* — Dans les dunes. — 1893, Bruxelles.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

>





J. M. Hobbaerts

^ean-^apfisfe ^fobbaeiHs Peintre d'animaux. Chevalier de l'Ordre de Léopold. Officier de l'Ordre de Bolivar. Membre de l'Institut des Beaux-Arts du Vénéaaela, eto , véritable flamand ! Flamand dans son art éminemment original, flamand dans son curieux langage ; flamand aussi dans ses allures simples, ses goûts modestes et son laisser-aller général. Stobbaerts rappelle sa ra<»e d'origine dans tout ce qu'il est comme dans tout ce qui émane de sa belle individualité. Peu soigneux de sa personne autant que flegmatique, quelque peu pataud d'ailleurs, le maître a souvent l'air de sortir des paisibles étables dont il montre, dans son art à la fois vigoureux et souple, l'étonnante magie de couleurs. S'il n'est point au travail dans une des pittoresques écuries de Woluwe ou d'Osseghem, on le trouve chez lui, à Schaerbeek, dans son petit atelier où tout, jusqu'au moindre meuble, respire une bourgeoise tranquillité! Stobbaerts n'est point un banal mondain. Le milieu qu'il préfère, celui dans lequel ses sentiments esthétiques vibrent avec le plus de force, celui où il se trouve à l'aise, bien chez lui, est l'une quelconque des rustiques étables qu'il excelle à peindre. Alors, qu'importent ses effets trop larges, sales et usés! C'est l'homme qu'il faut étudier sous ces habits sans importance. Or, l'homme étant Flamand de race comme l'étaient ses ancêtres, son père, son grand-père, bref toute sa famille, cache sous un aspect d'extrême bonhomie bourgeoise, beaucoup de finesse, beaucoup de malice et un grand don d'observation entêtée. Au fond de ce caractère simple, sous cette enveloppe inistique, il y a l'homme malin et fin, pesant mais réfléchi, qui ne dément pas sa race et dont le sang toujours travaille. Stobbaerts, dans un langage très coloré, mais coupé de continuelles incidentes et émaillé d'originales expressions flamandes intraduisibles dans leur typique brutalité, exprime sur les hommes et les choses des idées et des opinions qui trahissent sinon le philosophe malin, tout au moins l'observateur profond. Jugement calme, raisonné, mais ferme, an-été et longuement mûri dans la triste monotonie d'un travail qui, depuis de longues années, sans cesse se répète. Evidemment un brave et excellent homme. Le maître est original dans sa personne comme dans son art et les idées naïves qu'il développe paraissent surtout étranges lorsqu'il les exprime en riant de son large rire gras d'homme pesant et mou. Son regard asymétrique commu

60 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS nique alors h
ses petits yeux trop écartés, très noirs, très vifs, un éclat diabolique. Au
physique, tempérament adipeux et lourd. Peau flasque et luisante, mais
fraîche. Nez d'enfant, large à la base, mais correct de profil. Cheveux
soyeux et longue barbe. Visage large, un peu bouffi. Denture irrégulière
avec les incisives médianes supérieures usées en pointes par l'usage de la
vieille pipe flamande, de la longue pipe de terre. Vague ressemblance avec
un paysan russe. Rappelle aussi ses œuvres qui sont à la fois rustiques et
fines, grossières et raffinées, simples et compliquées. Étonnante mémoire
des moindres faits de sa vie qu'il aime à raconter avec un grand luxe de
détails. Connaît l'année, le jour et la date d'exposition principale de presque
tous ses tableaux! Pour le reste, l'encéphale que l'élaboration pénible des
idées abstraites n'a pas trop tourmenté. Tel est Stobbaerts au physique et au
moral. Tel est l'homme qu'il faut placer devant ses travaux pour comprendre
leur peu de valeur au point de vue intellectuel. L'artiste sincère se retrouve
toujours dans son œuvre. Il s'y donne malgré lui. Il en fait sa chair et son
sang. Elle est son esprit même, car elle traduit nettement la profondeur de
ses pensées ou la tendance de ses goûts. L'art c'est l'homme : Michel-Ange
est intellectuel, Raphaël gracieux, Rubens puissant et Brauwer simplement
réaliste. L'art de Stobbaerts, comme d'ailleurs celui de Verwée, n'est ni
intellectuel ni sociologique. Il suffit d'examiner les sujets peu variés de ses
principaux tableaux pour comprendre cette vérité. Nous verrons plus loin
qu'aux yeux du maître, la règle suprême de l'art réside d'ailleurs dans la
couleur. Stobbaerts n'attache pas d'importance à la forme. Son émotion
artistique se manifeste dans un autre domaine. Elle n'est point sociale; elle
n'épure pas la vie individuelle, mais se contente de procurer une sensation
agréable par l'harmonie du coloris. En effet, les œuvres de Stobbaerts
vibrent surtout par la couleur mais, sous ce rapport, elles sont savoureuses
et très originales. Ces qualités suffisent-elles pour nous faire oublier leur
côté matériel, leur côté petit-maître ? C'est que nous examinerons dans la
suite de cette étude. Jan Stobbaerts est le poète par excellence des
pittoresques et paisibles étables irrégulières, aux solives apparentes, aux
murs en pisé ou en clayonnage et aux dallages inégaux. Depuis bientôt
quarante ans, le peintre absorbe toutes ses facultés dans le culte unique de
ce genre spécial. Depuis bientôt quarante ans il se répète! Il n'a jamais
sérieusement dévié; mais grâce à cette persévérance au service de laquelle il

a pu mettre une grande individualité, nul artiste belge ou même étranger ne rend avec autant de charme l'atmosphère humide, chargée de vapeurs chaudes, des paisibles étables où, lourdement couchées et les paupières closes, ruminent d'osseuses vaches fauves. Par quel mystérieux charme, les œuvres du maître forcent-elles, malgré la vulgarité du sujet, l'admiration des esthètes les plus raffinés? Est-ce donc uniquement par le coloris — à défaut de la pensée ou de la forme?

JEAN-BAPTISTE STOBBAERTS 61 Mais, ici encore, n'anticipons pas sur les conclusions de notre étude, car les débuts de la longue carrière de l'artiste doivent tout d'abord occuper l'attention. On pourrait évidemment raconter nombre d'anecdotes sur la vie de Stobbaerts, mais, à notre point de vue, les plus intéressantes mettent toutes en lumière la fermeté de sa vocation et sa volonté inébranlable de parvenir, malgré l'adversité la plus noire. Ah! certes, le maître n'a pas toujours marché sur un tapis de roses. Il a connu la misère des premiers pas. Il a connu les humiliations et les jours sombres, les jours tristes. Jean-Baptiste Stobbaerts est né à Anvers, le 18 mars 1838 — alors que le romantisme, illustré par ses compatriotes, Gustave Wappers et Nicaise De Keyser, affirmait déjà glorieusement son triomphe sur le classicisme des disciples de David. Le maître a fait son chemin tout seul, par la force même de sa volonté, par l'entêtement de ses illusions. Ayant eu, très jeune encore, le malheur de perdre ses parents, il fut accueilli, dès l'âge de 6 ans, puis successivement abandonné, comme un meuble gênant, par tous les membres de sa famille — peu soucieux d'augmenter les charges de leur modeste existence. La grand'mère, cependant, aimait bien le pauvre orphelin, mais que pouvait-elle faire pour son avenir, elle, seule, âgée et sans ressources? Et c'est ainsi que le petit Jean fut en quelque sorte toujours livré à ses propres instincts, sinon abandonné. A l'âge de 8 ans, sans avoir été à l'école, sans avoir reçu les bienfaisants principes d'une éducation même primaire, ignorant le français, parlant le flamand comme les gamins d'Anvers le parlent, ne sachant ni lire ni écrire, ni calculer, ni raisonner; le jeune homme fut placé comme apprenti à tout faire chez l'ébéniste qui daigna lui ouvrir les portes de son atelier. Ainsi débutent dans la vie les plus pauvres ouvriers. Cependant, s'il faut en croire Stobbaerts lui-même — et pourquoi n'accorderions-nous point croyance à cette naïve vanité? — l'intéressant apprentissage de l'ébénisterie n'étouffait pas dans l'idée du jeune apprenti la volonté de devenir artiste. Attiré, guidé par la vocation et enthousiasmé par les imageries qu'il admirait religieusement sur son passage en allant, matin et soir, par les rues; il lui semblait qu'il pourrait un jour cesser de chauffer de la colle forte, de ramasser des copeaux, de faire mouvoir des « tours » ou de poncer du bois. A l'heure du repos ou même lorsque le patron ne le surveillait pas, il prenait, à la dérobée, un outil et un morceau de bois pour essayer, en sauvage entêté, de tailler dans ce bloc une informe figurine quelconque. Hanté

probablement par l'archaïque symbole qui ornait sa misérable mansarde, il aurait donné sa vie pour parvenir notamment à sculpter un petit Christ, les bras étendus, les jambes allongées ! Un jour, habitué à faire docilement toutes les courses, il fut envoyé chez feu le statuaire Jean Van Arendonck, dans l'atelier duquel il eut, pour

62 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS la première fois, l'occasion d'admirer de véritables statues et un beau Christ en marbre. A cette vue, le bambin fut tellement ébloui que le statuaire, après l'avoir interrogé au sujet de sa vocation, lui donna non seulement un peu de terre plastique, mais même un petit modèle à imiter. Et à mesure qu'il grandissait, le désir de peindre travaillait aussi l'esprit du jeune Stobbaerts. Le plus médiocre tableautin lui semblait un chef-d'œuvre, mais il aimait surtout les tableaux religieux dont il essayait de déchiffrer le sens mystique, le dimanche, aux offices divins. Les quelques pauvres économies que lui procurait, à la longue, bien lentement, son humble travail, ne suffisant cependant pas à acheter des couleurs et des pinceaux, force lui fut de se borner au modelage. Et il modela avec ardeur, sans renoncer toutefois à l'idée du luxe de la peinture. Les événements favorisèrent ses désirs. A un moment donné, il abandonne son patron l'ébéniste pour aller demander l'hospitalité chez un peintre de façades. Connaissant l'entêtement du bonhomme, la famille le laissa faire. Quant à lui, il s'imaginait, le pauvre ! qu'en allant chez un peintre en bâtiments, il se rapprochait doucement du chemin qui devait le conduire à l'Art. Son illusion fut de courte durée ! Chez son nouveau patron, les journées se passaient à porter des échelles ou à broyer des couleurs ! Non, décidément, il n'avait pas encore trouvé l'idéal. Cet idéal, il crut le saisir enfin, lorsque, peu de temps après, il se mit au service d'un petit peintre décorateur dont le travail consistait notamment à imiter la texture magnifique des bois précieux et les veines capricieuses des marbres les plus riches. Au moins maintenant il pouvait manier des pinceaux et se griser de l'odeur des vernis et des siccatifs — car, bien que jeune encore, il devenait insensiblement un bon ouvrier. L'instruction seule lui manquait, mais lorsqu'il soulevait ce point délicat, le patron se contentait de lui dire : — Mon garçon, n'ayez cure de si peu, suivez mon exemple, je n'ai jamais été à l'école, mais je ne gagne pas moins honnêtement ma vie ! Il ne faut pas être très instruit pour bien connaître un métier. Ce paradoxe tranquillisait invariablement le jeune homme, qui, dès lors, ne songeait plus qu'au travail, à ses imitations de bois et de marbres et à ses chimères d'art. Or, ces dernières devaient, peu à peu, finir par prendre une forme moins vague. A l'âge de 15 ans, Stobbaerts va chez un nouveau patron, un peintre décorateur lui aussi, mais un praticien de plus grande marque. Bellemans, tel était son nom, exécutait des travaux variés. Lors des fêtes qui eurent lieu

à Anvera pour la consécration de l'Immaculée Conception, le jeune homme eut notamment la chance de devoir copier une série de motifs décoratifs: cartouches, inscriptions, etc. L'illusion de la noblesse de ce travail, pourtant secondaire, lui donna

JEAN-BAPTISTE STOBBAERTS 63 t-elle le souci de songer, une fois de plus, à son peu d'instruction, ou bien son nouveau patron lui conseilla-t-il, lui même, d'étudier les connaissances élémentaires de l'éducation primaire? Quoiqu'il en soit, à partir de cette époque, le jeune homme cherche sérieusement à s'instruire. Le dimanche, dans la matinée, il allait à Técole et, après l'école, il courait au musée de la rue Vénus contempler l'œuvre des divers maîtres. Lentement il s'était si bien assimilé ainsi le sentiment de Tart que, sans avoir reçu aucune leçon sérieuse de peinture, il en arriva à pouvoir faire lui-même de petits tableaux. Pour gagner de l'argent, il allait les porter au marché traditionnel du Vendredi — où il les cédait pour une modique somme de 2 à 20 francs. D'autre part, le hasard devait lui procurer bientôt l'occasion d'abandonner enfin la pratique du métier pour l'étude même de l'art. Un jour, il rencontre l'un de ses anciens compagnons d'apprentissage chez son premier patron, l'ébéniste. Après avoir exprimé la joie de se revoir et remis sur le tapis les bonnes farces d'atelier dont ils avaient été les héros, le compagnon lui dit brusquement : — A propos, faites-vous toujours de la peinture? Et Stobbaerts de répondre fièrement : — Oui, plus que jamais. Figurez-vous que je vends déjà ! — Tiens, mais alors pourquoi n'iriez-vous pas vous présenter chez Noterman. J'ai entendu dire, par mon patron, que ce peintre cherchait un élève. Cette conversation décida de Tavenir de Stobbaerts, car le bonheur ou le malheur d'une existence tient presque toujours au plus futile événement. Le jeune homme se présente donc chez Noterman et lui demande l'entrée de son atelier. Seulement, difficulté grave, le maître exigeait une rémunération de la part de ses rapins. Heureusement on parvient à s'entendre et, moyennant certains services à rendre et certains travaux subalternes à exécuter, le futur poète des étables put fréquenter enfin régulièrement un atelier de véritable artiste. Quelle joie ! Il ne serait donc pas toujours simple ouvrier. Enfin la renommée lui sourirait un jour. C'était en 1856 et Stobbaerts avait alors 18 ans. Son maître, Emmanuel Noterman, un élève de Maes-Canini et de Pierre Kremer, jouissait comme peintre de genre et de chiens d'une modeste réputation. Il excellait notamment à interpréter « le fidèle compagnon de l'homme » et il donna certainement à son jeune élève le goût de la peinture des animaux. A ce détail se borna sans doute son influence car, au point de vue de la facture, les deux artistes n'ont aucun lien de parenté. Noterman finissait ses œuvres.

Stobbaerts, au contraire, estompe et cherche l'impression. C'est donc dans ce modeste atelier que le jeune artiste s'initia aux premières difficultés de la pratique de l'art. Il travaillait avec l'ardeur suprême

64 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS d'un ardent néophyte. Les jours s'évanouissaient comme des songes, mais le soir, après la sortie de Tatelier, il s'agissait de revenir à la réalité et de trouver l'argent nécessaire pour vivre. Alors Stobbaerts, mettant à profit les connaissances pratiques qu'il avait acquises chez ses anciens patrons, allait, aiguillonné par la faim mais fortifié par l'illusion d'un sort meilleur, demander de magasin en magasin, de boutique en boutique, voir même dans les tavernes qui n'effarouchaient pas trop sa timidité de jeune famélique, la grâce d'un travail décoratif quelconque. Et quelle joie quand, à force de démarches, il parvenait à obtenir la commande de Texécution artistique d'un titre ou d'une enseigne ! Rentré chez lui, il travaillait jusqu'à une heure très avancée de la nuit, oubliant sa fatigue et ses misères matérielles. Et le lendemain, à 7 heures, il s'occupait déjà de préparer un bon feu chez Noterman — avant l'arrivée du maître ! Cette petite vie active dura un peu plus de 3 ans jusqu'au jour où le jeune artiste qui d'ailleurs trouvait encore, par des prodiges d'activité, l'occasion de fréquenter le soir, de 6 à 8, les cours de l'Académie des Beaux-Arts, dirigés alors par Nicaise de Keyser, estima qu'il en savait assez pour voler de ses propres ailes et quitter le nid où il avait trouvé en somme bon accueil et profit. Maintenant, au lieu d'aller à l'atelier, il va à la campagne dans la banUeue anversoise où il fait de nombreuses études d'après nature. Le soir, il fréquente encore l'Académie. Voilà toute l'éducation, voilà toute l'instruction dont Stobbaerts ait eu l'occasion de bénéficier. Aucune étude complète — car à l'Académie il ne fait que passer et n'obtient d'ailleurs des distinctions que dans les cours moyens. Aucune éducation raffinée — car où l'aurait-il reçue ? Ses premiers patrons étaient de braves bourgeois sortis de la classe ouvrière. Son maître Noterman, plus éduqué, plus instruit, ne s'occupait pas assez de son jeune rapin pour en faire un homme distingué. Pas d'instruction spéciale non plus, car Stobbaerts n'a pour ainsi dire jamais été à l'école et les connaissances qu'il possède ont été acquises, doucement, à la longue. Et cependant l'artiste s'est révélé tôt. A partir de 1857, c'est-à-dire à l'âge de 19 ans, il expose déjà régulièrement ses œuvres à tous les salons annuels. Marié relativement jeune, en 1868, à Tâge de 30 ans, casanier, doué de peu d'initiative et ne cherchant d'ailleurs pas à sortir du milieu bourgeois dans lequel, grâce à son obstination, il avait réussi à faire sa petite trouée; Stobbaerts n'a même pas profité des avantages évidents que procurent les voyages. Comme Adriaen

Van de Velde, comme Paulus Potter, il ne quitta pour ainsi dire jamais sa patrie. La Hollande, il est vrai, était le pays de ses rêves, mais il ne l'a jamais vue, ni jadis, ni depuis. Semblable à certains petits maîtres hollandais avec lesquels sa modeste vie présente de frappantes analogies, il a passé la plus grande partie de son existence dans sa ville natale, à Anvers ou dans la

The text on this page is estimated to be only 0.56% accurate

> y: H O a > y) 3* :5İ



JEAN-BAPTISTE STOBBAERTS 65 banlieue — à Deurne
notamment. Aller en Campine, dans les terres boisées de Turnhout, par exemple, était déjà un voyage qu'il ne fallait pas risquer trop souvent! Depuis qu'il habite Bruxelles, Tartiste semble avoir fait de Laeken, de Wemmel, et surtout de Woluwe, ses endroits de prédilection. C'est là qu'il a brossé ses meilleurs tableaux ; c'est là qu'il connaît la moindre étable pittoresque et le plus petit recoin digne de l'art. Et ce fut ainsi que Stobbaerts devint peintre, tout doucement, bourgeoisement. Sa vie est sans aventures. Elle est paisible, mais digne. Pour parvenir dans ces conditions, il fallait évidemment que Tartiste fut guidé par une vocation supérieure. Si son art n'est guère intellectuel, s'il n'appartient pas précisément à la grande manifestation du beau, s'il est, depuis ses origines, resté ce qu'il était ; il présente cependant au point de vue de la facture et du coloris, nous le répétons, des qualités exceptionnelles. C'est par sa confiance en lui-même que le peintre est parvenu à réaliser son idéal et à l'imposer. Il ne trouva dans l'atelier de son maître ni principes, ni doctrines. Des conseils, à l'occasion, et encore rarement. Simple et naïf, le jeune homme se contentait de l'aumône d'une attention ou d'une observation sur son travail. Sa vocation l'éclairait. Certes, souvent, le vide béant de son éducation première et la faiblesse de son instruction générale, ont dû le tourmenter aux heures de raisonnement. Le génie sans la science est paralysé. Le raffinement des idées, l'instruction sérieuse, l'éducation parfaite, peuvent seules conduire au grand art social, vraiment noble, vraiment élevé. Les artistes qui, dans le passé, ont été dignes de leur mission, étaient tous plus que de simples virtuoses du métier. Les immortels maîtres de la renaissance ont tous soigné leur instruction. Michel- Ange et Raphaël recherchaient, avec avidité, l'intimité des savants que passionnent les travaux de l'esprit et les œuvres de l'intelligence. Rubens doit sa gloire autant au milieu aristocratique dans lequel il vivait, qu'à sa puissante vocation et à son génie. Léonard de Vinci était autant philosophe et penseur grave qu'artiste. L'instruction pour l'artiste, c'est l'engrais pour la terre. Confiée à un sol aride, la meilleure semence perd ses qualités fécondes. Le génie lui-même ne se base-t-il pas sur la raison et la science dont il est la noble synthèse? Sans éducation, pas d'idéal. Sans idéal, l'art ne sort guère du domaine du réalisme vulgaire. Sans instruction, point de raffinement. Et sans raffinement, point de style. La vie même de Stobbaerts explique donc à la fois la monotonie de ses œuvres et

le choix des sujets qu'il a mis en lumière. Si le peintre avait été élevé dans un autre milieu, il aurait certes imprimé à son art une tendance plus élevée et peut-être, grâce à sa vocation combinée avec la puissance de son tempérament flamand, aurait-il été capable de souder le présent au passé en faisant songer à Jordaens dont il a la vigueur souple sans avoir la force géniale. S'il avait su dessiner la figure et surmonter les difficultés de l'expression du nu, il aurait, étant donné l'intense sentiment

66 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS du coloris et la souplesse de facture que Ton admire dans ses œuvres, produit des merveilles. Pour le nu souple, il aurait été sans rival. Les quelques essais que l'artiste a ébauchés dans ce genre, notamment une savoureuse et puissante Tentation de Saint- Antoine cachée dans un coin perdu de son atelier, montrent ce que Tart national a perdu à cause de cette faiblesse d'éducation et d'instruction premières. Le talent original de Stobbaerts n'a pas toujours été apprécié comme il Test aujourd'hui. Le maître a subi l'éternel sort réservé aux novateurs. Leys, Lies, Louis Dubois, Degroux, etc., n'ont conquis, on le sait, leur réputation qu'après de longues batailles. Il y a dix ans à peine, les Anversoises hésitaient encore à reconnaître son talent. En 1885, on refusa, en effet, pour le Salon d'Anvers, sa belle Etalle de la ferme de Cruynhingen qui appartient au musée de Bruxelles et que l'Etat put acheter pour la modique somme de 3500 francs ! Maintenant, il est vrai, toutes les grandes collections publiques ou privées, notamment celles de MM. Léon Lequime, Victor Lynen, Van Cutsem, Van den Nest, etc., se font gloire de posséder un spécimen de son talent original. Stobbaerts est plutôt peintre d'animaux que peintre de genre ou paysagiste — bien qu'il ait brossé, jadis, quelques paysages caractéristiques. Du reste, détail sans importance, il est assez difficile de classer ses œuvres dans lesquelles la figure humaine n'occupe cependant toujours qu'un rôle secondaire. Parfois elle vient animer ou jeter une note de vie dans l'intérieur d'une étable ; mais que le peintre ait mis en évidence un lourd garçon d'écurie remuant le fumier, ou une solide fille de campagne soignant les vaches ; la figure en somme n'a de l'importance dans ses tableaux qu'au point de vue de la couleur. Jamais elle n'absorbe l'attention principale. Jamais elle ne vient au premier plan. D'autre part, il importe de dire aussi que les œuvres du maître sont en général, pour ne pas dire toujours, de petites dimensions. Son art personnel ne se prête pas aux vastes compositions parce que la manière étrange dont il estompe les contours et les plans est trop vague, trop indécise, pour préciser la correction presque toujours nécessaire aux grandes lignes largement développées. Stobbaerts ne s'est jamais préoccupé des nombreuses tendances qui divisent les écoles rivales. A ses yeux, l'évolution de l'art n'existe pas. Son talent, tout en étant greffé sur la dernière expression du romantisme de transition et tout en étant un souvenir de ce que l'on est convenu d'appeler la tradition, est l'expression directe de

son individualité. Comme les quelques rares artistes belges qui ont conquis, par leur personnalité seule, la célébrité, tels Lamorinière et Claeys, notamment, Stobbaerts peint aujourd'hui comme il peignait jadis. Seule, la puissance de son coloris s'est accusée avec le temps. La vache somnolente dans la chaude atmosphère d'une pittoresque étable; voilà le genre que Stobbaerts excelle à rendre et qu'il a d'ailleurs pour ainsi

JEAN-BAPTISTE STOBBAERTS 67 dire créé, car ce thème n'a jamais reçu, en Belgique et avant cet artiste, un développement sérieux. Comme l'école hollandaise, l'école flamande a manifesté un des côtés les plus puissants de sa brillante renommée par la manière vraiment supérieure dont elle a interprété la vie animale. Mais alors que les maîtres de la renaissance, les Bnyders, les Fijt, les Paul De Vos et les Pierre Boel, ont cherché souvent une certaine fougue décorative parfois un peu conventionnelle quoique toujours de belle hardiesse ; Stobbaerts, lui, est resté plus simple, plus paisible. Les animaliers flamands ont, en outre, traité quantité d'animaux. Chiens, sangliers, chevaux et vaches défilent tour à tour dans la riche succession de leurs œuvres. Stobbaerts s'est humblement consacré à l'étude d'animaux moins aristocratiques. Sa bête de prédilection est la vache. Parfois aussi le peintre nous montre le porc fouillant le fumier des étables ou le porc lourdement vautré dans la boue grasse des mares champêtres. Les autres animaux domestiques, les chiens ou les chevaux, par exemple, apparaissent plus rares dans ses œuvres. Les artistes hollandais, Paulus Potter notamment, aimaient en outre à rendre le milieu dans lequel ils vivaient et ont généralement combiné la peinture du paysage avec celle des animaux. Alfred Verwée s'est engagé dans cette voie qu'il a enrichie par l'expression de la lumière, mais Stobbaerts, lui, ne s'occupe pas du plein air. Que lui importent les belles prairies émaillées des Flandres ou la magie d'un grand ciel roulant, sur la verdure des fertiles campagnes, ses capricieux nuages ! La lumière du soleil ne le tente guère. Il affectionne simplement les harmonies douces, les symphonies chaudes, les lumières tamisées, les chaleurs tièdes, en un mot, la forme mystérieuse du clair-obscur dont il excelle à exprimer les sensations intimes, les notes pittoresques, les harmonies voilées et discrètes, le charme pénétrant des choses cachées qu'il faut deviner ou les ondes diffuses fouillent les recoins obscurs. Il aime les coins pittoresques où plane le mystère intime d'un paisible demi-jour. Voilà pourquoi il est sans cesse à la recherche d'une vieille ferme isolée. Voilà pourquoi il déplore la disparition de ces pittoresques écuries où l'assemblage étrange d'irrégulières poutrelles et les grands toits de chaume respirent une si douce poésie rurale. Nous l'avons dit, Stobbaerts développe ses qualités dominantes dans la puissance toute personnelle de son coloris. Sous ce rapport, ses œuvres présentent un aspect bien particulier. Le peintre, après avoir peu à peu abandonné les teintes conventionnelles dont il

abusait jadis et les bruns d'or dont il a su, plus récemment, tirer un si admirable parti, affectionne maintenant les harmonies douces, mais puissantes encore, plutôt sombres que claires, très poétiques. Son coloris aime les sourdines, les notes un peu douces et les plans estompés. Chez lui, comme chez beaucoup de Flamands, le sentiment de la couleur l'emporte tout-à-fait sur celui de la ligne. Par sa recherche subtile des contrastes d'ombre et de lumière, par son amour raffiné des magies du clair-obscur, Stobbaerts se rapproche de certains petits-mâtres hollandais.

68 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Par la puissance intense du coloris et par la douceur souple de la facture, il rappelle, au contraire, les meilleurs maîtres flamands. Il n'aime guère les crudités de la lumière du soleil, mais dans les filtrantes clartés douces des suggestives pénombres, il trouve des jouissances d'esthète raffiné. Voyez avec quel art il allonge la traînée de lumière qui, dans ses œuvres, éparpille son faisceau d'or sur l'arrière-train osseux des vaches, jette une note de vie sur la paille du fumier gras, ou fait vibrer le point lumineux d'un accessoire d'écurie ! L'idéal vers lequel tendent tous ses efforts, est l'harmonie dans le coloris et la personnalité dans l'ensemble. Demandez-lui son opinion sur le dessin. Il vous dira naïvement qu'il ne s'est jamais occupé de l'importance de la forme, de la ligne ou du trait. Dans la nature, Stobbaei-ts ne voit que des masses limitées par des plans et des oppositions de couleurs. — Quand on ferme les yeux, vous dira-t-il, on ne voit pas de lignes. La ligne n'existe qu'au point de vue de la géométrie. Je ne la découvre pas dans la nature. Ces paradoxes expliquent l'aspect caractéristique des œuvres du peintre ainsi que le secret spécial de sa vision esthétique. Il font comprendre aussi pourquoi Rembrandt est le maître des maîtres aux yeux de Stobbaerts. — A mon avis, nous a dit l'artiste, Rembrandt est le Dieu de la peinture. En fait d'art, ce génie nous a légué tout ce qu'il y a de vraiment grand et de vraiment beau. Rembrandt est magique ! Rembrandt est idéal ! Le dessin, vous dira encore le peintre des étables, est secondaire parce que tout le monde peut apprendre à dessiner : mais le coloris est chose importante, capitale, parce qu'il émane directement du sentiment et qu'il doit être inné. Evidemment ces théories ne résisteraient pas toutes à l'analyse, aussi ne les donnons-nous que pour exprimer nettement la pensée du maître et faire comprendre les qualités et les défauts de son art. A vrai dire, Stobbaeits est un impressionniste du coloris. C'est par l'harmonie qu'il arrive à nous donner des sensations d'un charme exquis. Il n'aime point les fanfares éclatantes de la couleur. Il éparpille ses clairs avec une grande prudence et c'est aux beautés douces des symphonies calmes qu'il se montre sensible. D'autre part, ses œuvres ne sont pas coulées d'un jet comme celles de Rubeus, ni faites de pièces ou parties rattachées. Lorsqu'il travaille, le maître cherche d'abord une silhouette vague, puis il dégage les plans, répartit les masses d'ombre et de lumière, estompe les surfaces, précise enfin vaguement le sujet. D'abord informe, son œuvre ainsi, tout

doucement, apparaît. Le peintre cherche les harmonies, comme le musicien les accords, et ses tableaux sortent du chaos initial comme un paysage automnal triomphe du brouillard — lentement, avec sérénité. Il procède généralement du clair au foncé, mais dans

,TEAN-BAPTISTE STOBBAERTS 69 l'œuvre achevée, c'est le foncé qui domine. Après avoir établi une base, à nuances fines, il brode sur cette donnée première des valeurs chaudes. Chaque maître a les défauts de ses qualités. Les tableaux de Stobbaerts accusent souvent certaines négligences et même quelques imperfections. L'ombre qui enveloppe ses compositions n'a pas toujours assez de transparence pour accuser la forme des parties importantes. Parfois des tonalités confuses alourdissent ses œuvres. Ici, l'aspect obscur est exagéré et conventionnel. Là, les règles de la perspective aérienne et linéaire sont naïvement violées. Souvent des faiblesses plus sérieuses fixent encore l'attention. Alors, parfois, le sentiment du coloris pittoresque fait même oublier la correction des lignes et des formes. Mais ces faiblesses disparaissent devant la souplesse de la facture et le charme des couleurs. Pour apprécier les tableaux de Stobbaerts, il faut les regarder comme le peintre lui-même observe la nature. En vain vous y chercherez la précision des détails, la correction des contours, la logique de certains plans; mais vous serez toujours attiré par la beauté harmonieuse du coloris et par l'apparente négligence de la facture. L'art de Stobbaerts est indépendant de toute influence directe de coterie artistique ou même d'école, bien qu'il soit possible, nous l'avons dit, de le considérer comme une fleur très originale, assurément, du romantisme. Cet art en somme est sans formule. L'artiste lui-même y est arrivé à force de patience et de conviction. Il ne saurait faire école. De même qu'il n'eut pas de maître proprement dit, il n'aura pas d'élèves. Les jeunes artistes qui ont cherché ou cherchent encore à l'imiter, n'ont obtenu aucun résultat sérieux. L'art de Stobbaerts porte sa signature et il disparaîtra avec le maître, car il ne permet ni l'imitation, ni l'inspiration. Il est trop individuel et pas assez moderne. Stobbaerts est né peintre. Il avait la vocation, c'est indéniable. Sans cette puissante émulation, il n'aurait jamais eu la force de surmonter les difficultés qui, nombreuses, se sont présentées sur le chemin de sa jeunesse. Sans cette flamme ardente, il serait resté simple ouvrier ébéniste. Aujourd'hui, on admire le maître et on le respecte. Elle est oubliée cette injuste indifférence dont on lentourait jadis. Et, ayant tout fait par lui-même, on comprend que l'artiste ait maintenant l'entêtement de ses illusions. Examiné froidement, le talent de Stobbaerts est celui d'un artiste assurément bien doué, mais dont la faiblesse d'instruction première est une évidente lacune. La science est la nourriture du génie. Stobbaerts a imprimé à son art

les tendances qu'il a pu développer. Cet art n'est guère intellectuel, mais il brille, en revanche, par les finesses rares d'un coloris spécial, et le sentiment de la couleur a toujours été une force partout où elle fait vibrer la richesse de sa solide puissance. Certes, le talent du maître n'est pas universel. Au contraire, il se répète depuis des années; mais, malgré cela, l'artiste a le mérite d'avoir créé en quelque sorte un genre, son genre, celui qu'il n'a cessé d'aimer: la vache

70 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS dans son étable, la vache noyée dans la pénombre. Tous les tableaux de Stobbaerts personnifient nettement le nom de ce peintre. On les reconnaît à distance comme on distingue un Rubens d'un Jordaens ou un David Teniers d'un Van Ostade. Le digne artiste occupe donc un rang spécial dans révolution de notre art national. Assurément, ce rang est modeste, par la nature même des lignes qu'il met en évidence, mais il n'en est pas moins très réel. Un poète a dit : ' Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre. « Ces paroles s'appliquent à Stobbaerts. Son art n'a pas l'intellectualité de celui d'un Rubens. Son art est celui qui produit ce que l'on appelle vulgairement le tableautin; mais il touche à la maîtrise par l'individualité, l'originalité et le coloris. Si les œuvres de Stobbaerts n'ont aucune portée sociologique parce qu'elles ne s'inspirent pas des hautes pensées de l'humanité, elles frappent cependant l'attention des esthètes par des qualités qui suffisent à leur assurer l'immortalité artistique. mMMm m

JEAN-BAPTISTE STOBBAERT 71 INDICATIONS relatives
aux principales œuvres de J.-B. Stobbaerts. — 1857, Bruxelles. Vue
prise au Pofhoek. à A7iver8. — 1858, Mons. Stable. — 1859, Gand. Le
Retour du marché. — Le Cïemin creux. — Stable. — 1859, Courtrai. Le
Maréchal'ferrant — 1860, Spa. Extérieur d'une distillerie. — Le Cheval du
seigneur. — 1860, Bruxelles. Marché au bétail. — Travail et repos. — Le
Bepas à Vétàble. — 1861, Anvers. Le Bouquet de la chasse. — 1863,
Anvers. Azor en punition. — Amour et protection. — 1868, Gand. Le Droit
du plus fort. — 1869, Bruxelles. Les Faibles privilégiés. — La Rentrée des
vaches. — 1870, Anvers. Ufie Mésaventure. — 1871, Gand. La Cuisine
d'un zoolâtre. — 1872, Bruxelles. Une Bouchei'ie anversoise. — 1873,
Anvers. La Rentrée des vaches. — La L\me rousse. — Vue dans les
bruyères de Turnhout. — Les prisonniers. — 1874, Gand. Le Tondeur de
chiens. — Les Crêpes du jour de la Tomsaint. — 1875, Bruxelles. Le chien
qui lâche sa proie pour Vombre. — Les flamants du Jardin zoologique
d'Anvers. — 1876, Anvers. Le passé. — 1877, Gand. Juillet ou la première
chnrrette de foin. — 1878, Bruxelles. A Vaffût. — 1878, Paris. L'Attelage
de la ferme. — Les Premiers soins du ménage. — 1878, Mallnes. Intérieur
d'une vacherie anversoise. — Coqs, poules et canm'ds. — 1879, Anvers.
Derrière la ferme. — 1880, Gand. Question de la guerre. — 1880,
Bruxelles. Vacherie. — 1881, Bruxelles. La Sortie de Vétàble. — 1882,
(appartient au Musée d'Anvers). Un coin du vieil Anvers. — 1882, Anvers.
Chez sa fille. — 1883, Gand. Stable de la vieille ferme seigneuriale de
Cruynhingen. — 1884, Bruxelles, (appartient au musée de Bruxelles). Le
Tondeur de chiens. — 1885, Anvers» Ecurie à Osseghem. — 1886, Gand.
Coin d'une étable dans le Brabant. — 1887, Bruxelles. Stable d'un
maraîcher de Wohiwe. — Stable de la fertne du Veiregat. — 1888, Anvers.
Stable d'une brasserie brabançonne. — 1890, Bruxelles. Stable d'une vieille
ferme à Heyssel. — Stable du château d'Osseghem. — 1891, Paris. Chiens.
— 1892, Bruxelles, (tableau donné au musée d'Anvers par M. Van den
Nest). L'Écurie du moulin à eau de Saint- Pierre. — Les Mendiants dans la
Campine. — Stable. — 1892, Gand, (appartient au musée do Naraur). La
Sieste : étable à Wolmve. — Au bord de Vétang de la ferme. — 1893,
Bruxelles.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

^oseph-^ean-pi?ançois ^fallaei^t

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

'4\u.1



The text on this page is estimated to be only 10.43% accurate

^ A Joseph Stallaert. — Saint- Almacque.



Joseph-Jean-François Fallaert Peintre d'histoire. Âgé de 61 ans, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Tournai Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Membre de l'Académie de Belgique. Membre agrégé du Corps académique d'Anvers. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de l'Ordre de François-Joseph d'Autriche. I^RAND, maigre, sec et élancé. Regard perçant un peu inquiet. Parole douce et paternelle. Figure fine, tannée, ridée par l'âge; figure éveillée, cependant, avec de petits yeux malicieux et vifs. Nez allongé et pincé. Le front dégarni montre la partie supérieure du crâne auquel les cheveux, très fins, très soyeux, gris argenté, dessinent, dans leur ampleur large, comme une respectable auréole. Tête vénérable, empreinte d'un grand caractère de douceur. Tête lucide, riche en souvenirs nombreux et en sereines idées philosophiques. Jadis Stallaert était timide ; et aujourd'hui, essentiellement doux, bon et calme, il conserve encore un certain aspect efféminé qui fait songer à la gracilité de ses fantaisies picturales inspirées du style de Pompei ou d'Herculanum. Stallaert est délicat, sensible, sincère et loyal, très droit, très franc. Il faut honorer en lui la grande probité de l'homme, en même temps que les convictions sincères de l'artiste. S'il est resté classique dans son art devenu vieillot; lui, le peintre, n'a cependant rien du pédagogue officiel. D'ailleurs, il invoque rarement les vaillants héros et les gracieuses déesses de l'antiquité à l'immortalité desquels il a consacré toute sa carrière, déjà longue, d'artiste érudit, penseur, philosophe et amoureux passionné de la ligne et du style. Allure ascétique et puritaine. Rien de tranchant dans la parole; rien de sec dans le geste. Toujours calme, précis et digne. Vie régulière partagée entre la lecture des auteurs classiques et le travail. Mœurs simples taillées sur le patron des héros grecs ou romains que la peinture du maître met en évidence. On a dit que Rude, le compagnon d'exil à Bruxelles de Louis David et l'auteur des célèbres bas-reliefs de l'Arc de triomphe de l'Étoile à Paris, était un brave romain qui fumait paisiblement la pipe. On pourrait dire de Stallaert que c'est un Grec portant des pantalons. Homme simple et naïf. Une de ces rares personnes qui nourrissent encore l'esprit de famille, l'amour des lectures saines, la notion du juste et le culte d'un idéal spéculatif élevé. Ennemi des intrigues, l'ambition ne tourmente pas son esprit. Il n'aime ni le bruit, ni la réclame. C'est un homme simple, tellement simple même qu'il semble appartenir à une autre époque. Sous ce rapport, il ressemble à ses

78 LES ARTISTES BELLES CONTEMPORAINS œuvres dont le style évoque, lui aussi, le souvenir, déjà lointain, d'un passé illustre. Stallaert, avec sa fine tête auréolée de cheveux soyeux et avec son esprit bourré de faits relatifs à l'histoire gréco-romaine, Stallaert, avec son ensemble d'œuvres idéales classiques ; est en quelque sorte dépaycé au milieu de révolution un peu matérielle de notre art national. Ni le fougueux romantisme des Wappers et des De Keyser, ni le brutal réalisme des disciples de Courbet révolution dont il a vu la naissance, Tépanouissement et le déclin au profit du symbolisme, du luminisme et de l'impressionnisme — n'ont pu influencer sérieusement son individualité. Il a résisté à toutes les tempêtes de l'art et il est le seul de sa génération. Comme un grand chêne, vainqueur de l'ouragan, se dresse isolé au milieu des arbres déracinés qui l'entourent; Stallaert est le seul artiste qui soit toujours resté fidèle aux principes esthétiques de sa jeunesse. Ce dernier Mohican du classicisme a conservé pour cette tendance de l'art, aujourd'hui historique, un amour resté sans tache et un réel enthousiasme. Stallaert n'a jamais trahi sa première passion. A une maîtresse unique, il a consacré sa vie. Il n'a eu qu'un amour et toujours lui est resté fidèle. Le classicisme est mort, mais il a survécu au classicisme. Et maintenant, au milieu de nos œuvres diverses d'une valeur parfois si discutable, au milieu de l'avalanche de paysages qui écrasent l'école belge de peinture, ses tableaux sévères ou gracieux mais toujours ennoblis par les qualités du style, semblent chanter le souvenir d'une époque historique qui fut, en somme, très grande et très noble. Assurément dans l'art moderne, Stallaert c'est le passé; mais ce passé, ne l'oublions pas, restera glorieux. Il marque une grande époque illustrée par des noms célèbres et tient une large place dans les vénérables parchemins de notre antique noblesse artistique. Joseph- Jean-François Stallaert est né le 19 mars 1825, à Merchtem — - joli village situé sur la route de Bruxelles à Termonde. Quoique négociant, son père s'occupait beaucoup de littérature et d'art dramatique. Son grand-père paternel était poète. Son frère, Charles Stallaert, fut un littérateur flamand aussi modeste que savant. Et c'est ainsi que, dès le berceau, le jeune homme fut élevé au milieu de la saine atmosphère des idées larges et intellectuelles. L'amour du travail de la pensée est un don héréditaire dans sa famille. A douze ans sa lecture favorite était une traduction hollandaise de Virgile et de la Bible. C'est à cette source qu'il a puisé le goût du classicisme, qui correspondait d'ailleurs

avec les sympathies de ses parents et avec leurs sévères idées sociales frisant le puritanisme de certains protestants. L'Ancien et le Nouveau Testaments, naïfs, riches en expressions d'un style ample et imagé, bien fait pour développer la mémoire et l'esprit d'une âme candide ; les Géopiques ou le bonheur de la vie champêtre et l'Enéide, ce poème épique d'une si rare beauté sereine; tels furent les premiers livres de l'artiste, ceux dont le souvenir reste toujours gravé dans l'imagination, parce que les idées qu'ils développent s'impriment nettement dans une mémoire vierge d'impressions antérieures —

JOSEPH-JEAN-PRANÇOIS STALLAERT 79 ceux hélas! que la plupart des jeunes gens de nos jours remplacent par de fantastiques récits de voyages à la Jules Verne ou par des romans naturalistes à la Zola! La première éducation de Stallaert exerça donc une grande influence sur son avenir, car l'homme est tel que le font les circonstances de la vie. Elle conduisit le futur artiste à aimer le beau et à apprécier le bien. Or, de la lecture à l'image, il n'y a qu'une transition très douce. Et chez Stallaert toute lecture se traduisait toujours en images bien nettes. Il avait la vocation de l'art et tout contribuait à développer en lui la force de ce sentiment. Les deux de Crayer que possédait l'église de son village, une Assomption et le Christ apparaissant à Saint Antoine, frappaient particulièrement son imagination. Il ne se lassait pas de les admirer. Il en connaissait les moindres détails. Chez lui, le soir, habitué d'ailleurs à crayonner n'importe quoi, il avait essayé mille fois de dessiner, de mémoire, ces belles compositions. A ces naïfs essais se passèrent les premières années de sa jeunesse. L'enfant, sévèrement élevé, lisait beaucoup et dessinait énormément sans supposer cependant qu'un jour la pratique de l'art absorberait son existence. Les événements d'ailleurs ne favorisèrent d'abord pas ses désirs. La famille maintenant était venue se fixer à Bruxelles où le père, malheureusement, mourut la première année de son arrivée, laissant sa digne veuve devant une situation de fortune assez précaire. Le jeune Joseph fut envoyé non pas à l'Académie des Beaux-Arts, où l'appelaient ses goûts, mais dans une maison de commerce où il s'agissait de gagner de l'argent. Il n'avait alors que 15 ans mais, ayant remarqué son intelligence, son patron, M. Deschampheler, l'oncle du peintre de même nom, augmenta rapidement ses gages jusqu'à concurrence de 100 francs par mois. Cette somme n'était pas précisément la fortune, mais néanmoins une modeste aisance. Ce succès matériel ne détourna pas le jeune homme de la poursuite de son idéal: l'art. Au contraire, ses relations contribuèrent à lui permettre de le réaliser, car ce fut Deschampheler lui-même qui pria la veuve de laisser son fils étudier l'art tout en restant, malgré cela, employé chez lui. La mère accepte et dès ce jour commence pour le futur artiste une vie très active. Le peintre Navez lui avait permis l'accès de son atelier. Il s'y rendait le matin, de 6 à 9, avant d'aller chez son patron. Toute la journée, il travaillait avec ardeur pour gagner sa vie et le soir, surmontant sa fatigue, il suivait les cours de l'Académie de Bruxelles où il obtint rapidement de brillants succès. Ce beau

résultat décide de son avenir, et sa mère maintenant l'engage elle-même à renoncer au commerce. Il était libre, enfin ! Il pouvait désormais écouter ses instincts ! Navez fut un père pour Stallaert, — comme pour tous ses élèves. Il le guidait, l'encourageait et le comblait de bons conseils. Tout de suite, d'ailleurs, il avait deviné en ce grand jeune homme timide et simple, une véritable délicatesse de

dû LES ARTISTES BBLOES CONTEKPORAIKS sentiments et un bel instinct pour le dessin. « Ce bonhomme, disait le maître, deviendra quelqu'un. Il a le culte de la forme et ne se borne pas à copier simplement le modèle. Déjà il interprète et ses ébauches, malgré leur naïveté, ont toujours une certaine distinction. C'est dommage qu'il n'ait pas plus de goût pour la couleur ». Stallaert resta 4 à 5 ans chez le disciple de David dont il devait un jour respecter si fidèlement les traditions. Parmi les compagnons d'atelier du jeune artiste, se trouvaient alors Degroux, Poiiaels et Alfred Stevens. Et c'est comme élève de Navez qu'il signa, dès l'âge de 19 ans, en 1844, ses premiers tableaux : L' Aveugle et sa fiMe, Saint Michel combattant le diable, La Trinité, RapJiaël et la Fomarina^ etc. Cependant, à l'Académie même, l'élève se distinguait aussi. Maintenant, dans les cours supérieurs de peinture, on le citait avec fierté. En 1847, à l'âge de 22 ans, il obtient le Prix de Rome. Son avenir dès lors est assuré et, l'année suivante, il commence son voyage traditionnel avec l'un de ses amis, feu Théodore Canneel— qui, on le sait, devint plus tard inspecteur de l'enseignement des arts du dessin. Les jeunes artistes se rendent d'abord à Paris où, malheureusement, ils ne peuvent rester longtemps car la Révolution de 1848 y provoquait de violentes réactions sociales. Impossible d'étudier dans ce milieu agité. On ne pouvait songer à travailler dans les musées alors que, dans les rues, grondaient les insurrections qui signalèrent l'avènement du second empire et qui firent craindre, un instant, le retour des tristes scènes de 1793. Stallaert se décide donc à continuer son itinéraire. Il visite successivement Turin, Gênes, Pise, Florence et finit par arriver, toujours avec son ami, à Rome, le 22 mai 1848. Malheureusement, ici aussi, à un moment donné, le retentissement de la révolution de février îgitait les esprits. Cette circonstance entrava les études des jeunes artistes. Ils auraient voulu visiter la Grèce, mais ils étaient enfermés dans la « Ville-Éternelle. » D'autre part, le miUeu était trop troublé pour favoriser l'étude. Et cependant, malgré tout, les premiers mois de séjour à Rome furent très agréables au peintre belge. Les pensionnaires du gouvernement s'y trouvaient alors assez nombreux et les circonstances politiques mêmes, contribuaient à leur donner le désir de se réunir souvent. Il y avait là, notamment, Bal, Drion, Gevaert, Jean Geefs, Victor Lagye, Laureys, Robert, Van Loo, Coumont, etc., — auxquels, un peu plus tard, vinrent se joindre Guffens et Zwerts. Ce petit monde de peintres, de statuaires, d'architectes et de musiciens, aimait à se réunir en

bons camarades. On parlait de l'art et on discutait avec le feu de la jeunesse. On se communiquait ses impressions esthétiques; on raisonnait les beautés des chefs-d'œuvre disséminés en ville et on organisait d mteressantes promenades artistiques. On s'aimait en somme et on se défendait réciproquement. Oh! la bonne époque! Oh! les temps joyeux - car

JOSBPH-JBAN-FBANÇOIS STALLABBT 81 nos amis, tout en travaillant le plus possible, n'oubliaient pas le plaisir. Ils avaient même fondé une société de chœurs que Gevaert dirigeait et, le soir, joyeusement attablés, tous les amis successivement y allaient de leur petite chanson flamande ou italienne ! Stallaert parla vite l'italien avec facilité. Il était arrivé à ce résultat à la suite d'un pari aussi étrange qu'extravagant dont un souper monstre, à offrir aux nombreux artistes de la colonie belge, avait été l'alléchant enjeu. En arrivante Rome, il s'était moqué de la manière dont Coumont parlait l'italien après un séjour de 3 ans dans la grande Ville. Il avait parié d'en savoir tout autant après trois mois d'études ! Le pari fut tenu et Stallaert, pour le gagner, avait pris la résolution d'aller, lui tout fraîchement débarqué, lui qui ignorait le premier mot de la langue du pays, vivre pendant des semaines dans un village perdu de la campagne romaine, au milieu de paysans étrangers avec lesquels il avait été, évidemment, obligé de converser. Bien que très timide, Stallaert fut cependant stoïque et il gagna son pari. Coumont dut s'exécuter, ce qu'il fit d'ailleurs avec la meilleure volonté, car tous les Belges vivaient alors en bonne camaraderie — grâce peut-être à l'esprit conciliant de quelques-uns d'entre-eux et surtout de Stallaert même, très amical. En partant pour l'Italie, l'auteur de Polyxène immolée sur le bûcher d'Achille avait reçu de Navez des lettres de recommandation pour les directeurs de l'École de France à Rome. Les pensionnaires de la Villa-Médicis, eux aussi très nombreux, vivaient à part sans se soucier des Belges. Ils formaient un cercle spécial, un cercle à tendances raffinées, très actif, dans lequel Stallaert fut reçu à bras ouverts. Non seulement on lui facilitait ses études en lui permettant de dessiner dans le musée même de l'École ou en mettant la riche bibliothèque de celle-ci à sa disposition; mais on le comblait de conseils et de prévenances. Dans ce milieu intellectuel et choisi, le jeune artiste noua des relations durables. C'est là qu'il lia connaissance avec Cabanel. C'est aussi grâce à ses attaches avec la Villa-Médicis et avec le comte de Liedekerke, alors ambassadeur de Hollande à Rome, que Stallaert fut invité dans la haute société de la ville. A vrai dire, ses amis les Belges jalousaient un peu son succès. On lui reprochait de faire des dépenses exagérées et on avait même répandu le bruit qu'il se ruinait pour les femmes ! Ces médisances causèrent plus d'un tracas à l'artiste. Un jour, ayant besoin d'argent, il va chez le banquier Terwagne qui avait l'habitude de lui servir les termes de sa pension

officielle. Le délai, il est vrai, n'était pas encore échu, mais le peintre ne demandait qu'une modeste avance. Il fut très mal reçu. — Monsieur, lui dit le banquier, je ne puis donner suite à votre désir parce que je ne veux pas me faire complice de votre inconduite ! Très vexé, Stallaert partit sans ajouter un mot, mais bien décidé à ne plus jamais demander un service analogue à n'importe qui.

82 LES ARTISTES BELGES COMTEMPORAINS

Malheureusement, sa poche était vide. Que faire? Pendant trois jours on ne le vit plus nulle part. Déjà ses amis s'inquiétaient. Pourquoi ce silence ? Quel était ce mystère ? Canneel alors fut délégué pour découvrir la retraite du fugitif. Il y parvint non sans peine et fut tout étonné de trouver le brave Stallaert attablé devant un repas plus que frugal. Depuis trois jours il ne mangeait que des marrons et du pain ! Canneel fut tout ému devant cette preuve de courage et d'amour propre et son émotion gagna Stallaert qui se mit à pleurer comme un enfant. Une réaction était nécessaire — et on alla commander un succulent repas au restaurant voisin. Les jours se seraient écoulés ainsi paisiblement dans l'étude et le travail, si le retentissement de la révolution française n'avait répandu ses échos jusqu'en Italie. Ici aussi, il y eut des soulèvements et, à Rome, la période de troubles fut même très agitée. On avait conseillé aux artistes belges de regagner leur patrie, mais aucun n'était parti. Ils espéraient que l'orage passerait vite et estimaient qu'il valait mieux rester témoin des événements. Cet espoir fut déçu. Chaque jour, en effet, amenait un incident ou un drame nouveau. Stallaert a vu mettre le feu aux portes du Quirinal. Il a pour ainsi dire assisté à l'assassinat de Rossi. Il a vu la chute de Pie IX et l'établissement de la république romaine. Un jour, il faillit trouver la mort dans la rue. Le peuple, auquel il était mêlé, pris soudain d'une grande panique, avait fui au galop dans une rue latérale. Il avait suivi le courant, emporté, aveugle, car on croyait que les gardes du pape avaient reçu l'ordre de tirer sur la foule. Un autre jour, il échappa par miracle à un danger plus sérieux. Un boulet avait détruit l'étage supérieur de la maison dont il occupait, avec Canneel, le rez-de-chaussée. Et parfois le danger tournait au cocasse. Les milices de Garibaldi faisaient, on le sait, des tournées en ville pour enrôler tous les hommes valides. Stallaert fut compris dans une de ces rafles et malgré lui, il dut prendre l'arme qu'on lui tendait. Il s'agissait de faire le coup de feu ! Dans la rue, ainsi enrôlé et armé, il rencontre un ami qui lui dit : — Tiens ! où vas-tu avec cet attirail guerrier ? — Je vais me battre ; on m'y force. — Je voudrais être à ta place. Ne sais-tu pas où je pourrais me procurer un fusil ? — Qu'à cela ne tienne ! Prends le mien. Insensiblement cependant, les esprits se calmèrent et l'étude redevint possible. Pendant ses trois années de séjour en Italie, Stallaert travailla en somme beaucoup. Comme pensionnaire du

gouvernement, il envoya Une Jotiense de harpe^ Le Berceau Spartiate et
VAnge de V Apocalypse.

JOSEPH-JEAN-PBANÇOIS STALLAERT 88 Quant à ses études mêmes, écoutant la voix de ses sentiments, il les dirigeait de préférence vers le genre classique ou, tout au moins, vers les œuvres qui répondent le plus aux grandes lignes de cette évolution de Tart. Raphaël, dont il admirait la grâce efféminée et la délicatesse de style, l'absorbait. Aussi a-t-il copié et recopié plusieurs fois les admirables travaux de ce maître. Plus tard, Stallaert visita Naples où il ne fit que passer et Pompei où, du matin au soir, campé dans les ruines pittoresques, il travaillait sans relâche. La Cave de Diomède, un tableau ayant appartenu jadis au Musée de Bruxelles, mais qui, depuis, a été échangé contre La Mort de Ithaque ; est un souvenir de cette période à laquelle, d'ailleurs, le maître doit une importante série de petits sujets intéressants dans lesquels il sait, aujourd'hui encore, exprimer nettement la gracilité un peu sèche de sa fine individualité. En 1852, après avoir passé par Livourne, Florence, Venise et l'Allemagne, Stallaert revient enfin à Bruxelles. A partir de ce moment nous voyons Tartiste aux prises avec la lutte âpre pour la vie. Les beaux jours de flânerie dans les ruines poétiques et de contemplation paisible devant de suggestifs chefs-d'œuvre, étaient passés ! Il fallait travailler maintenant, travailler pour vivre et gagner le pain quotidien nécessaire. Stallaert, comme beaucoup de jeunes artistes en semblable circonstance, se mit alors à la recherche d'un marchand de tableaux. Et lorsqu'il l'eut découvert, il fut forcé d'étouffer sa personnalité pour obéir aux caprices mercantiles de son tyran qui lui imposa le style Pompadour ! Alors qu'il ne rêvait que compositions classiques et combinaisons de lignes simples, l'artiste devait s'inspirer d'une époque de sensuelle décadence dont il lui était impossible de comprendre l'esprit. Il se mit néanmoins au travail, mais à contre-cœur, jurant bien de revenir aussitôt que possible à ses amours pures. Seulement il lui fallait des ailes et de l'argent. L'occasion de s'affranchir se présenta, toutefois, relativement tôt. La place de directeur de l'Académie de Tournai était vacante. Stallaert s'empresse de se mettre sur le rang des postulants et^ grâce à la protection du représentant Barthélémy Dumortier, il emporte la palme. Le voilà donc, vers la fin de l'année 1852, engagé dans le domaine de l'enseignement qu'il ne devait plus abandonner. Et depuis ce moment, il se livre dans son travail au développement du genre gréco-romain, auquel il est toujours resté fidèle malgré toutes les fluctuations des tendances de l'art. Il y a peu. d'exceptions à cette règle, car La Mort d'Evrard de T'Serclaes, que le maître peignit en

1854 et qui appartient à la ville de Bruxelles, est une œuvre de mérite secondaire parce que le sujet et le style du moyen-âge ne caractérisent pas les sentiments esthétiques de Stallaert. N'était-il pas le dernier à pouvoir interpréter ce sujet imposé? Il n'a jamais été préparé pour entamer semblable problème; aussi le vieux défenseur des intérêts communaux

84 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS du XIX^e

siècle dans l'ancienne cité brabançonne, n'a-t-il trouvé en lui qu'un pauvre interprète. En 1859, à l'âge de 34 ans, alors que son talent s'était déjà vaillamment affirmé par de sérieuses œuvres de style qui, toutefois, ne marquent pas encore le point culminant de son individualité, Stallaert épouse une demoiselle Delbruyère, dont il eut un seul enfant, une fille, mariée aujourd'hui. A l'Académie de Tournai, la direction du maître fut féconde en bienfaits pour l'enseignement. Dans ce modeste centre, se formèrent de jeunes élèves qui, plus tard, venus à Bruxelles, devinrent des artistes de valeur. Nous nous contenterons de citer André Hennebicq. La vie de province ne convenait cependant pas au talent classique du maître car son talent exigeait, pour être apprécié, un milieu à idées plus larges. Aussi Stallaert chercha-t-il bientôt l'occasion de revenir dans la capitale. En 1865, après 13 ans de séjour dans la vieille cité wallonne, le maître postule et obtient la place de professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, devenue libre par le départ de Portaels dans les conditions que nous avons développées en nous occupant de la vie de ce maître. Cette place, il l'occupe encore et, depuis cette date, aucun événement notable pour l'histoire de l'art ne marque l'évolution de la vie du peintre, abstraction faite de quelques voyages et de l'exposition de ses meilleurs travaux : les peintures décoratives exécutées au palais de S. A. R. le comte de Flandre, la Mort de Didon (1872), les Travaux décoratifs de la Banque nationale de Bruxelles (1874), Polyxène immolée sur le bûche d'Achille (1875), Œdipe et Antigone (1876), Saint Almage ou le dernier combat de gladiateurs (1878), le Plafond décoratif du grand escalier du musée de peinture de Bruxelles (1883), etc.; abstraction faite aussi de la récompense méritée de son talent : nominations dans l'Ordre de Léopold, entrée à l'Académie de Belgique, etc. La grande activité de Stallaert coïncide avec la période, relativement longue, qui va de l'année 1860, époque à laquelle il signe Héro éclairant la traversée de Léandre, à l'année 1883, époque qui marque la date de l'Allégorie des quatre saisons, au plafond du musée de peinture de Bruxelles. Dans sa longue carrière de professeur — car Stallaert se consacre depuis 42 ans à l'enseignement — le peintre a évidemment rendu de grands services. Ce n'est point cependant comme chef d'atelier que son nom passera à la postérité. Il n'a jamais eu, dans son atelier, des élèves bien remarquables mais c'est à l'Académie, dans sa classe de peinture et de

dessin d'après nature, dans sa classe de composition historique, qu'il a, en maître érudit, exercé la plus heureuse influence. Instruire les jeunes gens, leur faire aimer le grand art, leur apprendre à exprimer de nobles pensées, les initier au sentiment délicat de la forme pure et du style élevé; voilà, en somme, les excellents principes qui synthétisent le programme dont il ne s'est jamais écarté un instant. — Je me suis, depuis longtemps, tout à fait consacré à l'enseignement, nous a dit l'artiste, et je remplis toujours ce devoir avec le même plaisir. Quel

JOSEPH-JEAN-FRANÇOIS STALLABRT 85 a été mon but depuis mon arrivée à l'Académie de Tournai jusqu'à ce jour, à Bruxelles ? Chercher à développer le goût du beau véritable et à raffiner le sentiment de la forme. C'est Tamour du grand style qu'il faut inculquer aux élèves. Et voilà pourquoi je les engage toujours vivement à lire, beaucoup, à raisonner, à étudier l'histoire, en un mot à s'instruire autant que possible. Je leur recommande les auteurs classiques, Homère, Virgile, Aristote, Platon, Sophocle, Horace et aussi le Dante, l'Arioste, Le Tasse, etc., non pas pour les amener à choisir un jour exclusivement leurs sujets dans leurs écrits, mais pour ennoblir leurs idées, épurer leur sentiment, ouvrir leur imagination et nourrir leur esprit aux sources les plus pures de l'activité intellectuelle humaine. Ah! certes, il a fallu combattre avec courage! Aux sujets classiques on voulait opposer les sujets empruntés aux scènes de la vie moderne. Une étude de kermesse flamande, un assassinat à l'ordre du jour, un mariage populaire, valaient bien, disait-on, une Minerve conduisant le génie des arts à l'immortalité, une fileuse grecque symbolisant la paix, le combat d'Étéocle et de Polinice, le retour d'Agamemnon dans sa patrie, les adieux d'Hector à Andromaque ou Ulysse enivrant le cyclope Polyphème! Et chez les élèves même, je n'ai pas toujours trouvé la bonne volonté nécessaire car la mauvaise semence pousse plus facilement que la bonne. Sous prétexte que les exigences modernes de l'art veulent des sujets nouveaux, ils méprisent souvent les traditions, oubliant que le sujet le plus banal exige de la part de l'artiste des études sérieuses. Cependant, malgré tout, grâce à mes efforts, je me dis néanmoins que je suis un peu le père de toute une série d'anciens élèves qui, aujourd'hui, se distinguent par les qualités du dessin et le sentiment de la forme. Je citerai Hennebicq, qui fut déjà mon élève à Tournai; je nommerai aussi de la Hoese, KnopflF, Leempoels, Broerman, Mellery, etc. Je ne cesserai donc jamais de lutter en faveur de l'instruction des élèves, car il me semble que le rôle de renseignement à l'Académie, doit se borner à leur donner les principes dont ils ont besoin dans la pratique de l'art et les idées qui, seules, peuvent contribuer à la manifestation du génie. Dans l'art comme dans les sciences, il faut beaucoup apprendre pour appliquer relativement peu. A l'école il faut étudier, amasser des connaissances sérieuses, faire collection d'observations et apprendre à raisonner les formes. A l'école il faut s'initier à la religion de l'art, admirer les chefs-d'œuvre, comparer les styles et étudier les traditions.

La tradition, c'est le passé et le passé, c'est l'expérience de l'avenir. L'artiste ne sait jamais assez dessiner. La forme est la force de l'art. Et où mieux étudier la forme que dans la sphère admirable des conceptions classiques? Les artistes les plus sérieux ne sont-ils pas ceux qui ont le plus directement développé leur imagination à l'Académie — notamment dans les cours de composition? Ceux-là ont montré toujours qu'ils étaient taillés pour l'étude du *gi-and art* et ont fait preuve d'aptitudes spéciales. Ces principes, évidemment, sont parfaits. Il est certain que la décadence de notre art national résulte en grande partie de l'abaissement du niveau de

86 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS l'éducation et de l'instruction de l'artiste. A l'Académie, il faut se borner à instruire l'élève, mais pour arriver à ce but, il faut développer des idées larges, inspirées aux grandes sources de l'évolution de l'art. «Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant que d'avoir appris la théorie, a dit Léonard (le Vinci, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail ni boussole. » Il importe d'étudier maintenant la nature et les qualités de la personnalité de Joseph Stallaert. Après le professeur, il s'agit d'analyser le peintre. On connaît le genre de prédilection dont il a toujours, depuis ses travaux chez Navez, conservé l'amour absolu. Stallaert ne s'est jamais lassé d'interpréter les Grecs et les Romains. Nous l'avons dit et nous le répétons, les petits tableaux en style Louis XV, la Mort d'Emard de T'Serdaes, voire même certaines compositions religieuses, notamment celles qui ont été acquises jadis par le Collège de Notre-Dame, à Tournai ; sont de simples exceptions dans son œuvre. Stallaert a toujours été et restera l'idéaliste classique gréco-romain, mais plutôt grec que romain. Ce dernier point a son importance. Aucun artiste belge n'est resté plus fidèle à ses principes et à ses goûts. Ni la fougue ardente autant qu'enthousiaste du romantisme, ni la vogue plus éphémère du réalisme; n'ont pu le détourner un instant. Semblable à certains nobles de vieille roche qui s'imaginent encore vivre au moyen âge et qui, lorsqu'ils s'éveillent, pleurent leurs privilèges perdus, le maître vit comme dans un rêve qui aurait commencé alors qu'il entra chez Navez. Et lorsqu'il lui arrive de s'éveiller, lui aussi, et de chasser le souvenir des Ingres, des Plaxman, voir même des Prud'hon, il déplore la matérialité de l'art moderne. Lui qui a toujours cherché à faire beau, à faire grand, en exprimant des pensées élevées traduites par des formes pures, reste insensible aux fallacieuses qualités du procédé. Que lui importe l'art des « sauces, des patines, des glacis, des frottis, des jus et des ragoûts » dont se moque Charles Baudelaire dans ses Curiosités esthétiques! Il ne peint pas pour le plaisir de peindre. L'épopée et l'histoire de l'antiquité, voilà le riche domaine qui tente son imagination de penseur et de philosophe. Cependant, les exploits guerriers des contemporains de Périclès ou de César n'ont pas toujours absorbé exclusivement sa pensée et son idéal. Epris beaucoup de la beauté plastique gracieuse et svelte, cherchant toujours dans le style la ligne correcte mais délicate ; les belles figurines de Tanagra d'une part, et le souvenir de l'époque de Porapei d'autre

part, lui ont inspiré une série nombreuse et variée de petites compositions à la fois simples et charmantes dans lesquelles domine la femme. Et dans l'œuvre du maître, l'art décoratif monumental tient aussi une place importante parce que les véritables principes de cet art se concilient parfaitement avec l'individualité de Stallaert. Le chef-d'œuvre du peintre, a-t-on même dit, est la décoration du plafond du musée de peinture de Bruxelles. L'antiquité gréco-romaine, les petits sujets inspirés du style qui domine

JOSEPH-JSAN-FEANÇOIS STALLAERT 87 à Pompei et Tart décoratif plutôt symbolique qu'expressif ou allégorique; voilà les trois domaines caractéristiques dans lesquels s'affirment hautement la valeur et la personnalité du maître. Toutes les tendances de cet art ne sont évidemment pas modernes dans le sens absolu du mot. Souvent classique et un peu académique, le peintre n'oublie jamais la grande tradition solennelle et digne. La critique d'art prostituée aux petits journaux quotidiens et vouée aux caprices de la mode, n'a pas toujours jugé l'œuvre de Joseph Stallaert avec l'impartialité nécessaire. Mais, sous prétexte que cet artiste a résisté à l'envahissement dans l'art de la brutalité sensuelle et du réalisme grossier, sous prétexte qu'il est resté fidèle à une époque déjà lointaine ; faut-il, injustement, lui jeter la pierre? L'amour de la modernité doit-il être aveugle à ce point? La critique d'art ne doit-elle pas parfois être éclectique? En général, l'artiste est un enfant qu'il faut juger tel qu'il est. L'art traduit le caractère de l'homme. Evidemment Stallaert n'est pas un novateur. Cependant on ne peut nier qu'il ait imprimé un certain caractère particulier et très personnel à l'époque qu'il interprète dans ses œuvres. La Mort de Didon, par exemple, ne rappelle directement ni le classicisme de David, ni l'art académique de Van Brée. Dans toutes ses œuvres, Stallaert traduit l'expression de sa nature délicate un peu efféminée. Telle est sa note dominante qu'accentuent d'ailleurs encore les gammes claires d'un coloris très simple. Le but du maître est la recherche d'un idéal ; mais l'idéal, c'est le blason de l'art. Et il cherche cette perfection dans la vie même, dans la délicatesse de ses sentiments et dans l'émotion de son imagination. N'a-t-il pas le droit de critiquer cet art moderne qui dissèque la nature? N'a-t-il pas le droit de condamner l'artiste qui, sous prétexte d'exigences modernes à concilier, travaille le scalpel à la main dans des choses peu propres? Dans le réel, dans la nature et, en un mot, dans l'expression de la vie, il ne veut pas chercher le laid, l'horrible, le triste ou le misérable mais, au contraire, le beau, le noble et le grand. L'élévation de la pensée combinée avec la pureté de la ligne, tel est l'idéal à la recherche duquel il a toujours travaillé avec ardeur. La couleur, il est vrai, l'a séduit un instant, jadis, mais il a vite reconnu l'impossibilité de s'engager dans ce domaine qui ne lui a jamais appartenu. — Je n'ai pas toujours réussi dans mon idéal, dit l'artiste. Vivant dans un milieu incapable de comprendre mes illusions, plus d'une déception m'a frappé sans toutefois m'abattre. Si j'avais vécu à Paris, j'aurais peut-être

été mieux compris. Le peuple belge préfère la couleur à la forme, parce qu'il n'est pas initié aux raffinements expressifs et intellectuels de l'art. Il préfère la couleur comme le public admire plutôt une fanfare qu'une symphonie. Quoiqu'il en soit, j'attache plus d'importance à la forme qu'au coloris. La ligne est la base de l'art. C'est par la forme qu'on exprime des pensées. Et l'art qui ne fait pas penser est un art de valeur secondaire. Aux grandes époques, non seulement en Grèce mais en Italie, sous Michel-Ange, Léonard de Vinci et même Raphaël»

88 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS

l'idée a toujours été la préoccupation dominante de la peinture et de la sculpture. L'art a une mission sociale et c'est par l'expression de la ligne qu'il parvient à la réaliser. Pourquoi notre art national est-il en décadence ? Parce qu'il néglige le dessin, la pensée, la composition et l'expression. Aujourd'hui c'est le paysage qui domine, mais ce genre secondaire suffit-il à assurer l'immortalité d'une école nationale ? Comme tous les artistes qui vouent un culte absolu à la forme et à l'idée, Stallaert, fatalement, néglige donc la couleur. Sous ce rapport, il n'est guère flamand comme les Stobbaerts, comme les Verwée. Dans son enseignement, il ne se préoccupe d'ailleurs pas du coloris. Un jour, il avait dit à ses élèves que puisque les Flamands sont « coloristes dès le berceau » il est inutile de chercher à leur enseigner cette partie de l'art. Cette théorie paradoxale lui valut plus d'un mécompte car les élèves pour parodier cette étrange parole, avaient ébauché et fait circuler dans la classe une mère soulevant hors de son berceau un enfant dont les langes attestaient ses instincts de grand coloriste ! Stallaert fut naturellement le premier à rire de cette plaisanterie. Un autre jour, en 1891, faisant allusion à ses principes esthétiques, le professeur avait dit : « Je suis le dernier de ma race ! » Ce mot avait été répété et peu de temps après Stallaert reçut une longue lettre dont nous ne résistons pas à citer quelques lignes — bien que l'auteur n'ait pas tenu à se faire connaître. « J'entends raconter, écrivait-il, que la semaine dernière, en constatant les tendances actuelles de l'art en Belgique, vous avez dit à vos élèves à l'Académie de Bruxelles : « Je sais bien que je serai le dernier de ma race, mais n'importe ! je mourrai avec mes convictions. » S'il devait en être ainsi, je plaindrais l'Ecole belge, comme je vous félicite de votre constance... A perfection égale dans l'exécution, peut-il y avoir un instant d'hésitation sur la supériorité des compositions historiques, tableaux de paysages ou de natures mortes, soit objectivement, soit subjectivement, selon qu'on considère les tableaux dans leur objet, ou selon qu'on les envisage dans la somme de connaissances requises chez le peintre ? Bossuet et Lafontaine sont deux grands écrivains français assurément ; mais, qui prétendra mettre la meilleure des fables de celui-ci au niveau du « Discours sur l'histoire universelle » y Florian a fait aussi de jolies fables ; choisissez la meilleure ; qui oserait la mettre en parallèle avec le « Télémaque » ? La plus belle ode d'Horace peut-elle disputer la palme à l'Enéide ? La meilleure d'Anacréon

peut-elle soutenir la comparaison avec Tlliade ? Le plus beau dialogue de Lucien peut-il rivaliser avec « Œdipe » de Sophocle ! Enfin, pour rentrer dans notre sphère, le plus beau Teniers peut-il affronter le parallèle de la « Descente de Croix » de Rubens ? Tous ces auteurs étaient indubitablement des hommes d'élite ; néanmoins leurs œuvres l'emportent les unes sur les autres de toute la différence d'élévation du sujet et de toute la disproportion des connaissances qu'elles ont exigées Vous êtes donc dans le vrai en défendant le grand art et vous

JOSEPH-JEAN-FRANÇOIS STALLAERT 89 avez mille fois raison de garder votre mérite, l'avenir vous continuera pleine justice.... Vous avez excellemment prodigué dans vos œuvres les connaissances multiples que vous exigez pour le grand art : l'histoire et la poésie, l'architecture et l'archéologie, l'ethnographie et le costume, la chronologie et la topographie ; la composition et l'ordonnance, la perspective et l'expression, le dessin et le style, l'imagination et le sentiment, et par dessus tout ce qui fait l'artiste : une manière supérieure et personnelle de voir le beau. » Il est impossible de nier qu'il y ait du vrai dans l'ensemble de ces idées, mais il est temps de revenir à notre sujet. Nous disions que Joseph Stallaert n'a jamais été sensible aux beautés ni aux raffinements du coloris. Cette vérité est évidente. Elle caractérise d'ailleurs l'époque tout entière dont l'artiste s'inspire : le classicisme. Cependant, il importe de dire que le maître fut un des premiers à aimer les tonalités simples et claires — à la mode aujourd'hui. C'est le sentiment décoratif qui l'a conduit à ce résultat. Sa première série de tableaux développe des gammes beaucoup plus sombres, beaucoup plus académiques. Si l'on compare par exemple *La Cave de Diomède*, exposée à Bruxelles en 1860, à certains tableaux plus récents, voir même à *la fureur de Didon*, exposée douze ans après ; on sera frappé de cette différence de coloris du foncé au clair, du chaud au froid et de l'ombre à la lumière. Si Stallaert néglige la couleur, il n'accorde naturellement qu'une faible importance au procédé. Que lui importent les raffinements habiles de la facture ? Il se contente d'employer peu de vernis — qu'il remplace d'ailleurs aujourd'hui par du pétrole rectifié. Mais ici, laissons parler le maître : — La beauté de la facture, dit-il, compromet les qualités du style. Je me suis toujours reproché de trop modeler et mon idéal serait même d'arriver à l'expression complète par la simple silhouette. Discuter ces paroles nous forcerait à sortir non seulement de notre sujet, mais à dépasser de beaucoup le cadre de cette étude. Nous nous contenterons donc simplement de les énoncer pour faire comprendre l'homme et son art, et nous ajouterons que si Stallaert emploie beaucoup de modèles vivants — car il dessine toujours, dans toutes ses compositions, d'abord le nu — il évite cependant de les faire poser trop longtemps. A un moment donné, le mannequin drapé les remplace. Semblables à d'hystériques femmes folles, ces nombreux mannequins empoussiérés élargissent leurs fantastiques désarticulations dans tous les coins de son vaste atelier. L'artiste se fie donc

avant tout à son interprétation. Pour voir, il ferme les yeux. Il travaille par synthèse et son véritable labeur ne commence que lorsque le modèle vivant n'est plus devant lui. La réalité artistique, à son avis, doit être subjective. Cette opinion explique le rôle que Stallaert donne à l'art dans la société. Il estime qu'il doit venir en aide à la morale tout en développant l'esprit et la pensée. Honorer les belles actions du passé par les faits mémorables de l'histoire, est assurément chose louable. Il faut que l'art parle à l'esprit. Et si, aujourd'hui, tel

90 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS ne semble pas être toujours le but, c'est parce que le niveau de l'éducation esthétique n'est plus assez élevé. A l'appui de cette vérité, le peintre aime à raconter une anecdote intéressante. Une dame de l'aristocratie lui avait confié la décoration de son salon. « Surtout, lui avait-elle recommandé, évitez absolument, dans votre composition, les accessoires quelconques symbolisant la musique. » Intrigué, le maître avait insisté pour connaître le motif de cette étrange volonté. Et alors, la dame avait simplement ajouté : « N'étant point musicienne, j'évite que chez moi mes invités soient directement ou indirectement incités à discuter le mérite relatif d'un Beethoven ou d'un Wagner ! » Cette naïve anecdote n'a-t-elle pas la valeur d'une parabole ? Et combien de fois les artistes modernes ne nient-ils pas la valeur du grand art parce qu'ils sont incapables de l'exprimer ? — L'art, dit Stallaert, a une puissance suprême d'éloquence. Que n'a-t-il point fait pour le prestige des religions ? Que deviendrait le catholicisme sans les églises du moyen âge ? L'art consacre le triomphe de la pensée et de l'intelligence. Mais ce triomphe repose sur la recherche de l'idéal. Sans nier que l'école du réalisme ait produit certaines influences heureuses, notamment en Autriche et en Allemagne où l'éducation de l'artiste est plus scientifique que chez nous et où le sentiment patriotique du beau est inculqué dès les premiers pas à ceux qui se destinent à la carrière artistique ; je ne partagerai jamais ravis de Courbet qui, on le sait, s'écria un jour : « L'idéal ! Oh ! Oh ! quelle balançoire ! » L'idéal que Stallaert cherche à exprimer dans ses œuvres est, nous l'avons dit, étroitement apparenté à celui qui fait le charme des chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et romaine, mais c'est précisément pour cette raison qu'il a droit à notre attention. Les grands exemples ont une éternelle jeunesse. Aux belles époques, l'art antique se distingue par l'accord harmonieux de la forme et de l'esprit ou de la pensée, par l'ennoblissement de la beauté humaine, par la simplicité, la grandeur, la pureté — autant d'ailleurs que par la vérité et l'expression de la vie. L'art antique auquel Stallaert voue un culte compréhensible, n'est pas celui que l'on appelle vulgairement et par dérision l'art académique. Ce dernier a longtemps subi la néfaste influence des estampes mises à la mode par Mathieu Van Brée. Il conduisait les artistes à la négation de la sincérité, à l'emphase théâtrale dans la composition, aux lignes froides et affectées, aux actions tragiques — en un mot à la mauvaise convention. Entre cet art académique et celui de

la Grèce, aucune comparaison n'est possible. Stallaert, dans ses œuvres, manifeste au contraire la recherche de la ligne simple, de la sincérité et de la pureté. Qu'a-t-on reproché parfois à l'école de Louis David ? L'imitation trop exclusive de l'art antique non pas de la belle époque, inconnue alors, mais de

JOSEPH- JEAN-FBANÇ0I8 STALLAEBT 91 celle de la
décadence. Rien de plus juste, bien que cette tendance, malgré ses
faiblesses, marquait néanmoins une réaction contre l'art de boudoir mis en
vogue par les Watteau et les Boucher. Mais si Tart de David, de Canova,
d'Ingres et de Pradier, a donné au classicisme une grande valeur historique ;
l'art des disciples de ces artistes, devenu purement académique, n'a pas su
conserver cette valeur. Ce n'est pas de cette dernière école que procède
l'individualité de Stallaert — bien que, dans certains cas, il en ait subi
indirectement l'influence. L'art académique s'inspirant de la décadence
antique plutôt romaine que grecque, n'a pas connu les admirables travaux
du Parthénon. Il a confondu le Gladiateur mourant du musée du Capitole
avec le Discobole de Myron. Stallaert a étudié l'antiquité grecque dans sa
plus belle manifestation. Et du reste il ne l'a pas copiée, comme le firent les
disciples de Van Brée, mais simplement interprétée. Traitera-t-on de
mauvais art académique, les travaux de Puvis de Chavannes? kStallaert va
de préférence non seulement à la Grèce même, mais à la Grèce héroïque.
Loin d'aimer l'emphatique et le théâtral, il admire la ligne simple — au
point même d'amver parfois à la sécheresse. Les draperies des philosophes
d'Athènes vont mieux à l'artiste que le casque des soldats romains! Ses
œuvres principales invoquent l'âge d'or hellénique, qu'il vénère, respecte et
comprend. Il a traité quantité de sujets très simples. Il a puisé largement
dans Homère. Il a lu et relu Eschyle et Sophocle. Il a parcouru toute la
mythologie et les fables grecques, étudiant les héros, glorifiant les dieux. Ici
il chante les amours de Héro, la prêtresse de Vénus, et de Léandre, ou nous
montre la belle Polyxène immolée sur le bûcher d'Achille. Là, puisant dans
l'Iliade et l'Odyssée, il choisit pour ses compositions Ulysse ou Pénélope.
Ailleurs encore il nous montre Didon, l'exilée, se frappant d'un coup de
poignard, ou la Pythie au temple de Delphes, ou encore Œdipe aveugle et sa
fille Antigène. Et plus loin, enfin, défilent toute la procession des héros de
la fable et de la mythologie : Hébé, déesse de la jeunesse; Iris, la messagère
divine aux ailes brillantes; Médée, la magicienne, etc. Et souvent aussi, sans
s'arrêter à exprimer le caractère même d'un héros ou d'un dieu, la Grèce
encore lui dicte des sujets plus simples, gracieux et délicats. Voici une jeune
fille jouant de la lyre ou de la harpe, voilà une femme peignant un lekythos,
etc. On le voit, la Grèce absorbe le maître et, même dans ce domaine, son
amour de la forme gracile lui fait rechercher de préférence la femme plutôt

que l'homme. L'époque romaine l'a occupé beaucoup moins, bien que les gladiateurs au Colisée, ce théâtre de la mort cruelle, lui ait inspiré une de ses meilleures compositions — celle que reproduit notre photogravure et qui se trouve actuellement au musée de Philadelphie. Certes, nous ne prétendons pas que l'art de Stallaert soit tout à fait au-dessus de la critique. L'attitude de ses héros n'a pas toujours la simplicité naturelle nécessaire. La couleur, la touche, la loi délicate des complémentaires,

92 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS ne

préoccupent pas beaucoup l'artiste. Parfois ses compositions sentent le labeur, le travail aride, l'atelier fermé, la retouche, les reprises. Elles sont quelquefois un peu maigres aussi, un peu sèches, un peu vides. Mais des qualités sérieuses font oublier sinon excuser ces faiblesses. Si, dans l'œuvre de Stallaert, la connaissance approfondie des classiques remplace, en général, l'invention; le peintre cependant choisit ses sujets avec discernement. Il sait dessiner. Il a le sentiment de la forme, serrée et raffinée. Une certaine grâce qui, malheureusement, dans ses petits tableaux, conduit parfois à l'afféterie, donne d'ailleurs au maître les qualités nécessaires au développement de l'art décoratif. On a reproché au peintre de ne pas être de son temps, mais cette observation pourrait s'adresser à quantité d'artistes de première valeur! La vérité, c'est qu'il n'a pas toujours été encensé par la presse qui, depuis longtemps, cherche à l'entourer de la conspiration du silence, à l'isoler, à le décourager. On lui a plus d'une fois tondu l'herbe sous les pieds; mais, stoïque, il a toujours conservé sa foi. Et maintenant, bien que seul avec son art démodé par les caprices du jour, il conserve encore toutes ses illusions. Stallaert appartient à cette petite phalange, aujourd'hui pour ainsi dire oubliée, des artistes qui, aimant le grand art par dessus tout, ont cherché à imprimer au classicisme anémié par la convention théâtrale, une dernière force. Il reste seul sur le champ de bataille. Toujours fidèle à ses convictions esthétiques, il ressemble à ces vaillants généraux qui devant le feu de l'ennemi, résistent avec courage, alors que tous leurs soldats ont déserté. Et c'est ainsi que la peinture du maître, tout en étant peu moderne, est encore de bonne et grande éloquence. Elle marque un point très intéressant dans l'évolution générale de notre art national.

JOSEPH- JEAN-FRANÇOIS STALLAERT 93 INDICATIONS

relatives aux principales oeuvres de Q.-Q.-lp. Stallaert L'Aveugle et sa fille- — Saint-Michel combattant le diable. — Raphaël et la Famarina, — Bruxelles, 1844. L'Ange de V Apocalypse. — Pénélope, — Joueuse de harpe. — Bruxelles, 1851. Les Derniers moments d: Evrard de Tserclaes, en 1388, ^appartient & la ville de Bruxelles). — - La dame à Vanneau d'or; épisode de la destruction d'Herculanum. — Bruxelles, 1854. Lucinia (fresque appartenant à l'Université de Bruxelles). — Bruxelles, 1855. Le Moineau de Lesbie. — La Femme au paon, — Bruxelles, 1857. La Cave de Diomède; épisode de la destruction de Pompei. — Héro éclairant la traversée de Léandre. — Bruxelles, 1860. Héro se laissant fléchir aux discours de Léandre. — Le Cygne, — Liège, 1862. La Jeune fille aux colombes, — L'Épine. — La Reconnaissance d' Ulysse par sa nourrice, — Bruxelles, 1863. Les peintures décoratives exécutées au palais de S. A. R. le comte de Flandre. La Mort de Didon, (appartient au Musée de Bruxelles). — Bruxelles, 1872. Les travaux décoratifs de la Banque nationale, à Bruxelles. — (Apollon et les douze mois. — Les points cardinaux. — Les éléments, etc). — Bruxelles, 1873 et 1874. L* Attente, — Louvain, 1874. Polyxène immolée sur le bûcher d'Achille, (appartient au Musée de Gand). — Bruxelles, 1875. Œdipe et Antigone, (appartient à S. M. le Roi des Belges). — Hébé. — Anvers, 1876. Femme grecque des environs de Famaca, — Bruxelles, 1878. Saint'Almaque ou le dernier combat de gladiateurs, (appartient au Musée de Philadelphie). — Paris, 1878. Une Joueuse de harpe, — Médée» — Bruxelles, 1880. Ruth. — Anvers, 1882. Le plafond décoratif du Musée de peinture de Bruxelles (allégorie des Quatre saisons). — Bruxelles, 1883. Les Fiancés roumanis. — Bruxelles, 1884. L'Éventail, — Anvers, 1886. Homère et son guide attaqués par des chiens, — Iris. — Gand, 1886. Le Vase corinthien. — Bruxelles, 1887. Marchande d'oranges à Capri, — Daphnis et Chhè, — Anvers, 1888. Le Vase étrusque. — La Pythie au temple de Delphes. — Bruxelles, 1890. Polyxène, (appartient au Musée d'Anvers). — Bruxelles, 1890. Le Lekythos. — Anvers, 1891. Jeune fille jouant de la lyre. — Bruxelles, 1892. La Fille de Jephté. — Nadège, — Bruxelles, 1893.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

Julien ^illens



Julien Dillens statuaire. Chevalier de l'Ordre de Léopold.
Chevalier de l'Ordre de Bavière. Membre de l'Académie de Harlem. VEC un béret basque rouge crânement posé d'un geste Jt nerveux et sec, avec un court veston gris et un gilet de flanelle ^ bleu modelant sa large poitrine ; gi'and, souple, élancé et bien flJ^ ^ découpé ; ainsi, dans son atelier, se présente Julien Dillens ^^ dont l'aspect doux et simple, l'attitude à la fois nonchalante et virile et les larges gestes, inspirent toutes les sympathies. Parole franche et cordiale. Figure régulière éclairée par de profonds yeux gris limpides qui fixent avec franchise et semblent suivre ou deviner la pensée. Moustache fine et barbe allongée, brune. Front élevé, droit et intellectuel. Sourire agréable et bon. Adorateur de la nature, Dillens, par tradition d'ailleurs, adore les animaux au milieu desquels il aime à travailler. Quatre ou cinq chiens parmi lesquels il y a quelque temps encore, le vieux Jef, âgé de 22 ans, aveugle, sourd, paralytique, décharné mais toujours sensible aux bonnes caresses du maître ; des chats silencieux et des poules bruyantes excitées par l'ardeur d'un petit coq anglais tapageur, des mouettes même, délicates et gracieuses, grouillent dans le pittoresque atelier du statuaire et vivent avec l'artiste qu'ils charment de leur petite vie maniaque portant l'animation au milieu de ce monde de plâtres divers, de bustes symboliques en terre, marbre, cire ou bronze, de caisses éventrées, de baquets, de selles et d'accessoires d'atelier : palmes, feuilles décoratives, fragments de squelettes, etc. ! S'il est vrai qu'un beau désordre est un effet de l'art, c'est chez Dillens qu'il faut aller pour constater cette vérité. Il y a dans son atelier encombré, dont notre photogravure représente une vue, des coins multiples d'un pittoresque charmant. Très actif, l'esprit sans cesse tendu par l'élaboration d'une synthèse d'art, Dillens aime à travailler au milieu de ce riche et suggestif fouillis. Son atelier, loin d'être le salon dans lequel certains artistes peignent ou sculptent pour ainsi dire au jour et à l'heure, toujours tourmentés par la crainte ridicule de salir les tapis précieux ou les meubles soigneusement cirés* ; est, au contraire, le champ de bataille sur lequel il lutte pour la gloire et le triomphe de ses idées esthétiques, le champ aimé dont chaque objet, depuis les frontons . de l'Hospice des Trois-Alices, jusqu'aux

100 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS informes ébauches dormant dans la poussière des coins perdus, lui rappelle une idée, un projet, une victoire ou une défaite. Toutes les étapes de la carrière du maître se devinent dans cet encombrement qui résume ainsi sa vie artistique tout entière — depuis les étranges naïvetés modelées dans sa prime jeunesse, jusqu'aux œuvres caractéristiques exposées aux derniers salons triennaux. Tout cela, véritable livre ouvert dont nous montrons une page intéressante, rappelle le passé et explique le présent. Dillens est certes un véritable artiste. Il a d'ailleurs les qualités et les défauts généraux qui distinguent presque toujours les hommes vraiment doués pour le culte et la pratique de Tart : élévation de la pensée, amour de la nature, bonté mais absence d'initiative, inconscience de la matérialité des choses et respect du désordre. Il est perdu au milieu de notre civilisation égoïste et matérielle assurant le succès aux plus malins. La génération dont il dérive, est celle d'une époque déjà lointaine. Toujours plongé dans rêther de ses rêves d'or, il n'aime ni le calcul, ni le raisonnement. Il n'est ni diplomate, ni financier, ni intrigant, ni matériel. La force de Dillens — nous le constaterons du reste dans la suite de cette étude — réside d'une part dans la solidité de sa vocation enrichie par des qualités héréditaires et, d'autre part, dans le culte qu'il professe pour la nature,— culte ennobli par la contemplation intelligente des chefs-d'œuvre de l'art antique. Voilà pourquoi l'artiste, tout en variant énormément ses œuvres, cherche et trouve toujours la noblesse sereine du style et la simplicité idéale des lignes. Les dieux qu'il vénère le plus sont Phidias et Donatello. Les œuvres qu'il admire toujours sont celles dans lesquelles l'artiste sait exprimer son individualité, tout en se basant sur la vérité, c'est-à-dire la nature, et en restant sincère, profondément sincère. Rechercher le beau, noble et grand, simple et vrai, dans le réel ; telle est la belle sjTithèse de la personnalité du statuaire. Julien Dillens naquit à Anvers, en 1849. Par sa famille même, il appartient comme les Geefs, comme les De Vigne, à une véritable dynastie d'artistes, car les Dillens, très nombreux, ont presque tous une place dans l'histoire de notre art national. L'ancêtre avec lequel débutent les qualités de la race, est le grand père qui certes était un homme original. Simple perruquier, simple barbier, il est vrai, mais hardi, fier, actif et spirituel, disant et faisant mieux tout que tous les autres, ayant la volonté nette de sortir de la condition humble dans laquelle sa naissance l'avait jeté ; ce brave homme réalisait le type parfait du

Figaro de Beaumarchais. A force de « raser » ses clients et de les « saigner » — sans jeu de mots, car il était aussi un peu chirurgien empirique — il avait fini par acquérir une certaine indépendance. Ce fut lui seul qui inspira à ses fils, notamment à Henri Dillens, le père de Julien, et à Adolphe Dillens, son oncle, l'interprète très connu des scènes de la vie zélandaise, le goût des idées littéraires et de Tart. Très épris du romantisme qui exaltait alors beaucoup d'esprits,

The text on this page is estimated to be only 11.00% accurate

L'atelier de Julien Dillens.



.JULIEN DILLENS 101 il avait organisé chez lui, le soir, une série de réunions au cours desquelles, à tour de rôle et à haute voix, les invités lisaient les ouvrages littéraires qui ont enthousiasmé nos pères. C'est dans ce milieu à la fois bourgeois et intellectuel, que se formèrent les Dillens. Le père de Julien, Henri Dillens, un élève de Maes-Canini, eut huit enfants! Tous se consacrèrent à la pratique de Tart et plusieurs, notamment Julien, Frédéric, un architecte de talent, hélas ! mort, Georges, un statuaire lui aussi mort, Charles, un peintre décorateur, etc., ont manifesté ou montrent encore des aptitudes artistiques spéciales. Tous les Dillens ont donc hérité du sentiment de l'art; mais Julien, soit qu'il ait trouvé à Bruxelles — où son père était venu se fixer après avoir habité un certain temps la ville de Gand — un milieu plus favorable à l'éclosion de ses aptitudes, soit qu'il ait été poussé par une vocation plus décidée, est le seul qui, aujourd'hui, peut revendiquer des droits à la célébrité réelle. Et c'est ainsi que le maître, quoique né à Anvers de parents gantois, est un enfant de Bruxelles que l'Académie des beaux-arts est même fière de pouvoir compter parmi ses anciens élèves. Le goût de la peinture absorbait les Dillens, mais le père estimant qu'il y avait déjà trop d'artistes dans son entourage, conseilla à son fils des études plus pratiques. Il rêvait d'en faire un constructeur ou un ingénieur, et même, à l'Académie, le jeune homme commença par suivre les cours de dessin d'après les éléments de machines. Julien, qui avait alors 13 à 14 ans, ne manifestait cependant aucun goût ni pour les mathématiques, ni pour le dessin géométrique! Une épure lui semblait sèche et froide. Quoi de plus naturel! Ne s'était-il pas toujours amusé à dessiner ou à crayonner, à peindre ou à barioler n'importe quoi sur tout ce qui lui tombait sous la main? Et on voulait en faire un ingénieur, c'est-à-dire un homme à idées positives! Depuis sa naissance, n'avait-il pas entendu parler toujours du Beau? Et le sentiment de l'art n'était-il point dans son sang? Il devait fatalement obéir aux lois de l'hérédité et il abandonna vite les épures arides pour l'étude, plus agréable, de la peinture. Il suivit alors, à l'Académie, les cours de dessin et de composition. S'il avait écouté son instinct, le jeune homme aurait dessiné du matin au soir, mais son père, éclairé par l'expérience, le força non seulement d'aller à l'école, mais d'étudier très sérieusement. — Tu peindras plus tard, disait-il à son fils. Pour le moment, il te suffira d'aller le soir à l'Académie. L'instruction est une force que l'on ne peut acquérir que si l'on est jeune. N'oublie pas cette

sage vérité. Cependant, à un moment donné — comment la chose se fit, l'artiste l'ignore lui-même — Julien se mit en tête d'étudier la sculpture sans abandonner toutefois la peinture et surtout l'aquarelle pour laquelle il a toujours manifesté un goût particulier. Un jour, pour s'amuser, il s'était, comme Constantin Meunier, mis à modeler quelques figurines en terre glaise et ce travail lui plaisant, il avait décidé de devenir statuaire !

102 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS — J'avais installé, dit Dillens, un atelier dans le grenier de notre maison et, ayant déjà suivi à l'Académie les cours de dessin jusque dans la classe de nature, il me fut facile, en somme, sans transition aucune, d'exprimer en relief, par la sculpture, les formes que j'avais appris à traduire par le dessin. Du reste, à cette époque, mes idées pour Tavenir n'étaient pas nettement arrêtées. A vrai dire, je m'occupais de tout, dessinant, peignant, ébauchant ou modelant suivant le caprice de mes fantaisies. L'art seul m'absorbait et je cherchais à traduire mes sentiments sans méthode, au hasard, n'écoutant que mes inspirations. J'étais si à l'aise dans mon modeste réduit, tout seul ! Il ne faudrait cependant pas croire que je me suis amusé longtemps à modeler uniquement de fantastiques figurines ou d'étranges têtes de pipes ! Non, mon idéal était plus élevé. Je travaillais d'après tous les modèles dont je pouvais disposer. J'ai surtout beaucoup copié et je me rappelle même avoir imité une grande partie de la frise du Parthénon dont mon père possédait quelques bons moulages. Dillens ne suivit toutefois pas longtemps les cours de l'Académie où, en dernier lieu, il a étudié sous la direction de Simonis. Le jeune artiste aimait trop la liberté. Il voulait suivre son goût, laisser parler son individualité, vivre indépendant et libre. Ce fut à cette époque qu'il travailla avec le plus d'ardeur dans son grenier. C'était le beau temps ! Le temps des folles espérances et des illusions, l'époque inconsciente encore des misères de la vie ! Cette période d'initiation fut couronnée par un événement heureux pour l'avenir du jeune statuaire. C'était vers 1870. Carrier-Belleuse, qui travaillait alors, avec Rodin, aux travaux décoratifs de la Bourse de Bruxelles, cherchait de jeunes artistes pour effectuer les basses besognes de son entreprise. Dillens, sollicité, accepta et fut attelé à la frise du monument. Bien qu'ayant été engagé en quelque sorte comme simple praticien, le jeune statuaire trouva là une excellente école d'apprentissage. Il voyait travailler Carrier et Rodin. Il surprenait leur technique, saisissait leurs secrets, étudiait leurs procédés. Et lui, que la fantaisie seule avait guidé jusqu'alors, apprit à modeler avec méthode, à ordonner sagement une composition et à vaincre enfin les mille difficultés de la pratique du métier. Aussi, peu de temps après, les travaux de la Bourse étant terminés, Dillens n'hésite pas à s'établir lui-même. En 1870, il expose au Salon d'Anvers un Buste d'enfant. Deux ans plus tard, à Bruxelles, il envoie le Buste en marbre d'un gamin et le Portrait de M. Nys d'Harderwijk. La

même année, il prend part à un concours organisé par la « Compagnie des bronzes » et a la chance d'obtenir le prix avec une figure symbolisant Le Temps, Ce sont là ses premiers galons. En 1874, Dillens expose à Gand le buste caractéristique de son père et l'année suivante, à Anvers, une œuvre qui assurément marque une date précise dans l'évolution de sa carrière.

VEyiigme, une femme nue accroupie sur le sol, les cheveux en désordre et les yeux hagards, était en effet, pour cette époque encore absorbée par l'art froid et sec des Geefs et des Fraikin, une œuvre vraiment hardie.

JULIEN DILLENS 103 L'artiste avait serré de très près la nature, le caractère, les proportions, les beautés et les défauts de son modèle — d'ailleurs étrange. Son travail ne rappelait en rien les lignes conventionnelles et compassées de la plastique académique officielle alors à la mode. Et ce type curieux de femme dans lequel on aurait été tenté de chercher une Danaïde où la magicienne Médée, symbolisait tout simplement une... Enigme! Le statuaire, suivant une théorie esthétique qui lui est restée personnelle et qui le caractérise tout particulièrement, avait bien examiné le parti à tirer des formes grêles de son modèle et il avait ensuite suivi la nature aussi près que possible, tout en donnant à son œuvre à la fois du caractère et du style. Il avait fait un portrait en somme, mais un portrait synthétique, un véritable symbole. Malheureusement, alors que l'avenir de Dillens s'annonçait tout en rose, il eut le malheur de perdre son père, c'est-à-dire non seulement son conseiller, mais son soutien. Il s'agissait maintenant d'entamer la lutte pour la vie. Il fallait gagner de l'argent. Dillens se rappela alors que Carrier-Belleuse lui avait conseillé jadis d'aller chercher du travail à Paris. Il se rendit donc dans cette ville, mais n'y resta guère longtemps ne pouvant s'accoutumer à l'existence agitée de la vie parisienne. Le voilà donc revenu à Bruxelles, obligé, pour vivre, de chercher des occupations dans tous les ateliers. Il exécuta ainsi pour le compte des autres plus d'une œuvre qui valut, à son soi-disant auteur, honneurs et profits I Et malgré cela, malgré son activité, son talent et son courage, le jeune statuaire se trouvait presque dans la misère. Fatigué d'enrichir les patrons pour lesquels il travaillait, écœuré surtout de sa servitude artistique, il cherchait une planche de salut lorsque l'idée lui vint de concourir pour le Prix de Rome. Cette année, en 1877, il y eut 17 concurrents! Le sujet de l'épreuve définitive était Un chef gaulois prisonnier de guerre des Romains. La statue à concevoir et à exécuter plaisait au talent souple du jeune statuaire. Il se mit au travail avec courage, eut la chance de réussir et fut proclamé lauréat! Charles De Kesel était second, tandis que François Joris et Georges Qeefs, obtenaient tous les deux une mention honorable en partage. En Italie, en France, en Allemagne, partout enfin où le portèrent ensuite les stations de son itinéraire officiel, Julien Dillens travailla énormément, se levant tôt, se couchant tard. Mais ce fut surtout en Italie, à Florence notamment où il resta deux ans avec Léon Frédéric, à Rome où il habita une année en compagnie de De Jans et d'Eugène Geefs, à

Naples, à Venise et à Pompei, que le maître fit ample provision d'impressions d'art et de notes multiples dont regorgent les nombreux cartons qu'il consulte encore tous les jours — et qu'il aime du reste à parcourir parce que chaque croquis, chaque aquarelle, lui rappelle un souvenir ou une étape de l'évolution de sa carrière. Aucun pensionnaire du gouvernement ne profita autant de son séjour en Italie. Julien Dillens travaillait sans cesse dans les musées, dans les

104 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS ruines et partout où flambe la preuve du génie de l'antiquité. Il se levait avec le soleil et tout de suite se mettait en campagne battant les coins pittoresques des villes, cherchant dans les campagnes les ruines dignes d'attention, faisant ainsi riche moisson d'aquarelles et d'impressions. Il ne revenait que lorsque la chaleur du soleil le forçait d'aller chercher un refuge dans les musées où il étudiait alors, de préférence, les immortels chefs-d'œuvre de la première renaissance italienne. Pour Dillens, l'Italie est d'ailleurs le pays idéal par excellence. C'est la terre promise des artistes, l'Eden de l'art; aussi, faut-il entendre raconter par le statuaire même, les nombreuses anecdotes et aventures, qui émaillent ses souvenirs de voyages, pour se rendre compte de la place que ce pays occupe dans son esprit. Nous l'avons dit, chacune de ses nombreuses aquarelles, depuis celles qui nous montrent le Vésuve tantôt aurolé de nuages radieux et tantôt irrité crachant des torrents de cendres, jusqu'aux intéressantes études prises dans chaque recoin de Pompei, lui rappelle un souvenir, un détail ou une impression. A Pompei, Dillens a réuni de quoi former un volume d'une valeur inappréciable : vues cavalières, motifs de peintures décoratives, ensembles architectoniques, études d'ornements et de profils, etc., bref, toute une résurrection des temps jadis étudiés avec amour, sous le grand soleil, avec le désir de la note juste, exacte et précise. Dillens ne tarit du reste pas lorsqu'il entame le chapitre intéressant de ses souvenirs de voyages en Italie. Oh ! les belles promenades aux environs de Naples! Oh! les baignades dans une mer de cristal d'une limpidité idéale, les excursions à la découverte d'une ruine quelconque et les extases devant la splendeur de certains marbres antiques, étudiés religieusement avec une dévotion toute solennelle ! Et que d'aventures ! Le maître se souvient notamment d'avoir failli un jour se perdre dans les catacombes de Rome. Attiré par la beauté d'un détail archéologique décorant un sarcophage, il s'était attardé un instant et, revenu à la réalité, s'était trouvé seul au milieu de ce labyrinthe de galeries étroites! Que faire? Il essaie de crier, mais sa voix ne porte pas. Il essaie encore, mais sans mieux réussir. Découragé, prenant peur, s'imaginant déjà un isolement lugubre dans ce domaine obscur de la mort, il frappait de ses poings les parois de sa prison lorsque, très calme, le cicérone, qui s'était enfin aperçu de la disparition d'un de ses voyageurs et avait rebroussé chemin, vint paisiblement le rejoindre. Et ce qui aurait pu devenir un

véritable drame, resta en somme une aventure sans conséquence. Le 31 décembre 1881, les années de pension du lauréat prenant fin, Dillens rentre en Belgique après avoir envoyé une reproduction en plâtre du Zenon du musée du Capitole. Le groupe La Justice et celui du Brutus bruxellois, Herkenhahl, exposé à Anvers en 1882, sont les deux envois réglementaires du maître.

JULIEN DILLENS 105 Par la hardiesse de ses lignes, le beau groupe de La Justice fut loin de plaire aux pontifes de l'art officiel et de valoir au jeune statuaire Thonneur mérité. Et cependant cette œuvre caractéristique, éminemment personnelle, inspirée du style toscan, marque une seconde étape glorieuse dans l'évolution du talent de Dillens. L'accueil dédaigneux qu'on lui fit s'explique par la faveur accordée alors au soi-disant grand art, à l'art académique. La composition, il est vrai, déroutait certes les idées générales avec, à la place de réternelle figure de femme tenant une balance, l'Homme-juge, magistralement campé dans un imposant siège monumental aux lignes solennelles, l'Hommejuge, ayant à droite et à gauche, debout, deux femmes sévères dans leurs lignes simples, la Clémence et le Droit. Cette Justice, symbolisée par un homme rappelant les philosophes de la Grèce, balançant le pour et le contre, mais écoutant, avant d'appliquer le droit inflexible, les lois de l'humanité, devait, dans l'idée de l'artiste, décorer la grande salle d'un Palais de Justice. L'idéal du statuaire aurait été de compléter cette composition par des conceptions corollaires. Il avait rêvé de symboliser le Châtiment, la Poursuite du coupable, le Crime, etc., et certes le projet était grandiose. Malheureusement cet art d'un effet si nouveau avec ses lignes à la fois antiques et modernes, cet art qui conciliait admirablement la sévérité toscane et la noblesse calme de l'antiquité avec le sentiment de la ' modernité, ne fut guère compris. Le groupe qui avait en somme assez bien été accueilli à Anvers, lors de son envoi réglementaire, fut même refusé par le jury de l'exposition de Bruxelles en 1880 ! Ce fut une rude déception pour Dillens qui, en Italie, espérait sinon une victoire, tout au moins un encouragement. — En apprenant mon échec, nous dit l'artiste, j'ai beaucoup souffert. Mon découragement était même absolu, car je doutais de mes forces. Fallait-il renoncer à mes illusions ! Fallait-il recommencer mon éducation et aller à gauche alors qu'à droite j'avais cru voir briller la véritable lumière? J'avais fondé tant d'espoir sur l'avenir de cette œuvre intellectuelle! Je m'étais imaginé que dans ce genre il y avait tout un monde de conceptions larges à réaliser. La douche fut cruelle. Je ne savais plus quelle voie suivre et j'abandonnais les projets dorés qui, déjà, avaient pris corps dans mon esprit enthousiasmé. Cette période de trouble, heureusement interrompue par mes promenades studieuses à Pompei, dura un certain temps, car déjà approchait la date fatale de mon second envoi officiel. Il ne s'agissait cependant plus d'aller au devant d'un nouvel échec!

A tout prix, je devais conquérir les sympathies de mes juges. La légende du Brutus bruxellois, ce magistrat poignardant lui-même le fils coupable qui avait imploré son pardon, hanta alors mon esprit. Et le style toscan m'ayant mal réussi, je m'inspirai pour mon Herkenâld du style romain. Mon groupe d'ailleurs moins révolutionnaire et, partant, beaucoup moins personnel, fut bien accueilli. J'étais sauvé! Revenu en Belgique, je dus cependant beaucoup lutter pour vaincre

106 LES AUTISTES BELGES CONTEMPORAINS

indifférence du public, obtenir le travail nécessaire à ma vie et surtout faire triompher mes idées esthétiques — auxquelles je n'avais pas renoncé, malgré la sagesse presque classique de mon dernier envoi. Il s'agit maintenant d'étudier la personnalité même du maître, point très intéressant d'ailleurs, car Dillens est un artiste d'autant plus caractéristique que ses œuvres, tout en glorifiant la noblesse de la tradition antique et pure, se concilient parfaitement avec les exigences les plus délicates de l'art moderne. Et d'abord, disons que cette individualité se manifeste le mieux dans le groupe de La Justice hardi et sévère, dans le tympan des Frontons de l'Institut des Trois-Auces, à Uccle, très moderne, dans la Figure tombale exposée au salon de 1893, pure de lignes et de style, et, enfin, dans la riche série de conceptions diverses, portraits, bustes, etc., inspirées à l'artiste par l'étude de la nature combinée avec la vision esthétique des maîtres de la première renaissance italienne : Donatello, Mino de Fiesole, délia Quercia, etc. Le culte de la forme à la fois réelle et idéale, domine toujours dans les travaux de Dillens. Aucun statuaire ne voue un amour plus sincère à la nature. Toutes ses œuvres serrent étroitement le modèle et ce détail seul suffirait à expliquer leur extrême variété. Dillens ne cherche pas à l'effacer. Il veut la réalité, la nature, la vie, mais la réalité ennoblie et idéalisée. Respectant la tradition grecque, le statuaire supprime presque toujours les prunelles de ses statues, même lorsqu'il s'agit de faire un portrait. Ce détail, sans grande importance apparente, communique cependant à ses œuvres un cachet spécial. A son avis, la beauté et le caractère de l'œil humain résident uniquement dans la forme extérieure et dans la manière dont il s'enchaîne. — Accentuer les prunelles, dit Julien Dillens, c'est imiter les écoles de la décadence. La noblesse, qui toujours doit idéaliser la statuaire, ne saurait se concilier avec l'habitude de creuser des vides, là où, en réalité, il n'y en a pas dans la nature. A mon avis, il faut toujours voir la forme telle qu'elle est et non pas telle qu'elle paraît être. Le peintre seul a le droit de raisonner autrement parce que son art est basé sur la recherche de l'effet et des formes apparentes. En matière de sculpture, il faut rester sincère et supprimer tout ce qui, de loin ou de près, vise à ce que l'on est convenu d'appeler vulgairement le « chic ». Or, accentuer le disque d'un œil, c'est chercher l'effet, l'apparence, la couleur. La coupe de l'œil et son enchaînement déterminent seuls son expression d'ensemble. En se

contentant de ces éléments, on obtient d'ailleurs une douceur et une majesté qui, à mon avis, sont de sérieuses qualités. Et que l'on ne vienne pas dire que la prunelle dicte seule l'expression du visage! Le buste de Zeus trouvé à Otricoli, celui du musée de Naples et la t^{te} du Laocoon, quoique sans prunelles, dégagent une grande intensité d'expression intellectuelle. On le voit, Dillens est très sincère dans son art. Sans être réaliste dans le sens moderne du mot, il a le culte de la nature, car sous les draperies dont il couvre ses modèles, lorsque le sujet Texige, on devine toujours le corps humain, souple et beau — du reste très varié dans ses lignes générales.

JULIEN DILLENS 107 — Le réalisme, dit Tartiste, est une force dont il serait difficile de nier l'éloquence. Les frises du Parthénon, les conceptions divines de Michel-Ange, en un mot toutes les œuvres capitales du passé, ont toutes demandé à la réalité l'intensité de vie par lesquelles elles s'imposent à notre admiration. Les dieux de la Grèce n'ont-ils pas tout ce qu'il faut pour vivre, marcher et agir ? Les superbes anatomies de Michel-Ange ne symbolisent-elles pas une puissance vitale d'une incomparable énergie ? Seulement pour interpréter le réalisme, sans s'exposer à tomber dans la banalité vulgaire à laquelle échappent rarement les artistes modernes trop faiblement trempés pour affronter les difficultés du problème, il faut être vraiment bien doué. Le réalisme ne supporte pas la médiocrité. Il est beau, c'est-à-dire grand ; ou trivial, c'est-à-dire vulgaire, triste et banal. La nature, voilà la source de l'art, la source intarissable, toujours riche, toujours généreuse. Mais il s'agit d'interpréter cette force. L'artiste, tout en copiant, doit créer. Là est la difficulté, le cap dangereux que les faibles n'ont pas le courage de doubler. Et non seulement il faut interpréter, mais synthétiser. Plus on sait, plus on cherche à simplifier. La simplicité dans l'art, c'est le critérium de sa noblesse. Voilà pourquoi l'antiquité grecque est si admirable. Et voilà pourquoi, d'autre part encore, il faut aimer les écoles gothiques primaires et celles de la première renaissance italienne. Trois mots résument l'esthétique de Dillens: vérité, style, caractère. A la vérité se rattache son amour de la nature et du modèle qu'il a sous les yeux; au style remonte son culte de l'antiquité et au caractère se rapporte sa volonté nette d'être à la fois très personnel et bien moderne. En réalité, l'originalité principale du statuaire réside dans la manière dont il tire parti de ses modèles. L'art iconographique des premiers Egyptiens et celui des Romains, lui ont montré la voie à suivre, le thème à dégager, le problème à résoudre. Dans chaque modèle il ne voit pas seulement un type de beauté, mais un symbole, une synthèse. Dans tel homme il trouve l'idéal de Torateur, dans tel autre celui du jouisseur. Et chaque modèle lui fournit ainsi en quelque sorte un thème capable d'inspirer sinon un chef-d'œuvre, tout au moins une œuvre caractéristique et éloquente. Voilà pourquoi son art est si varié. L'idéal du statuaire serait de créer des types modernes. La Vénus moderne, l'Hercule moderne, l'Apollon moderne, celui du nord, c'est-à-dire l'Apollon germanique; bref, toutes les physionomies, toutes les lignes de la sociologie plastique actuelle qui sont encore à créer, à saisir et à

trouver. Il y a là évidemment tout un domaine à explorer et un domaine d'une richesse énorme. Si Dillens admire l'antiquité, c'est que les artistes grecs ont admirablement interprété le type humain de leur époque. Or, ce que Phidias, Myron, Alcamènes et Polyclète ont fait jadis en s'inspirant du milieu dans lequel ils ont vécu, est encore à faire aujourd'hui en regardant autour de soi. La souplesse, la variété de types et de conceptions, la recherche de la simplicité dans le style, l'amour des lignes calmes, Toriginalité d'interprétation,

108 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS la vérité d'observation, la volonté nette de faire ressortir le type caractéristique même de chaque modèle, le sentiment raffiné de la forme pure, le cult^e sincère de la nature et l'union des grandes traditions avec les exigences les plus subtiles de la modernité dans l'art, sont donc les qualités principales qui dominent dans les œuvres de Dillens. L'idéal du statuaire réside dans la conception d'œuvres monumentales symboliques et intellectuelles, à la fois grandes et simples, idéales et réelles. Son rêve serait de pouvoir exécuter un travail d'ensemble analogue à celui dont le groupe La Justice résume la synthèse artistique. Et, certes, les travaux exécutés par Dillens au Palais des Beaux-Arts, au square du Grand-Sablon et à la façade de la Maison du Roi, à Bruxelles, de même que ceux qui décorent l'Orphelinat d'Uccle et celui d'Epernay, en France, prouvent que personne n'est mieux taillé pour vaincre les difficultés de ce problème. Sa verve créatrice, son imagination et la délicatesse de ses sentiments sont réelles. Il n'est pas de ceux dont on peut dire : « Cet artiste se répète. » Au contraire, l'aspect de ses œuvres varie toujours parce qu'il résulte de la nature du sujet, du caractère du modèle et de l'expression générale que l'artiste veut imprimer à chacune de ses créations pour réaliser l'idéal qui l'occupe. Grâce à son érudition et surtout à la manière originale dont il a interprété l'antiquité et la tradition, aucun statuaire ne saurait sortir plus facilement des sentiers battus tout en respectant la noblesse de l'art. Ne s'est-il pas joué avec désinvolture de la difficulté réelle de l'interprétation esthétique du costume moderne dans plusieurs travaux, et notamment dans sa fière statue de Metdepenningen, érigée à Gand ? Bien que jeune encore et très fort devant la lutte de l'avenir, Julien Dillens, le fondateur de l'Essor, dont il fut longtemps le vaillant président, toujours sur la brèche, toujours actif et dévoué, Dillens, disons-nous, occupe une place sérieuse dans la révolution de notre art. Le principal reproche qu'on peut lui faire est de ne pas encore avoir mis à contribution ses solides qualités pour produire une de ces œuvres capitales qui classent définitivement un artiste et qu'il est capable, d'ailleurs, de produire, car tout ce qu'il nous a donné jusqu'à présent, y compris le Char de la Paix, n'est en quelque sorte que le prélude de ce qu'il pourrait nous donner si l'occasion était propice et les circonstances favorables. S'il est parfois vrai que vouloir c'est pouvoir, il est souvent certain que pouvoir c'est devoir. J. Hié L

JULIEN DILLENS 109 INDICATIONS relatives aux principales œuvres de Julien Dillens Buste d'enfant. — Anvers, 1870. U91 Gamin; buste en marbre. — Portrait-médailion de M. Nys-d' Harderwt/ck. — Bruxelles, 1872. Buste de feu Henri Dillens. — Gand, 1874. Echo ; terre cuite. — Spa, 1875. Une Enigme. — Anvers, 1876. Modèle du bas-relief pour le fronton septentrional de V Hospice des Trois- Alices à Ucclo. — Bruxelles, 1877. Bustes en bronze de Roger van der Weyden et de Bubs (appartiennent au musée de Bruxelles). — 1879. Hermès; bronze et marbre. — Etrurie ; buste en bronze. — Bruxelles, 1880. Herkules, le Brutus bruxellois. — Anvers, 1882. La Justice; groupe en plâtre. — Amsterdam, 1883. Modèle du bas-relief pour le fronton méridional de V Hospice des Trois-Alices, à Uccle. — Bruxelles, 1884. Figure tombale agenouillée (appartient au Gouvernement). — Anvers, 1885. Statue du jurisconsulte Hippolyte Metdepenninck, érigée dans le square du Palais de Justice à Gand, 1886. Buste de M. Bergman, ancien bourgmestre de Liège (appartient au Cercle artistique de la ville de Liège). — Portrait de famille. — Bruxelles, 1887. Buste de Léon Frédéric. — Bruxelles, 1888. Van Orley ; statue en marbre ornant le square du Petit-Sablon, à Bruxelles. — Les Lansquenets décorant les lucarnes de la Maison du Roi, à Bruxelles. — 1889. Jean de Nivelles; statue ornant la façade du Palais de Justice de Nivelles. Statues en marbre de Saint-Louis et de Saint- Victor, à Epernay. — Buste de Léon Herbo. — La Mélancolie» — Portrait-médailion d' Ernest Slingeneyer. — Bruxelles, 1890. Le Char de la Paix. — Bruxelles, 1891. Flandria. — Germania. — Minerva. — St-Sébastien, — Gand, 1892. Aegrotus. — Anvers, 1892. Génie de la tombe du monument funéraire de la famille Moselli, à Laeken. ~ Bustes en marbre des enfants de M. Rigaux. — UArt monumental et VArt industriel (Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles). — Projet de restauration de la façade gothique de Vhôtel-de-ville de Gand. — Bruxelles, 1893.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

ⁱ?nesf-^{sido}Fe-pubei?fêlingenetjei?



^i^^nesf-^sidoFe- fôubeiîf êlingen e tj er* Peintre d'histoire.
 Membre de l'Académie royale de Belgique. Membre effectif dtt Corps
 académique d'Anvers. Membre du Conseil de perrectiouement de
 l'I^nseig^ement des arts du dessin. Membre-correspondant de la
 Commission royale des Monuments. Ancien membre de la Chambre des
 Représentants. Grand officier de l'Ordre de Léopold. Grand orflcler de
 l'Ordre du Nicham-Iftikhar Grand officier de l'Ordre de Charles IU.
 Commandeur de la Légion d'honneur. Commandeur de l'Ordre de François-
 Joseph d'Autriche. Commandeur de l'Ordre du Christ de Portugal. Officier
 de l'Ordre du Mérite de Bavière. Chevalier du Lion Néerlandais. Chevalier
 de l'Ordre du Mérite de la Branche Ernestine de Saxe, etc. ' etit, sec,
 nerveux et toujours vif malgré Tâge — car plus de quatorze lustres pèsent
 sur Téchine résistante de cet homme vaillant sans parvenir à la courber. Les
 prédominances originelles v^Tty^ d'Ernest Slingeneyer accusent nettement
 le tempérament nerveux, zjl celui qui, en réalité, est le tempérament
 artistique par excellence, " puisque ses caractères les plus frappants sont la
 sensibilité exquise, le courage, l'imagination, l'énergie et les passions
 ardentes. Pour un peintre ces dons sont précieux. Et, du reste, on ne
 concevrait pas aisément un chef d'école du romantisme qui n'en serait pas
 doué ! Figure vive, expressive et physionomie mobile. Peau d'une couleur
 légèrement jaunâtre, yeux gris humides, ample moustache tombante et
 barbe irrégulière, sèche, pointue. Oreilles grandes, front tenace très
 intellectuel, sourire bon et doux — légèrement sarcastique. Gestes saccadés
 et parole pincée. En somme, un petit homme bien trempé dans la cervelle
 duquel ont bouillonné de grandes et larges conceptions esthétiques. Le
 visage de l'artiste emprunte sa beauté aux seules qualités de l'expression et
 il y a dans les grandes lignes de cette figure caractéristique, une VMgue
 ressemblance avec le masque typique que l'on prête à Léonard de Vinci.
 Slingeneyer a conservé le bel enthousiasme des hommes qui ont fait la
 Révolution de 1830 et quoique vieilli et blanchi sous le harnais de l'art —
 pourrions-nous dire — il n'a pas encore renoncé à abandonner ses pinceaux.
 Aujourd'hui, il est vrai, Tartiste se borne à reprendre ses anciennes
 compositions importantes pour les modifier ou les remettre au point. On sait
 que les diverses reprises du Camoëns, exposé jadis, en 1875, à Bruxelles,
 sont légendaires. Hier encore, l'artiste avait mis sur chevalet son Dernier
 jour de Fompei — exposé une première fois en 1884, et, tout récemment, en

1893, à Chicago. L'auteur du Vengeur est le type accompli de l'artiste mondain et de l'homme de cœur dont les hautes relations, les nombreux titres, les anciennes fonctions politiques et les nobles alliances puisqu'il a épousé, à Liège, la fille du baron de Qoeswin, ont contribué à entourer son nom sympathique d'une

116 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS auréole toute spéciale. Comme jadis Rubens et, aujourd'hui, Portaels, Balat, etc., Slingeneyer aime à se prodiguer. Il ne manque jamais l'occasion de se rendre à une cérémonie officielle quelconque. Toujours empressé auprès des dames, il mesure ses mouvements, calcule ses effets de parole et donne au timbre de sa voix un accent raffiné. Si Ton ajoute à ces considérations que l'artiste a signé, dans sa longue carrière, plus de 400 tableaux de dimensions moyennes et environ 70 œuvres de grandes proportions dans le travail desquelles il a déployé une dépense d'énergie et une force motrice considérables, on ne sera pas étonné du nombre de décorations qui, dans les grands jours, polychroment son habit d'académicien. Ernest, Isidore, Hubert Slingeneyer est né à Loochristy, près de Gand, le 28 mai 1820. Son père, qui était receveur d'enregistrement dans cette commune flamande, fut successivement appelé, par ses fonctions, à Grammont, puis à Anvers où le jeune Ernest fit ses études, le soir, à l'Académie des Beaux- Arts et, le jour, chez Wappers dont il fut, plus tard, un des meilleurs disciples, mais dont il n'a cependant pas continué les traditions comme se plaisent à le dire certains critiques d'art à vue courte et, probablement, à lunettes grises. L'auteur du Vengein- est un enfant du romantisme comme Stallaert est un fruit du classicisme. Il est l'élève de Wappers comme Gustave Lagye est le continuateur de Leys. La Bataille de Lépante, exposée en 1848, est, il est vrai, une œuvre assez romantique dans l'ensemble de la composition et le groupement des personnages que Wiertz se plaisait d'ailleurs à admirer ; mais ce romantisme ne rappelle que très vaguement celui de Wappers. Et, d'ailleurs, Slingeneyer s'est beaucoup affranchi dans la suite. Sa place dans l'histoire de l'art marquera une époque de transition. Si l'artiste n'a pas les qualités des chefs-d'école du pur romantisme, il n'a pas non plus leurs nombreux défauts. Son art est resté plus libre et plus indépendant. Nous aurons du reste plus loin l'occasion de prouver cette vérité, mais il nous faut maintenant suivre les débuts du maître et dire comment il a, très jeune encore, su conquérir brillamment une grande réputation. Bien (que le petit Eniest eût la vocation de Tart, son père n'était guère disposé d'abord à lui laisser faire des études artistiques. Il rêvait pour son fils la carrière des armes. C'était là son idéal, le phare vera lequel il dirigeait sans cesse toutes ses pensées. Il voyait déjà son enfant tout pimpant et guilleret sous l'habit à épauettes. Mais son rêve ne devait pas prendre corps. Slingeneyer,

probablement entraîné par la chaude parole de Wappers qui le conseillait déjà, alors qu'il suivait encore les cours de l'athénée, montra pour l'art un amour si vif, que son père changea d'idées. Et tout de suite, très vite, le jeune homme, après avoir toutefois achevé ses études moyennes, entra résolument dans le domaine de la peinture.

ERNEST-ISTDORE-HUBERT SLINGENEYER 117 La rapidité de son avancement pourrait nous étonner, mais il faut considérer qu'à cette époque les jeunes artistes vraiment bien doués ont tous marché à pas de géant. Nicaise De Keyser, le petit paysan de Santvliet, gagnait à Page de 14 ans de quoi se suffire à lui-même! Leys n'avait pas 18 ans lorsqu'il peignit son Massacre d'Anvers par les Espagnols, Wappers, à l'âge de 23 ans, exposait son Dévouement du bourgmestre van cler Werf et se proclamait le chef, d'ailleurs indiscuté, du romantisme! Slingeneyer, lui aussi, débuta par une œuvre capitale et qui certes marque une date importante dans l'évolution générale de sa carrière. Cette œuvre, qui appartient aujourd'hui au musée de Cologne, est Le Vengeur. Elle fut exposée, à Bruxelles, en 1842. La genèse de ce grand tableau mérite d'être connue. Mais laissons le maître la raconter lui-même. — C'était, dit-il, à l'époque du carnaval de l'année 1840. J'avais été au bal avec des amis et nous nous étions franchement bien amusés. Nous avons tellement fêté la déesse Gaieté, qu'en rentrant au logis il nous semblait voir les maisons elles-mêmes se livrer à l'entraînement d'une voluptueuse valse! Malgré ma fatigue, il me fut impossible de dormir. J'avais l'esprit trop surexcité. M'étant levé pour me calmer, j'avais, au hasard, mis la main sur un livre de ma petite bibliothèque. C'était une histoire de la Convention nationale et mes yeux étaient tombés sur la belle narration du combat naval dans lequel, devant Brest, l'amiral français Villaret de Joyeuse avait perdu, le 1^{er} juin 1794, un engagement inégal contre les Anglais commandés par Richard Howe. La perte glorieuse du vaisseau Le Vengeur^ dont l'équipage tout entier, entraîné par l'ardeur puissante de son patriotisme et «nivé par l'odeur de la poudre, avait résolu de sombrer plutôt que de se rendre, m'avait intéressé au point de m'entraîner instinctivement à prendre un crayon et à esquisser, sur une feuille de papier, les grandes lignes du drame. J'avais conçu le navire prêt à disparaître dans les flots au moment où, d'une grappe humaine accrochée aux cordages supérieurs des mats, partait, dans le bruit du canon et dans la fumée des bordées, ces mots vibrants : « Vive la République! » Le lendemain, après avoir enfin dormi, j'avais revu ma composition et, l'ayant trouvée bonne, j'avais tout de suite été la soumettre à l'appréciation de Wappers. Le maître me reçut en disant : « Mon cher ami, l'idée est excellente et les grandes lignes de cette ébauche me paraissent bien groupées, seulement je ne vous engage pas à prendre cette esquisse pour

sujet d'un tableau, parce que ce travail est absolument au-dessus de vos jeunes forces. Le sujet est trop compliqué, trop difficile. » Slingeneyer eut cependant le courage de ne pas écouter cet avis et il exécuta son tableau tout seul, de sa propre initiative, avec les ressources matérielles que sa mère s'était empressée de mettre à sa disposition. Ce

118 LBS ABTISTBS BELOBS CONTEMPORAINS coup

d'audace eut le succès que Ton sait et lorsque, l'œuvre achevée et encadrée, le jeune artiste eut exposé cette grande toile d'environ 16 mètres carrés, on ne lui ménagea ni les éloges, ni les encouragements. Léopold I^{er} ayant remarqué le beau groupement de cette grappe humaine suspendue au-dessus des flots, le dessin serré des torses nus, l'ampleur large des lignes et l'audace des raccourcis; aurait adressé, dit-on, au jeune artiste les paroles suivantes : « Je croyais que vous deviez être un géant et je vois que vous êtes pour ainsi dire encore un enfant. Je vous félicite, car je suis persuadé que le pays peut fonder sur votre avenir les plus brillantes espérances. » Après *Le Vengeur*, Slingeneyer exécute, pour Léopold I^{er} même, la *Mort de Jacobsen*. D'autres compositions importantes suivirent immédiatement. Aucun peintre n'a si rapidement conquis le succès ni mérité plus facilement les palmes de la victoire. Personne d'ailleurs n'a manifesté une vocation plus riche, ni fait preuve d'une activité aussi fébrile. Non seulement le jeune artiste dépensait une incroyable dose de forces intellectuelles et physiques, mais il parvenait à lutter contre la vogue, en quelque sorte patriotique, dont jouissaient alors les artistes les plus célèbres de l'époque : Navez, De Bieffe, Qallait, Verboeckhoven, De Keyser, Wiertz, etc. ! Slingeneyer est donc entré de plein pied dans le domaine de l'art, d'un accès cependant si difficile pour quantité d'artistes timides ou malheureux. Tout a tourné à son avantage pour favoriser ses succès et assurer son triomphe. Il n'a jamais connu la misère des existences pauvres, ni les jours tristes et mornes des parias de l'art. Alors que les Meunier, les Stobbaerts, les Crabeels, etc., ont longtemps lutté, lui, a triomphé avec éclat, s'habituant vite aux fanfares de la victoire. La nature des événements artistiques de l'époque explique ce résultat. C'était l'ère des engouements patriotiques. Trop longtemps le classicisme des disciples de David avait refroidi les artistes et nié les charmes de la couleur. Trop longtemps les Van Brée et les Navez avaient fermé leur cœur aux élans de l'enthousiasme national. On était content de pouvoir enfin crier librement et on avait hâte de s'agiter, de se griser de bruits et d'illusions. Le peuple entier s'extasia devant ces grandes toiles romantiques qui faisaient si bien vibrer les fibres du patriotisme dans le triomphe d'or d'un coup de couleurs inconnu des solennels classiques. Gustave Wappers, avec son *Episode de la Révolution belge*, avait donné l'élan. Le premier, il avait franchement levé l'étendard du romantisme sur

les vieilles ruines du classicisme. Et toute une nuée de jeunes disciples, Slingeneyer en tête, avait fièrement suivi l'exemple. Il soufflait un grand vent d'indépendance et de fougue et, certes, le public était tout disposé à accorder du génie aux artistes qui, en somme, ne faisaient preuve que d'audace. Wiertz semblait l'égal de Rubens et sa Chute des anges conduisit l'artiste directement au Capitole de l'art. Et certains jeunes artistes, de valeur d'ailleurs infiniment moins

ERNEST-ISIDORE-HUBERT SLINGENEYKR 119 épique, car Wiertz malgré ses extravagances est toujours resté à la hauteur de son premier triomphe, excités par le succès des Wappers et des De Keyser, entraînés par leur sentimentalisme, ne craignirent pas de peindre, eux aussi, malgré leur jeunesse, des tableaux immenses qui épouvanteraient aujourd'hui le plus vaillant de nos peintres officiels! Slingeneyer naturellement était le plus audacieux de tous ces soldats de l'avant-garde. Son vaisseau *Le Vengeur* avait été un coup d'éclat inespéré. L'artiste s'était vu adulé, flatté, encouragé et admiré à Tâge qui, pour la plupart des peintres de notre époque, marque encore l'heure des simples études à l'Académie. Il jouissait donc déjà d'une autorité réelle lorsqu'il signa les principaux tableaux historiques qui suivirent *Le Vengeur* et qui, maintenant, se trouvent disséminés à droite et à gauche, mais surtout à l'étranger. Après la Mort de Claessens, exécutée pour le roi de Hollande, et la Mort de Jacobsen, commandée, nous l'avons dit, par Léopold I^{er}, vinrent successivement la Bataille de Lépante (1848), celle de Boosd>eke, puis la Mort de Nelson à Trafalgar (1850) — tableau auquel l'artiste donnait les derniers coups de pinceau lorsque, voulant enfin se reposer un peu sur ses lauriers, Slingeneyer interrompit son travail pour aller d'abord passer quelques mois à Paris, puis à Rome où il visita les nombreux musées sans éprouver paraît-il, un enthousiasme bien excessif pour la beauté admirable des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la renaissance qui y sont accumulés. Le maître ne rentre à Anvers que pour se préparer à venir habiter Bruxelles où il se fixe vers 1850. Maintenant le soleil de la capitale lui fait oublier la bonne ville de province dans laquelle il avait fait ses études, la généreuse ville qui ne lui avait marchandé ni son admiration, ni ses encouragements. A Anvers, Slingeneyer n'avait fait que prendre sa volée, mais c'est à Bruxelles qu'il devait vivre dans toute sa gloire, heureux, riche, marié, et marcher vaillamment à la conquête de ces titres et de ces honneurs officiels auxquels il s'est toujours montré très sensible. Son premier soin, à Bruxelles, fut d'achever la Mort de Nelson. Le tableau, exposé en 1850 dans une des salles des bâtiments du Jardin Botanique, obtint beaucoup de succès et valut à l'artiste la croix de la Branche Emestine de Saxe-Cobourg. Plus tard, le maître entreprit encore quelques voyages en Hollande, en Allemagne, dans le Nord de l'Europe et même en Orient — dans les pays du Levant et en Tunisie où il brossa plusieurs tableaux importants, notamment Carthage qui

orne aujourd'hui la galerie du roi et fut exposé à Bruxelles, en 1872. En Algérie, l'artiste fut remarqué par Mac Mahon, alors gouverneur général du pays. Ce fut même grâce à cette protection que Slingeneyer eut l'occasion d'aller officiellement en Tunisie où il accompagna un général français envoyé en mission politique chez le bey de Tunis. Le maître fut présenté par le maréchal au général qui dirigeait la mission et dont il devint bientôt l'ami intime.

120 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Cependant le bey avait exprimé le désir de voir l'artiste, mais celui-ci n'avait pas d'habit officiel. Que faire? Le problème était difficile à résoudre car à cette époque Tunis était une ville essentiellement orientale et il ne fallait pas songer à y trouver des vêtements européens. Très embarrassé, le peintre s'adresse au consul d'Autriche qui lui prête son propre habit. Le lendemain, Slingeneyer, très fier, traverse les rues tortueuses de la ville, gagne le beau palais mauresque du bey, et se présente devant le souverain qui lui cause longtemps de la Belgique dont il connaissait la réputation artistique. Eu prenant congé, le gouverneur dit à Slingeneyer : — Je veux donner à la grande école flamande, dont vous êtes le représentant, une modeste preuve de mon admiration. Acceptez cette plaque de l'Ordre du Nicham-Iftikhar. Dès ce moment, l'artiste devenu- un personnage important à Tunis, eut à sa disposition quelques janissaires pour lui servir d'escorte partout où il se rendait, dans les pittoresques environs de la ville, notamment sur l'emplacement de l'antique Carthage ! Après mille aventures insignifiantes pour l'histoire de Part, car en somme l'Orient doré, l'Orient des rêves, n'a exercé aucune influence sur le talent du peintre, Slingeneyer revient à Bruxelles, où il recommence à s'atteler au travail des grandes toiles historiques dans lesquelles il prodigue, toujours avec la même générosité, sa fougue assurément pittoresque mais un peu emphatique. En 1870, le maître, devenu commandeur de l'Ordre de Léopold, entre à l'Académie royale de Belgique. La même année, il commence la décoration de la grande salle de l'ancien Palais ducal, travail gigantesque qui n'ajouta pas beaucoup de forces nouvelles à la gloire de l'artiste malgré les qualités de composition dont il a fait preuve dans l'ensemble de ces treize grandes toiles historiques. Il faut louer la pensée qui a présidé à la conception de ce travail important mais trop peu personnel. Dans l'idée du peintre, il s'agissait de développer les grandes phases de notre histoire nationale et cela au double point de vue de la politique et de l'intelligence. Il fallait immortaliser les héros qui ont jeté une lumière brillante sur les diverses périodes de notre passé depuis les temps gallo-romains jusqu'à nos jours. Sept des compositions rappellent, en effet, les principales dates de notre histoire nationale. Cinq tableaux disent la part prise par la Belgique au mouvement intellectuel de l'Europe et le treizième, plus récent, puisqu'il a figuré à l'exposition des Beaux-Arts en 1880, groupe solennellement les principales gloires du pays. Certainement

leb' Premiers Belges^ les Institutions carlovingiennes^ la Féodalité, les
Commîmes, les Corporations, la Fondation de la dynastie nationale, les
Belles-Lettres ^ VArt musical^ VArt ancien, FArt moderne^ les Sciences et
les Gloires de la Belgique^ avec leur cortège de personnages illustres
depuis Ambiorix, Boduognat, Clovis, Godefroid de Bouillon, Charlemagne
et Jacques Van Artevelde, jusqu'à Breydel, Anneessens, JusteLipse, Grétry,
van Eyck, Rubens, Mercator, etc., sont de grandes pages historiques bien
faites pour développer l'amour de la nation.

ERNEST-ISIDORE-HUBERT SLINGENEYER 121 En 1884, Slingeneyer se voit successivement appelé à la direction de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique et à la Chambre des Représentants où, dans la suite, ses discours annuels lui ont permis de prendre une place importante dans le développement de l'art et où il a tout particulièrement fait ressortir la nécessité de favoriser l'union de l'art décoratif avec le grand art expressif. Le maître avait du reste déjà abordé ce point capital en 1877 au Congrès artistique d'Anvers, organisé à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Rubens. De 1884 à 1892 — date qui marque la chute du parti des Indépendants — Ernest Slingeneyer, avec un courage toujours digne d'éloges, attire régulièrement l'attention du pays sur les délicates questions, hélas ! trop souvent négligées, de l'art et de ses applications. Pendant cette période, le maître n'a jamais cessé d'être l'avocat de tous les artistes, ne marchandant ni ses conseils, ni ses démarches, ni son temps, ni ses promesses. Et certes, jamais aucun représentant ne rendit plus de services à la noble et belle cause de l'art. A la Chambre, le rôle du peintre a donc été des plus heureux et des plus féconds. Ayant eu le courage de se mettre franchement au-dessus des rivalités de la politique, il n'a considéré que le progrès de l'art. Aussi, ses discours lui ont-ils concilié les sympathies générales. Les artistes de l'avantgarde, et ceux de la jeune école eux-mêmes, l'ont applaudi. Slingeneyer, d'ailleurs, a osé dire ce qu'on n'avait jamais dit. C'est un grand mérite, et chacun de ses discours annuels développe des principes qui resteront logiques et qu'il est utile de relire. En 1884, l'orateur analyse « la raison d'être et l'indispensable nécessité de la peinture d'histoire et de la statuaire monumentale. » — Puissions-nous, disait-il dans les conclusions de son discours, voir un jour une nombreuse pléiade de jeunes artistes pleins de conviction, d'énergie et de volonté, brûlant de l'enthousiasme qui enflammait nos maîtres, se jeter dans la mêlée des arts en déployant courageusement le drapeau de la grande peinture et en défendant fièrement les traditions de l'art flamand ! Que ni les attaques, ni les sarcasmes ne les rebutent ; qu'ils luttent vaillamment comme ont lutté nos anciens et l'heure du triomphe sonnera inévitablement pour eux. Un principe grand et vrai ne peut jamais périr. Dans ces cordiales paroles, le maître semblait avoir mis les amertumes de ses propres luttes — car lui aussi a souvent subi les injustes railleries et les amères sarcasmes de la petite presse quotidienne décidée à ne voir dans le vaillant artiste que le

disciple cacochyme d'un art suranné. En 1885, Slingeneyer aborde la question délicate des rapports de l'art et de l'Etat. — Les Beaux-arts, disait-il, méritent de préoccuper le gouvernement autant que toutes les autres branches de l'activité nationale. Il incombe à l'Etat de diriger l'art, de l'encourager et de travailler spécialement au développement des applications parce que l'art est l'industrie suprême.

122 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS En 1887,

Torateur examine la situation de la littérature en Belgique. L'année suivante, il déplore le divorce de l'art expressif et de l'art décoratif,] en disant que dans nos grandes Académies leur enseignement devrait se confondre et qu'à ce sujet, il serait peut-être utile d'étudier les traditions de la renaissance pour se rapprocher, autant que nous le permettent nos lois et nos usages, du principe des corporations. En 1891, préoccupé de doter le pays d'une littérature nationale, Slingeneyer conseille d'augmenter les ressources matérielles consacrées aux jeunes écrivains dont le pays attend la rénovation littéraire, et cela pour leur permettre de travailler librement sans devoir se jeter dans le journalisme « ces travaux forcés de la littérature ! » La même année, au mois de décembre, l'artiste prononce un autre discours dans lequel il fait ressortir la nécessité absolue de réorganiser le service de la direction des Beaux-arts, disant que le rôle de ces derniers, comme facteurs du progrès, n'est pas compris à sa juste valeur en Belgique. Depuis son entrée à la Chambre où il a certes rendu de véritables services, l'artiste, sans avoir tout à fait abandonné ses pinceaux, n'a cependant plus signé un tableau de grande importance. Nous l'avons dit, *Le Dernier jour de Pompei*, bien qu'exposé en 1893 à Chicago, date de l'année 1884. Cette œuvre est en quelque sorte la dernière importante dans la série des tableaux du maître. À côté de quelques faiblesses, elle montre cependant de sérieuses qualités de composition. Des flancs déchirés du Vésuve en travail, bavent des traînées de lave incandescentes. Des matières en fusion, des nuages de soufre et des masses de cendres obscurcissent et illuminent tour à tour le ciel. Partout s'élargit comme un fantastique ouragan de pierres. Et la population épouvantée fuit en déroute. Toutes les classes de la société sont mêlées et le torrent humain roule sa terreur par dessus les nombreux obstacles qui s'opposent à sa fuite : chars renversés, cadavres, etc. Des cavaliers chevauchant en désordre, des buffles affolés, augmentent l'action du drame qu'une clarté chargée de lueurs sinistres englobe dans son diabolique faisceau rouge. Depuis cette œuvre un peu emphatique mais néanmoins grande d'allures, Slingeneyer n'a plus brossé que des tableaux secondaires — dans lesquels il a, toutefois, cherché à concilier, dans les mesures du possible, les exigeantes forces modernes de l'art. En 1888 le maître expose un *Brouillard sur le Moerdijk* et une *Scène d'inondation*. D'autres tableaux, plus récents encore, expriment les dernières forces de son talent

jadis si fougueux. Il importe d'analyser maintenant la personnalité même de l'artiste. La vaillance, le sentimentalisme, la recherche des couleurs outrées, la hantise de Rubens, l'amour du pittoresque conventionnel, l'émotion feinte, l'exagération des mouvements dramatiques, les lignes à effet, la fougue de facture, l'entrain général et l'enthousiasme, sont à la fois les qualités et les défauts principaux du romantisme. Certes Slingeneyer, par la génération à

ERNEST-ISMORE-HUBERT SLINGENEYER 123 laquelle il appartient, procède de cette école, mais sa personnalité accuse cependant certaines lignes caractéristiques qui, tout en dérivant des influences du romantisme, ont un style spécial. Entre l'épisode de la Révolution belge du baron Wappers — une composition éminemment romantique avec sa large exubérance de sentimentalisme — et Le Dernier jour de Pompei[^] par exemple, il y a, au point de vue des tendances de l'art, un véritable abîme. Slingeneyer a commencé par faire preuve d'une grande liberté dans le travail. Son Vengeur n'empruntait à l'école triomphante de 1830 qu'une certaine allure mélodramatique. L'artiste était jeune, enthousiaste et audacieux. Ce coup d'audace lui procura la gloire et le succès, mais — malheureusement — le conduisit, un peu plus tard, à épouser ces lignes officielles du romantisme, que Ton remarque dans La Bataille de Lépante. Il est vrai qu'à cette époque le romantisme triomphait encore dans tout son éclat. Et, cependant la réaction commençait déjà à poindre. Joseph Stevens, en effet, avait exposé ses Mendiants, Portaels Le Simoun[^] etc. Dans la suite, Slingeneyer a toujours subi, indirectement, l'influence du romantisme qui, à un moment donné, car rien ne saurait enrayer l'évolution de l'art, ayant perdu ses belles qualités initiales, ne conserva plus que les défauts généraux de l'école : les lignes purement conventionnelles, le sentimentalisme théâtral, les grands gestes solennels pour exprimer des actions très simples et l'expression forcée caractérisée par de pompeux personnages ouvrant de grandes bouches dont aucun son apparemment ne sort ! Le maître a cependant évité les exagérations de l'école mourante. Sous ce rapport, il a suivi l'exemple de Gallait dont l'art sert de transition à la période moderne. Les deux artistes ont ouvert la voie. — Je n'ai jamais été, dit Slingeneyer, ce que l'on peut appeler un véritable peintre romantique, bien que dans ma jeunesse j'aie beaucoup admiré cette école dans laquelle je trouvais du cœur et de la poésie. Mon Vengeur n'est presque pas romantique. Ma Bataille de Lépante, il est vrai, l'est beaucoup plus, je ne saurais le nier, mais à cette époque je subissais, malgré moi, l'influence de l'engouement public. Plus tard j'ai retrouvé une certaine liberté. Du reste, dans le développement de la peinture, j'ai toujours considéré la mission sociale de l'art, le devoir d'exprimer des idées et la nécessité de combattre la vulgarité des sujets dans l'art. Certainement j'admire la couleur, mais je place la forme au-dessus des qualités du simple coloris. A mon avis, la

couleur doit simplement aider l'artiste à exprimer sa pensée. Et la pensée est le fruit de l'étude et des lectures sérieuses. A l'époque de ma jeunesse tous les artistes Usaient beaucoup. Leur éducation intellectuelle dépassait évidemment le niveau moderne. J'ai toujours conservé cet amour du livre. Tous les classiques, tous les romantiques ont fait mes délices, mais c'est Shakespeare qui m'a le plus profondément frappé par la force de caractère qu'il donne à ses nobles héros. Quel coloriste 1 En résumé, l'énergie, l'ardeur au travail, la force intellectuelle et

124 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS surtout les qualités rares d'une facture vraiment puissante, sont les mérites principaux du talent de Slingeneyer. Il faut ajouter à ces forces la fermeté du dessin et la science des raccourcis. Il y a dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans Le Camoëns dont nous donnons une reproduction, des torsos admirables d'une véritable beauté. Malheureusement, une certaine convention dramatique, peut-être même un manque de sentiments sincères et l'abus des grands gestes inutiles affaiblissent parfois ces qualités. On a prétendu que le maître a été gâté par le succès éclatant de ses débuts. Il aurait dépensé toutes ses forces à rige où les autres artistes songent encore à les fortifier. Son talent ne se serait, par conséquent, pas amplifié avec les années. Bref, il aurait donné sur ses riches mais jeunes lauriers. Plusieurs critiques d'art ont partagé cette opinion. Dans ses intéressantes Etudes sur l'Ecole d'Anvers en 1808, feu Adolphe van Soust de Borkenfeld, ancien directeur général des Beaux-Arts, dit à Slingeneyer « que les coups de main ne font pas les grands capitaines et qu'il ne sert même de vaincre à Cannes et à Trasimène, si l'on s'endort à Capoue quand il fallait marcher sur Rome et montrer au Capitole! » Dans ses Etudes sur l'état de l'art en Belgique, le même auteur dit à propos des tableaux (Jeanne la Folle et Nicolas Zannekiv) que l'artiste avait envoyé au Salon de Bruxelles en 1857: «Slingeneyer en est toujours à ses promesses. Il commença par faire remarquer en lui une grande facilité de pinceau et une verve plus ou moins fouettée. La raison voulait qu'il prît à tâche de maîtriser son imagination, d'étendre ses facultés ; qu'il apprît à goûter le charme du naturel et s'évertuât à arriver à la grandeur par la simplicité. Mais la poursuite des honneurs détourne de ces graves pensées et des fortes études. Et de même les récompenses trop prématurées corrompent les esprits les mieux doués par la présomption qu'elles inspirent. » Ces paroles, évidemment trop sévères, ont cependant leur intérêt. Les artistes dignes de l'art, sont seuls dignes de la critique. Et d'ailleurs le maître avec les qualités grandes de ses défauts et avec les inévitables défauts de ses qualités, a laissé, dans l'évolution de l'art belge, un sillon assez profond, pour être assuré d'avoir dans l'avenir une place historique. Dans l'armée des « faiseurs de grandes toiles » qui suivirent le puissant élan imprimé par le baron Wappers, Slingeneyer tient en effet, évidemment une place brillante. Si son talent n'a pas l'envergure géniale d'un Wiertz ou la valeur plus reposée d'un Gallait, il chante

cependant victorieusement l'éclat de l'époque du romantisme de transition. Le peintre a non seulement eu le mérite d'avoir développé en Belgique le principe de la nécessité des grandes traditions à une époque très disposée à méconnaître leur valeur, mais il a montré aux jeunes générations que le véritable

The text on this page is estimated to be only 27.00% accurate

Ernest Slinoeneyer. — Le Camoëns'



EBNEST-ISIDORE-HUBERT SLINGENEYER 125 artiste est celui qui comprend la mission sociale de l'art et cherche toujours à la mettre en lumière par l'expression de la pensée. Aucun artiste n'a fourni une carrière ni plus brillante, ni plus féconde. Aucun peintre n'a été plus sincèrement dévoué à l'art, ni mêlé aussi intimement à toutes les péripéties de son évolution nationale.

126 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS

INDICATIONS relatives aux principales œuvres d'Ernest Slingens et Le Vengeur (appartient au musée de Cologne). — 1842. La Mort de Claesaens (appartenait au roi de Hollande). — Guillaume Tell, — Anvers, 1843. La Mort de Jacobsen (appartenait à Léopold I^{er}). — 1845. La Bataille de Lépante (appartient au musée de Bruxelles). — 1848. La Bataille de Roosebeke. — 1849. La Mort de Nelson à Trafalgar (appartenait à Léopold I^{er}). — 1850. La Bataille de Brouwerhaven, — 1852. Nicolas Zanneken. — Jeanne la Folle, — Paris, 1854. Clodion élevé sur le pavois; Saint Amand prêchant le christianisme dans les Gaules; Saint Eloi affranchissant les esclaves et L'apparition des arts dans les Gaules (Château de Senefte). — Bruxelles, 1860. Un Épisode de la Saint-Barthélémy, L'Arrestation du comte Louis de Crécy. Un Martyr chrétien sous le règne de Diocétien. — 1860. Lutte en mer (1795). — Bruxelles, 1861. Le Triomphe de Sainte Félomène. Saint Sébastien. Le Chemin de la Croix (Suite de quatorze compositions exécutées pour une église de la Hollande). La Décoration de la grande salle du Palais des Académies, à Bruxelles. — 1870 Femme de Tunis, — Bruxelles, 1872. Cervantes. — Carthage. — Bruxelles, 1873. Le Christ en Croix, Le Naufrage du Camoëns. — Bruxelles, 1875. Picciola. — La Marchande d'oranges. Le Camoëns et Antonio (appartient au Roi de Portugal). — Bruxelles, 1879. Les Gloires de la Belgique (Palais des Académies). — Bruxelles, 1880. Beauvais (Italie du nord). — L'Armurier. — Anvers, 1882. Le Dernier jour de Pompei. — Bruxelles, 1884. Brouillard sur le Moerdijk. — La Forge. — Scène d'inondation, — Anvers, 1888. L'Abandonné, — Anvers, 1889. N. B. — A cette liste il faut joindre une série d'œuvres diverses disséminées à droite et à gauche mais surtout en Autriche, plus un certain nombre de portraits exécutés à différentes époques — notamment ceux du Duc de Brabant, de la Princesse de Croy, du général Capiaumont, du Baron Liedts, de F.-J. Fétis, de Th. Braun, etc.

The text on this page is estimated to be only 4.75% accurate

^harfes yan deF êfappen

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

$C^{\wedge}, /a^{\wedge} o^{\wedge} \acute{e}^{\wedge} j^{\wedge} \wedge \wedge \wedge$



^harfes yan dei? éfappen Statuaire. Professear à l'Académie royale des Beaux- Arts de Bruxelles. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'honneur. Chevalier de l'Ordre de Baint-MJchel de Bavière. [anquin, petit, replet, trapu et solide ; ainsi se dessine Charles Van der Stappen, l'auteur à'OmpdraiUes. Sur ce corps boulot domine une tête éclairée par de petits yeux profondément vrillés mais malicieux, finauds, très vifs, très intelligents et singulièrement dominateurs. Peu de barbe. Sous le menton, une simple petite barbiche irrégulière élargie en fourche, et sur les joues quelques poils follets. Nez retroussé, fureteur et indiscret. Expression générale volontaire et énergique. Tempérament puissant et fougueux, mais raisonné. Parole nette, précise, correcte, coulant de source. Attitude simple et gestes brusques. Ce petit homme potelé n'est pas seulement, à l'exemple des principaux maîtres du passé, le fils tout entier de ses œuvres, car son père était simple maître plafonneur; mais le statuaire habile dont l'exemple a exercé une influence énorme sur révolution de la sculpture moderne en Belgique. Alors que les Fraikin et les Geefs sacrifiaient encore solennellement à la tradition figée du classicisme académique, alors que les autres artistes de sa génération étaient tous étouffés par le poids écrasant de la convention dans l'art, lui, l'un des premiers, si pas le premier, a osé regarder franchement la nature — dont les sublimes beautés faisaient du reste seules tressaillir ses sentiments d'artiste raffiné. Et aujourd'hui, dans le vaste et somptueux atelier où flânent en maîtres adorés une série de chiens de race, lévriers, griffons, etc. — atelier dans lequel, jadis, le statuaire aimait à organiser des séances de musique idéale, un fouillis suggestif d'oeuvres variées, disséminées avec art, marquent autant d'éclatantes victoires de l'esthétique moderne, libre et intellectualisée, sur l'antique convention froide ou sur la vieille routine. Voici Le Foudroyé, la première ébauche d'Ompâraillesetle^ Bâisseurs de viUes; voilà le monumental groupe de la façade principale du Palais des Beaux- Arts, à Bruxelles, L'Enseignement de VArty les nombreuses statuettes du Projet de décoration du Jardin Botanique et mille bustes, bas-reliefs, moulages, etc., les uns expressifs, les autres décoratifs — tous intéressants et variés. Ces œuvres alternent avec les nombreuses images japonaises, les revues illustrées et les publications diverses éparses, ça et là, sur les tables et les rayons de livres — car aucun artiste belge ne lit autant,

ni mieux, que Van der Stappen. Les débuts du maître, qui naquit à Bruxelles le 19 décembre 1843, sont

132 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS. à la fois simples et modestes. Jusqu'à l'âge de onze ans, il fréquente les cours d'une école primaire ; ensuite, pendant huit à neuf ans, il travaille dans différents ateliers où il apprend le métier de sculpteur-ornemaniste. A cette époque, il ne s'agissait pas encore d'étudier l'art, mais simplement de gagner le pain quotidien nécessaire ! Et cependant cette période d'initiation professionnelle exerça une influence indirecte sur Tavenir du jeune homme, en lui inculquant le sentiment de cet art décoratif qu'il devait élever un jour à la hauteur du grand art par la production d'un ensemble très varié d'œuvres à la fois originales et très personnelles : notamment les candélabres {U Aurore et Le Crépuscule) exécutés en 1875 et en 1876, pour le palais de S. A. R. le comte de Flandre et le Surtout dp table modelé, en 1891, pour la ville de Bruxelles. La pratique intelligente du métier conduit facilement à l'interprétation plus noble des hautes conceptions de l'art, lorsque la vocation nette et le désir ferme de parvenir éclairent, guident et entraînent l'artisan. Or, Van der Stappen avait une profonde inclination pour la sculpture. Chaulié par l'ardente flamme de ce foyer intérieur et encouragé d'ailleurs par la volonté de son père qui rêvait pour son fils une position libre et indépendante, le jeune homme devait inévitablement finir par abandonner l'humble métier d'ornemaniste et se vouer exclusivement à l'étude et à la pratique de l'art. Nous le voyons maintenant aller, le soir, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, et chercher, le jour, à compléter son éducation et son instruction restées très rudimentaires. Plus tard, Van der Stappen fréquente l'atelier libre de Portaels dont il devient un des plus brillants élèves, et de cette époque de travail date cet amour de la lecture dont le statuaire n'a jamais perdu l'habitude. — J'ai toujours beaucoup lu, nous a dit l'artiste. Il me semblait que les classiques étaient des dieux dont il fallait sonder religieusement toute l'intellectualité. Je les ai tous discutés, raisonnés, annotés et comparés. Aujourd'hui encore, je conserve cette passion du livre. Je me tiens au courant de toute la littérature moderne qui d'ailleurs souvent m'inspire dans mes travaux. C'est en lisant un ouvrage de Léon Cladel, que j'ai conçu mon groupe d'Ompdrailles, Dans mes moments de repos, je prends toujours un livre pour me distraire. Et c'est ainsi que, lentement, j'ai fait moi-même mon éducation. La volonté de s'instruire conduit au désir de voyager. Van der Stappen a parcouru la France et l'Italie. Dans ce dernier pays, il ne compte même guère moins de cinq séjours

successifs! Nous l'y trouvons notamment en 1871, en 1873 et en 1876. Mais bien avant la première de ces dates, le jeune statuaire, attiré par le prestige enchanteur de l'Ecole française, avait eu le désir d'aller à Paris. Pour réaliser cet idéal, il avait travaillé avec ardeur et économisé avec rage. Et la somme nécessaire amassée, il s'était empressé de partir, fouetté par le violent désir d'aller admirer dans la grande ville les nombreux chefs-d'œuvre qui y sont accumulés.

The text on this page is estimated to be only 25.33% accurate

Charles Van der Stappen. — David.



CHARLES VAN DEB STAPPEN 133 A ce propos, il n'est pas futile d'observer que le maître a toujours voyagé à ses frais. Il rognait jusqu'aux nécessités matérielles de la vie pour pouvoir se mettre le plus vite possible en route! Compléter son éducation artistique était le principal objectif de son existence. C'était là son but unique et l'objet de tous ses désirs. Pour atteindre ce résultat il ne reculait ni devant les sacrifices, ni devant la fatigue des veillées laborieuses, ni devant les âpretés de la vie la plus strictement économe. Alors que, pour voyager, tant de jeunes artistes attendent une bonne aubaine quelconque leur tombant du ciel, généralement sous la forme de l'aumône d'un malheureux subside officiel, lui, le vaillant, a toujours préféré vivre comme un Spartiate, mais ne compter que sur ses propres forces. Lorsque Van der Stappen partit la première fois pour Paris, il était encore simple ornemaniste, mais il avait cependant déjà l'intention de devenir artiste et de faire son chemin dans la vie. Pour le guider dans la grande ville au milieu du tourbillon des masses humaines qui y grouillent, son patron lui avait donné une lettre de recommandation à Robert-Pleury qui, à cette époque, jouissait d'une grande réputation. A peine débarqué, voilà le jeune homme à la recherche de son mentor. Il s'informe du chemin à suivre. On lui désigne une rue et dans cette rue une maison. Il court à l'adresse indiquée, s'arrête au numéro précis, monte et, à tout hasard, frappe timidement à une porte. Un petit homme méfiant et colère, au nez saillant et aux lèvres boudeuses, un petit homme vulgaire autant que violent, vient ouvrir et, l'air ennuyé d'avoir été dérangé dans son travail, dévisage lentement l'étranger importun. C'était Ingres! Van der Stappen s'était trompé de porte ! Un peu décontenancé par le froid accueil, le jeune homme aventure cependant ces paroles : — Je désire voir M. Robert-Pleury. Alors Ingres, la tête altière, le buste droit, pontifie d'un ton bourru ! — Monsieur, j'habite au premier et Robert-Pleury au second. Le séjour de Paris profita beaucoup au jeune homme. On comprend son enthousiasme à la vue des richesses artistiques qu'il ne soupçonnait même pas. Quelle admiration folle devant la splendeur des chefs-d'œuvre des musées ! Mais l'argent dépensé, il s'agissait de revenir à la réalité. Et la réalité c'était le retour au pays, le travail quotidien, la pratique du métier, Tattelage aux basses besognes des travaux anonymes, la difficulté de gagner sa vie enfin et le souci de l'entretien des membres de sa famille ! Au cours d'un de ces voyages à Paris, c'était en 1864, pensons-nous, le jeune statuaire iq[ui à cette

époque fréquentait déjà l'atelier Portaels, avait été tout particulièrement frappé par la beauté idéale des célèbres marbres du Parthénon. Ayant senti le besoin d'exprimer son admiration enthousiaste, il avait écrit une longue lettre à son maître. Portaels répondit au jeune artiste en l'encourageant à ne se laisser émouvoir que par la splendeur calme des œuvres dont la conception émane directement du culte de la nature. « Vous êtes tombé en

134 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS extase devant les travaux de Phidias, écrivait-il à son élève. Tant mieux. En matière de sculpture l'étude de ce maître et celle de la nature suffisent amplement pour conduire le néophyte au faite de Tart. Fuyez la banalité. Fuyez surtout Tart conventionnel qui ne peut inspirer à l'artiste que de médiocres garnitures de cheminées! » Van der Stappen suivit ce sage conseil; aussi, dès le début, produisit-il des œuvres sincères étudiées sur le vif. Les premiers succès du sculpteur datent de l'année 1869. Il avait alors à peine 25 ans. A cette époque, il avait exposé au Salon de Bruxelles La Toilette d'un faune, La statue tout en tenant de la tradition, mais de la tradition noble et saine, révélait cependant déjà une personnalité caractéristique. Malgré la sourde opposition du clan solennel des pontifes académiques représentés notamment par le père Geefs, le jeune artiste fut cordialement félicité. Leys, le premier, avait admiré ce vaillant coup d'audace et de liberté. Et à partir de la production de cette charmante composition qui valut d'ailleurs une médaille d'or au statuaire — c'est-à-dire le premier succès officiel, la consécration publique de la maîtrise — Van der Stappen devient en quelque sorte le chef de file de la nouvelle école de sculpture, de l'école de la vérité et de l'observation, de l'école de la sincérité et de la réalité idéale. Toute une série de jeunes sculpteurs se groupent alors autour du maître. Et tous épousent ses idées novatrices, écoutent sa parole et suivent son exemple. Dans la suite, ni plusieurs séjours en Italie, ni les succès, ni les années, n'affaiblirent cette belle poussée vers l'art jeune, libre et indépendant, vers l'art nouveau basé sur le culte de la nature. Aujourd'hui encore. Van der Stappen est à l'avant garde du mouvement artistique. L'influence qu'il a exercée est grande et plus d'un artiste, arrivé maintenant au faite de la gloire, lui doit exclusivement ses lauriers. L'influence de Van der Stappen devint décisive lorsque, vers la fin de l'année 1871, quelques esthètes convaincus créèrent L'Art libre — une revue hebdomadaire qui n'eut malheureusement pas bien longue vie, mais dont, en 1873, L'Art universel et, en 1876, L'Actualité héritèrent successivement du programme et des principes. L'Art libre voulait renverser la Sainte Routine et, donnant congé aux solennels dieux de l'antiquité gréco-romaine, revenir franchement et tout simplement à l'homme et à la nature. L'artiste devait faire ce qu'il voyait, ce qu'il comprenait. Il ne pouvait plus immoler de pauvres victimes sur le vieil autel de la convention. Il devait prendre la vie

sur le fait et briser toutes les entraves qui, jusqu'alors, avaient étouffé la personnalité des statuaires et des peintres. En un mot, il devait remplacer l'atelier fermé par la nature et le mannequin drapé par le modèle vivant, souple, beau, solide et nerveux. L'art ne devait-il pas tenir compte des exigences de l'époque? Evidemment, et, à ce propos, il est intéressant de rappeler les lignes suivantes dans lesquelles, le 15 décembre 1871, Léon Dommartin résumait la profession de foi de

CHARLES VAN DER STAPPEN 136 UArt libre. Cette déclaration marque, en effet, une date importante dans l'évolution de la sculpture belge. « Le grand poète Henri Heine, disait-il, s'écriait dans *V Intermezzo* : Il s'agit d'enterrer les vieilles et méchantes chansons, les lourds et tristes rêves. Allez me chercher un grand cercueil. J'y mettrai bien des choses!... » « Ah! que de choses nous aurons à mettre, frères, dans le cercueil où il s'agira d'enterrer nos vieilleries, à nous! Combien il faudra de géants plus forts que le saint Christophe du dôme de Cologne pour porter le cercueil jusqu'à la mer et l'y précipiter de façon à ce qu'il y reste à jamais ! » Et, de fait, il y resta.... plus ou moins, car il est certain que la renaissance de la sculpture belge à laquelle ont travaillé depuis, très vaillamment, Paul De Vigne, Thomas Vinçotte, Jef Lambeaux, Julien Dillens, Jacques de Lalaing, Constantin Meunier, etc., date de cette époque qui marque donc l'ère de l'affranchissement et de la liberté. Tout en mettant toujours à profit la solide puissance de son individualité fortifiée par la richesse de son imagination originale. Van der Stappen n'a jamais cessé d'interpréter librement la nature. Depuis l'année 1874, ses œuvres se succèdent rapidement, nombreuses et variées. La Décoration du Passage des Postes, celle du Théâtre de l'Alhambra et les Cariatides de la maison de l'architecte De Curte, rue de la Loi, à Bruxelles, sont autant d'étapes décisives dans l'évolution de la personnalité du maître. Dans la Statue d'Alexandre Oendebien[^] élevée en 1875, le sentiment de la modernité triomphe franchement, malgré certaines faiblesses évidentes car les lignes, trop petites, manquent d'ampleur monumentale. L'Aurore (1875) et Le Crépuscule (1876), les deux candélabres du Palais du Comte de Flandre, nous montrent l'ancien modeste plâtrier, le fils timide du maître plafonneur devenu enfin l'artiste raffiné comprenant l'importance capitale de l'art décoratif et relevant fièrement le défi jeté à la déchéance de l'art appliqué à l'industrie. L'Orchestration qui orne l'un des frontons du Conservatoire de Bruxelles, le Groupe du Palais des Beaux- Arts et le SuHout de table exécuté pour la Ville de Bruxelles, nous montrent l'artiste fièrement aux prises avec les difficultés du grand art monumental et de l'art décoratif. En 1882, Van der Stappen ouvre un atelier libre de sculpture. Il possédait alors la force de la réelle maîtrise et déjà avait signé des œuvres qui marquent une date glorieuse dans le développement de sa carrière. Or, de l'enseignement privé à l'enseignement officiel, il n'y a qu'une douce transition. En effet, l'année suivante, en 1883,

Charles Van der Stappen dont le talent varié venait de se faire admirer avantageusement à l'exposition des travaux des anciens élèves de l'atelier Portaels, est nommé professeur à l'Académie des Beaux- Arts de Bruxelles — où il donne encore les cours de sculpture d'après nature, de composition et d'expression. Développant la tradition inaugurée par Navez et continuée par Portaels, Van der Stappen se contente de guider ses élèves sans chercher à leur imposer

136 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS des

principes contraires à la manifestation de leur individualité naissante. Le talent varié de la série de jeunes gens qui, à des titres divers, ont écouté la bonne parole du maître, atteste assurément cette vérité dont l'importance est capitale en matière d'enseignement moderne. Parmi ces élèves, nous citerons MM. Jules Lagae, Gaston Van Hove, Alfred Crick, Guillaume Charlier, Paul et Fernand Dubois, De Vreese, Samuel, Rombaut, Wygaerts, De Haen, Rousseau, etc. Le Saint Michel de la salle gothique de l'hôtel-de-ville de Bruxelles (1883), Le Taciturne du square du Petit Sablon, le Surtout de table déjà cité précédemment, le groupe d'OmpdraUles acheté par le gouvernement (1892), Les Bâtisseurs de Villes (1893) et le vaste projet de décoration plastique monumentale du Jardin botanique de Bruxelles, sont les œuvres principales exécutées par le vaillant statuaire depuis son entrée dans l'enseignement. La variété de ces diverses œuvres et l'intensité de force esthétique raffinée qu'elles dégagent, prouvent que le maître est maintenant en pleine possession de son beau talent. La personnalité de Charles Van der Stappen est assurément une des plus intéressantes de l'école moderne de sculpture. La séduction réelle par la pureté des lignes, l'ordonnance harmonieuse de la composition des groupes de dimensions moyennes, la virtuosité très personnelle du modelé à la fois souple et correct, la modération des mouvements bien équilibrés, l'élégance raffinée et la simplicité très distinguée prodiguées dans l'exécution des figurines isolées ou des bustes de fantaisie, l'ingéniosité réelle de la conception des motifs décoratifs ou des applications délicates de l'art à l'industrie, la force souple, la dignité sévère quoique gracieuse, l'expression personnelle et les qualités solides du style, communiquent aux nombreux travaux du maître un charme tout particulier. La synthèse de ces qualités est l'élégance gracieuse, la distinction simple, la variété et le sentiment décoratif. Sous le rapport de la fantaisie et de la richesse des idées, les œuvres de Charles Van der Stappen peuvent être comparées à celles de Julien Dillens. En effet, si l'on résume les caractéristiques qui ennoblissent la personnalité de chacun de ces statuaires, on trouve le secret de leur variété dans leur interprétation très libre et très personnelle du modèle, dans leur profond culte de la nature, dans leur puissante éducation esthétique et dans le respect des chefs-d'œuvre de la noble et chaste antiquité hellénique. La Statue de Oendebien, malheureusement un peu sèche, un peu mièvre, a résolu, une des premières

en Belgique, les difficultés de l'interprétation esthétique du costume bourgeois moderne. Le Groupe du Palais des Beaux-Arts[^] achevé en 1885, tout en accusant certaines faiblesses et un peu de raideur dans l'ordonnance des grandes lignes, dénote une solide habileté de facture et une sérieuse personnalité. L'Homme à Vépée, sans être précisément d'une originalité spéciale, concilie toutefois habilement le sentiment de la tradition avec la volonté d'arriver à l'expression du style et de l'allure par le culte seul de la

CHARLES VAN DER STAPPEN 137 nature. Le David a du style, le Pax voUscum de la force religieuse, du caractère et de la gravité sacerdotale. Le groupe à! Ompdraïlles a de l'ampleur calme. Les Bâisseurs de Villes^ dont le style évoque vaguement la personnalité de Constantin Meunier, ont de la ligne, mais ils manquent de force nerveuse. Enfin, le Surtout de table exécuté pour la Ville de Bruxelles est Tœuvre dans laquelle le statuaire a traduit avec le plus de force la puissance de son sentiment essentiellement décoratif. C'est en effet dans le vaste cercle, éminemment riche, des applications de Tart à l'industrie, que le talent du maître trouve son véritable domaine. « Il sera compté à Van der Stappen comme une vertu — a dit Camille Lemonnier — d'avoir relevé l'ancienne déchéance de l'art ornemental et décoratif en le prouvant l'égal de l'art purement figuratif. » C'est du reste dans le domaine utile des applications que le maître trouve le mieux l'occasion de donner libre essor à ses étonnantes facultés de composition fantaisiste tout en évitant d'accuser les défauts de ses qualités : la préoccupation relative des détails, les lignes parfois un peu mièvres lorsqu'elles font partie d'un grand groupe, etc. Cette préoccupation constante de la recherche des effets décoratifs, d'ailleurs très personnels et très modernes, c'est-à-dire essentiellement distingués, domine dans toutes les pensées du statuaire. A l'appui de cette vérité, nous dirons que Van der Stappen pousse le souci de cette volonté jusque dans l'orthographe de son nom. En effet, un jour, comme nous demandions à l'artiste comment il écrit son nom, il nous répondit : « Cela dépend de l'effet décoratif! » Il faut un certpiin raffinement pour comprendre la subtilité de cette éloquente réponse. Dans les œuvres du maître, la variété s'explique en partie par la diversité même des matériaux qu'il aime à mettre en œuvre : la terre, le marbre, la pierre blanche, le bronze, l'ivoire, la cire, l'argent, la pastaline, etc. Dans son art, l'artiste tient, en effet, toujours compte de la nature des matériaux. Or, du marbre au bronze, de la terre à la cire ou de la pierre à l'ivoire, les principes qu'il importe de développer dans la composition, dans la facture et même dans le choix des sujets, varient énormément. Ce point dont plusieurs statuaire modernes ignorent l'importance, n'a jamais été méconnu aux grandes époques de l'art. Quoi de plus naturel d'ailleurs? La pierre, par exemple, est de toutes les substances mises en œuvre par la sculpture celle qui est la moins susceptible de mouvements. Au contraire, le bronze, depuis le Discobole de Myron ou le Mercure de Jean de Bologne,

est celle qui autorise les lignes les plus hardies. La cire admet la fantaisie; l'argent exige un travail soigné, etc. Van der Stappen n'admet donc pas la spécialité. Il estime que le véritable statuaire doit pouvoir aborder toutes les difficultés de l'art et, partant, se mettre à même de profiter de ses multiples ressources pour donner à son individualité l'essor le plus large et le plus varié. Et, de fait, le maître a produit des œuvres remarquables dans tous les domaines de la sculpture — bien que le raffinement spécial de sa personnalité semble se concilier le mieux avec le

138 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS genre caractéristique de bas-relief que Donatello appelait « stacciato » et qui semble plutôt dessiné que modelé, le relief étant à peine accusé. Cet art délicat que certains sculpteurs français développent aujourd'hui si admirablement, Roty et Charpentier notamment, exige le sentiment du style le plus pur rehaussé par la distinction fine et élégante des lignes décoratives les plus idéales. Or, ces qualités sont précisément celles qui dominent dans la personnalité de Van der Stappen. Cette remarque nous conduit à analyser un instant la technique, le métier ou le « faire » du maître. Comme Julien Dillens, Charles Van der Stappen est partisan du modelé plein. Ce modelé, on le sait, est celui dont on peut admirer le résultat sous tous les aspects et dans toutes les conditions d'éclairage. Il n'est pas travaillé sous un certain jour, un jour unique nécessaire à l'obtention de TefiFet favorable cherché. Il ne craint point le coup de lumière, il ne risque pas de projeter des ombres malheureuses ou des « trous » d'un effet déplorable. — Un sculpteur, dit le statuaire, doit saisir l'expression de la vie dans toute sa beauté. Or, dans la nature, la forme est toujours souple, pleine. Elle est parfois à angles, soit, mais jamais « c à trous ».\n ne faut donc pas craindre d'éclairer franchement un membre du corps humain. Une statue bien faite doit pouvoir affronter toutes les lumières absolument comme le corps humain est fait pour se montrer, sous la clarté du plein air, dans Tardent faisceau des rayons du jour. Il ne faut pas oublier que chaque membre produit même uniquement son effet plastique, suivant la nature de l'angle d'incidence des rayons qui le frappent. Le modelé plein est celui qui est le plus logique parce qu'il tient compte des lois de la physique. C'est celui du reste que les Grecs ont immortalisé et que les meilleurs statuaires français interprètent encore aujourd'hui. Nous ajouterons que le principe du modelé plein conduit directement au culte de la forme, tandis que la sculpture à trous, à fossettes irrégulières et à plans déprimés, semble ne mettre en évidence que le sentiment de l'effet ou de la couleur. Telle s'affirme donc, dans son ensemble, la délicate personnalité de Charles Van der Stappen. L'artiste a vaillamment fait son chemin marchant toujours droit devant lui à la conquête de Taffranchissement de l'art. Tout de suite après un stage forcé chez les patrons qui ont payé ses humbles travaux d'ornemaniste, il est entré de plein pied dans le domaine de la modernité. Son esprit raffiné, quoique positif et viril, n'a jamais faibli. Il s'est simplement laissé charmer par la

note élégante et décorative. Artiste essentiellement primesautier, il ne s'est jamais occupé de la doctrine solennelle ni de ce que Ton est convenu d'appeler Fart académique. La Toilette d'un faune, sa première œuvre importante, son œuvre de jeunesse, se caractérise déjà par la liberté de facture. Et depuis la production de ce beau travail, il a toujours perfectionné les qualités de son art tout en fluctuant de l'étude

CHARLES VAN DEB STAPPEN 139 de l'antiquité à celle de la nature. L'esthétique du maître est en somme parente directe de celle des statuaires de la première renaissance italienne. Tout en étudiant la nature moderne et en conservant la liberté de son imagination, il écoute volontiers les leçons du passé. Van der Stappen est un véritable artiste; un artiste d'action, auquel il est facile de pardonner certaines faiblesses. Un des premiers il a porté rétentard de l'affranchissement de la statuaire en Belgique. Un des premiers, il a relevé le niveau de l'art décoratif. Ces deux titres seuls suffiront à lui assigner, un jour, un rang historique dans l'évolution de notre art national.

CHARLES VAN DEB STAPPEN 141 INDICATIONS relatives aux principales oeuvres de Charles Van der Stappen La Toilette d'un faune; statue en plâtre. — Bruxelles, 1869. Tête d'Indienne; bronze. — Tête de femme; marbre. — Gand, 1871. La Charmeuse; statue en plâtre. — Bruxelles, 1872. La Décoration du Passage des Postes. ~ Les statues du Théâtre de l'Alhambra et Les Cariatides de la maison de l'architecte De Curte, à Bruxelles. — 1874. La Chanteuse; médaillon en bronze. — Le Monument élevé à la mémoire d'Alexandre Geïdebien, à Bruxelles. — L'Orchestration (Fronton de la cour du Conservatoire royal de musique). — L'Aurore et Le Crépuscule (Candélabres décoratifs ornant le Palais de S. A. R. le Comte de Flandre). — Bruxelles, 1875 et 1876. Le Monument élevé à la mémoire du baron Coppens, près de Ghel. — - Bruxelles, 1877. L'Homme à Vêpée; statue en marbre (Musée de Bruxelles). — David; statue en cire. - Jeune fille juive ; buste en marbre. — La Pascuccia ; buste en marbre. — L'Enseignement de l'Art (Esquisse en plâtre de l'un des deux groupes monumentaux décorant la façade principale du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles). — Bruxelles, 1880. Jeune Florentine ; bronze. — Bruxelles, 1881 . Buste en bronze de PhUipson. — Bruxelles, 1882. Saint-Michel (Salle gothique de l'hôtel-de-ville de Bruxelles). L'Enfant au bouc; bronze. — Bruxelles, 1884. Buste du monument funéraire élevé à la mémoire d'Edouard Agneessens (Cimetière de St-Josse-ten-Noode). — Bruxelles, 1887. Le Foudroyé. — Le Taciturne ; statue en marbre (Square du Petit-Sablon, à Bruxelles). — Bruxelles, 1888. Le Sphinx; bronze. — Paris, 1889. Saint-Georges. — La Pieuvre; bas-relief en bronze. — Bruxelles, 1889. Pax vobiscum; buste en marbre. — Médaillon en bronze de feu Henné, secrétaire de l'Académie royale des Beaux- Arts de Bruxelles. — 1890. Le Surtout de table exécuté pour la Ville de Bruxelles (Groupe central: Saint- Michel défendant la bannière de la ville. Groupes ornant les vasques : Les Serments de Bruxelles ; La Légende de la veillée des Dames et La Translation des cendres de Sainte- Gudule).— Arthur Stevens; buste en pastaline. — La Légende d'Orphée (Heureux temps. — Douleur. — Regrets. — Martyr. — Immortalité). — Bruxelles, 1891. L'Ompdrailles; groupe en bronze (appartient au Gouvernement). — Bruxelles, 1892. Le Projet de décoration du Jardin Botanique de Bruxelles, exécuté en collaboration avec Constantin Meunier (Candélabres, statues,

groupes, motifs décoratifs divers, etc.). — Bruxelles, 1893. Les Bâisseurs de Villes. — Bruxelles, 1894.

The text on this page is estimated to be only 2.50% accurate

$\hat{e}P J^{\wedge}ambeaux$



W. D. D.

^ef^ Jxambeaux '»^ SŮtQAlre. Chevalier de l'Ordre de Léopold. Officier de rOrdre de Saint-Michel de Baylère. Irdbnt, fougueux, sec et nerveux; petit, malin, éveillé, habile et vif; voilà la synthèse physique et morale de l'auteur du Baiser. Sa figure maigre et osseuse aurait, avec ses pommettes saillantes et ses yeux gris qui, sous la profonde arcade sourcillière, jettent d'étranges flammes ; un aspect tout ascétique sans la crânerie réelle d'une fière moustache aux extrémités relevées, sans la force d'une barbe rugueuse taillée en pointe et sans l'aspect typique des cheveux, foncés et luisants, ramenés soigneusement sur le front et les tempes en volages mèches caractéristiques. Modelé par larges plans, cet homme tout en nerfs et perpétuellement agité, cet artiste passionné d'art et de vie, cache sous une apparence frêle une vigueur exceptionnelle. Sous les effets trop larges et dans Tampleur cossue des étoffes amples dont il a coutume de se vêtir, on devine une force de résistance d'acier bien trempé. Et, en vérité, aucun statuaire ne connaît, ni ne recherche moins, les assoupissantes douceurs molles du farniente. Aux soucis du travail gigantesque dont il s'occupe aujourd'hui, il joint ceux de l'élaboration intellectuelle des œuvres qu'il commencera demain. Nuit et jour, il songe à ses conceptions. Son esprit, toujours tendu, ne connaît guère le repos. C'est la nuit, dans un rêve, qu'il a conçu le groupe jordanesque de La Folle chanson. Il avait eu l'apparition de la Beauté, symbolisée par une belle jeune femme, et celle de la Laideur, caractérisée par les lourdes lignes d'un vieillard obèse. Brusquement éveillé, il s'était levé pour se mettre incontinent au travail ! Et le rêve devint une réalité sous la forme d'une puissante bacchante coulant une gaillardise dans l'oreille tendue d'un gros silène hilare! On a cru Lambeaux soucieux, par malice, de ses intérêts matériels. On a prétendu qu'il excellait notamment à profiter de ses dons, vraiment diplomatiques, pour travailler à la gloire de sa réputation. Hâtons-nous de le dire, rien n'est plus injuste, ni plus faux. En réalité, l'auteur des Fassions humaines ne vit que pour son art et par son art. Aussi, comme un général dans une place forte en danger, se retranchet-il d'habitude dans son pittoresque atelier situé là-bas, très loin, dans un coin perdu, à l'extrémité de la chaussée de Waterloo, au fond du chemin creux côtoyant le plateau de Saint-Gilles. Cet atelier, c'est son sanctuaire. C'est aussi le capharnaïm dans lequel, à

148 LES ARTISTES BELOES CONTEMPORAINS défaut de livres ou d'ouvrages scientifiques — car Lambeaux a le tort de lire peu — il trouve, dans une profusion de moulages traînant partout, dans un déluge de photographies accrochées aux murs et dans une quantité de documents divers entassés pêle-mêle dans le plus grand désordre, les éléments qui l'inspirent dans la conception de ses travaux. Il y a là, au milieu d'une série de femmes nues étalant, en d'étranges raccourcis, la grâce ou l'ampleur de leurs formes rondes, une superbe reproduction du triomphant Jugement de Michel Ange. « Quand je suis découragé ou fatigué, nous dit l'artiste, quand mes yeux ont besoin de repos ou d'inspiration, je viens me placer devant cette belle photographie. » Il y a là encore des notes illustrées de Carpeau, de Rodin, de Rubens, de Phidias, etc. Ces documents précieux, épinglés au hasard sans méthode ni soins, sont autant d'arguments dont le fougueux jeune maître se sert dans son travail et dans ses discussions. Lorsqu'il soulève un point esthétique délicat, il vous conduit devant ces images, ses chères images, sa bibliothèque étrange mais éloquente ; ou bien, vous plaçant sous les yeux un fragment de sculpture ou un moulage d'après nature, il s'écrie avec conviction en employant des mots pittoresques, en esquissant un geste crâne et en se redressant sur ses maigres jambes comme un fier coq anglais sur ses ergots : « Voyez la sympathie mystérieuse de ces plans, suivez la logique anatomique de ces formes, admirez ce renflement et remarquez pourquoi il dérive de cette dépression qu'il explique ! » Et dans ce monde vivant d'images, de plâtres et de moulages, au milieu de l'ébauche de ses principales œuvres. Le Baiser, Le Coureur, L'Ivresse, etc., devant son gigantesque bas-relief des Passions humaines, l'artiste vit et tressaille au souffle de l'art créateur ! Certes, il n'ouvre pas vite les portes de son atelier au visiteur — c'est-à-dire à l'importun. Aucun statuaire n'est d'une plus grande circonspection, sachant fort bien qu'il est parfois imprudent de mettre le public dans la confidence d'une œuvre importante avant qu'elle ne soit bien réalisée dans toutes ses grandes lignes. Le praticien qui seconde le maître dans les basses besognes de ses travaux, est stylé pour éconduire les étrangers, les profanes, les curieux. Pourquoi leur permettre de venir déranger le statuaire ? Pourquoi les initier à ces raille détails qui, dans un atelier d'artiste comme dans le boudoir d'une actrice à la mode, révèlent bien des choses ! Eugène Delacroix, l'auteur de La Barque du Dante, cette puissante page du Louvre, lui aussi se cloîtrait ainsi avec une précaution

jalouse, n'aimant guère les indiscrets mais cherchant toujours le recueillement et la solitude devant ses grandes toiles qui étaient son sang et sa vie. Jef Lambeaux naquit à Anvers le 13 juillet 1852. Wallon par son père et flamand par sa mère, il est le fils tout entier de ses œuvres — comme Van der Stappen, Stobbaerts, Robie, Coosemans, Courtens, Ooms, Frans Van Leemputten, etc. Son père, un type original au profil étrange, son père que l'on appelait à Anvers « Napoléon », on ne sait trop pourquoi, mais peut-être bien à

JEF LAMBEAUX 149 cause de sa petite taille et de son air sarcastique confirmé par une silhouette diabolique dont Lambeaux semble avoir hérité l'originalité, était le fils d'un simple chaudronnier ambulant. Il exerçait lui-même la profession d'établier dans l'actuelle modeste échoppe d'antiquaire que tous les Anversois connaissent. C'est dans cette maison, à deux pas de la Fontaine du Bràbo, que le petit Jef vit le jour. Le père de Lambeaux, le populaire « Napoléon », était à la tête d'une nombreuse famille. Chose curieuse, tous les enfants de ce modeste artisan du cuivre, subissant peut-être la mystérieuse volonté des lois de l'hérédité, ont manifesté une aptitude spéciale pour l'art ! L'auteur du Baiser est cependant le seul qui soit arrivé à conquérir une célébrité réelle. Dans l'échoppe paternelle luisaient ces imposantes et riches batteries de cuisine en cuivre rouge, jadis si recherchées par toutes les vieilles familles vraiment flamandes. A ce détail se rattache une anecdote amusante. Doué, dès son enfance, d'une grande irritabilité du système nerveux, Jef, tout jeune encore, était sujet à de nombreux accès de somnambulisme. Une nuit, après sa mystérieuse promenade, au lieu de regagner sa chambrette, il s'était pelotonné dans un des vastes chaudrons du rez-de-chaussée, où, le matin, la famille en émoi avait fini par le découvrir après de nombreuses recherches ! La première éducation du maître est purement bourgeoise pour ne pas dire ouvrière. Aussi, s'il n'avait pas été tout spécialement doué pour la pratique de l'art et si le génie des grands maîtres ne l'avait effleuré de ses ailes, il n'aurait certainement jamais eu la force de vaincre les lacunes de sa première instruction. C'est à peine, en effet, s'il a passé par l'école primaire ! Plus tard, il est vrai, l'artiste a racheté cette béante lacune par la volonté nette de parvenir et surtout par la puissance suprême de son talent d'observation. « Sans être instruit, a dit de lui Max Sulzberger, il sait beaucoup. » Et, en effet, tel est bien le cas. Le statuaire a débuté comme beaucoup d'artistes, mais sa perspicacité, son intelligence, sa lucidité d'esprit, sa malice, son enthousiasme et sa fougue, lui ont fourni le moyen de racheter les faiblesses d'éducation dont sa naissance et son premier milieu l'avaient chargé. C'est à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, dirigée alors par Nicaise De Keyser, que Jef Lambeaux fit sa première éducation artistique. Dès l'âge de dix ans, il fréquente les cours élémentaires, étudie le dessin au trait, la perspective, etc. En 1864, il reçoit les premières notions de modelage. Deux ans plus tard, nous le trouvons

dans l'enseignement moyen où déjà il emporte des distinctions dans les cours d'expression et d'anatomie. Et ainsi, lentement, le bambin devenu le jeune homme bruyant et fantaisiste dont les vieux professeurs et les vénérables pions ont conservé le souvenir, avance doucement, tout doucement, dans ce beau domaine de l'art où il devait, un jour, marcher triomphalement. Jadis, rien ne laissait cependant soupçonner cette victoire — sinon une aptitude réelle pour le dessin et le sentiment des formes énergiques.

160 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Lambeaux

n'a jamais été ce que Ton appelle un brillant élève. En 1871, à l'âge de 19 ans, alors que le jeune artiste fréquentait les ateliers libres de sculpture dirigés par Jean Qeefs, il expose, comme élève de l'Académie, sa première œuvre notable : La Chierre. Et de 1871 à 1874, époque à laquelle il achève une terre cuite intitulée Bacchus[^] Lambeaux, toujours à l'Académie, subit l'émulation des premières batailles artistiques. Sur les bancs de l'école, il y avait alors quelques élèves, qui, eux aussi, un jour, devaient finir par conquérir une belle place sous le soleil de Tart. Karl Ooms venait de terminer ses études, tandis qu'Evariste Carpentier, Jan Van Beers, Piet Verhaert et Alexandre Struys engageaient, dans les ateliers libres, leurs premières luttes. Après avoir échoué au grand concours dit de Rome, pour la routine traditionnelle duquel son tempérament nerveux et son esprit d'indépendance n'étaient pas faits, le jeune statuaire s'était lancé dans le domaine de la pratique, tout de suite, très vaillamment, en téméraire décidé à oublier le plus vite possible les saintes leçons académiques dont on avait saturé jusqu'alors. Cependant, il ne suffit pas toujours de vouloir et les œuvres qui jalonnent la première « manière » de Lambeaux, ne sont certes pas celles qui marqueront la révolution générale de sa carrière. Nous prouverons cette vérité dans la suite. Il nous suffira de dire ici que, de 1875 à 1879, l'auteur du Baiser n'a signé qu'une série de statuettes humoristiques dans lesquelles l'observation de l'enfance et le souci de vaincre les difficultés plastiques de l'interprétation du costume moderne, font les frais principaux. Voici, d'une part, Une Ronde d'enfants, Dis bonjour ! Le Bo7i numéro, Le Bouffon, Le Bain forcé et La Main gauche. Voilà, d'autre part. Un Accident et Sollicitude maternelle. Ces œuvres, dont nous étudierons plus loin les véritables tendances esthétiques, n'avaient donné à l'artiste ni la gloire qu'il rêvait, ni le bien être ou l'aisance qu'il désirait pour pouvoir se livrer à la pratique de la sculpture tout entier et sans cure du pénible struggle for life. Aussi, depuis longtemps cherchait-il à sortir du milieu dans lequel il végétait. Il ne se contentait pas de plaire, dans ses œuvres, aux mamans disposées à admirer les lignes charmantes de ses bambins en plâtre ou en terre cuite ! Il rêvait un idéal plus sérieux, plus élevé, plus digne du grand art. Son tempérament lui criait que le véritable domaine du Beau était moins banal. Et la vie extravagante qu'il menait, cherchant notamment à se faire remarquer par ses vêtements étranges, ne l'aveuglait pas sur la

véritable valeur esthétique de ses œuvres. Il ne se faisait aucune illusion et comprenait fort bien que la trempe de son tempérament l'appelait à d'autres destinées. En réalité, Anvers n'était pas le milieu favorable à l'éclosion des conceptions plastiques qu'il rêvait. Ce fut alors que Paris, la ville rayonnante, tenta le jeune maître. Seulement, comment trouver les ressources nécessaires pour entreprendre le voyage et les risques d'un séjour à l'étranger? Il manquait d'argent d'ailleurs, car celui

JEP LAMBEAUX 151 qu'il gagnait en modelant ses groupes d'enfants coulait avec une désespérante rapidité entre ses doigts, dans des aventures de haute liesse dont plusieurs Anversois conservent le souvenir. Né évidemment sous une bonne étoile, les circonstances lui permirent toutefois bientôt d'abandonner la vieille cité flamande. Un jour, en effet, il rencontre son ancien camarade Jan Van Beers qui, déjà alors, habitait Paris et lui dit : — Mon cher, votre art tourne dans un cercle trop banal. Il faut vous secouer, voyager. Il faut changer de milieu. Pourquoi n'allez-vous pas à Paris? — Je ne demande pas mieux que de prendre ma volée, répond Lambeaux, mais, faute de ressources suffisantes, je suis cloué sur place. — Qu'à cela ne tienne, je me charge, si vous le voulez, de faire disparaître cet obstacle. La proposition fut naturellement acceptée avec reconnaissance, avec empressement et voilà bientôt le statuaire dans la grande ville, installé chez Van Beers même, dans l'atelier duquel il reste plus d'une année aidant l'auteur de *La Sirène* à la préparation de ses travaux, dessinant, croquant, ébauchant même, mais oubliant pour ainsi dire tout à fait non pas seulement ses groupes humoristiques, mais la sculpture elle-même ! Cependant, Paris où Lambeaux avait espéré trouver la réalisation de ses beaux rêves d'or, ne lui donna pas précisément ce qu'il avait espéré. Après avoir, pour des raisons spéciales et d'ailleurs personnelles, abandonné l'atelier de son ancien compagnon d'études, il reprend la sculpture mais éprouve beaucoup de peine, malgré l'exécution de quelques œuvres intéressantes et notamment *Le Mendiant*, *La Charmeuse de serpents*, *V Aurore* et *Le pauvre aveugle* (exposé à Gand, en 1880), à pourvoir aux besoins de son existence dans cette cité éminemment dispendieuse. Malgré tout, cette période exerça une influence très heureuse sur la personnalité du statuaire. Maintenant il abandonne non seulement le genre banal ' développé à Anvers, mais, tout en restant fidèle aux principes de la modernité dans l'art, il conçoit et exécute des œuvres sérieuses reflétant nettement la fougue de son tempérament esthétique. Entre *V Aveugle*, exécuté à Paris, et *V Accident*, modelé à Anvers, il y a tout un monde. Après avoir donc mené une existence assez étrange et promené mille fois ses désillusions du Louvre à la Madeleine, ne sachant trop comment gagner de l'argent, mais inventant pour arriver à ce résultat toutes les combinaisons que lui fournissait la richesse de son imagination. Lambeaux, après trois ans d'absence, revient en Belgique non pas à Anvers, dans sa ville natale, mais à Bruxelles où l'attiraient les

illusions d'une entreprise dans laquelle il espérait trouver sinon de l'avenir, tout au moins de sérieuses ressources. Quelle était cette entreprise ? Il s'agissait simplement de modeler les

152 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS personnages en cire destinés au Musée Continental — aujourd'hui oublié ! Avec l'aide d'un de ses frères, Lambeaux espérait pouvoir donner à cette entreprise, malheureusement trop industrielle, un caractère tout nouveau à la fois artistique et historique. Il voulait remplacer par des figures non pas conventionnelles mais exactes et sincères, les éternels mannequins, raides et difformes, destinés à montrer aux visiteurs une Sarah Bernhardt, un Victor Hugo et l'assassin ou le criminel à l'ordre du jour. Il comptait étudier et exprimer sérieusement les particularités de l'attitude de chacun de ces personnages. Et non seulement il les aurait modelés avec soin en employant des moulages d'après nature, mais il se serait procuré, pour vêtir ces héros, les habits qu'ils avaient portés, leurs chaussures, bref tous les détails de leur toilette ! Bien que l'entreprise n'eut pas de suite. Lambeaux resta cependant à Bruxelles. C'était en 1881 et le statuaire avait alors 29 ans. Après une nouvelle série de déceptions au cours desquelles, tout à fait découragé, il eut, paraît-il, l'idée d'abandonner la sculpture pour se faire simple marin, l'heure des premiers triomphes, largement mérités, devait enfin approcher. Grâce à l'intervention généreuse de quelques esthètes raffinés au nombre desquels il importe de citer tout spécialement l'un des échevins de sa ville natale, M. Van den Nest — qui procura à l'artiste la commande de deux cariatides destinées à compléter la restauration intérieure de l'hôtel de ville d'Anvers — Lambeaux trouve enfin les ressources nécessaires pour commencer l'exécution d'un des projets grandioses qui brûlaient dans son esprit. C'est alors qu'il exécute son premier chef-d'œuvre et certainement le travail le plus caractéristique qu'il ait signé jusqu'à ce jour. Nous avons nommé Le Baiser, ce groupe d'un réalisme serré, sérieux, sévère, nerveux, éminemment sincère, un peu sec de lignes peut-être, mais combien personnel, moderne, caractéristique et naturel. La vue de ce jeune homme nu qui, dans un coup de passion, cherche à ravir un baiser à la jeune fille qu'il aime et qui, elle aussi nue, s'abandonne dans une pose à la fois pudique et charmante, souleva une tempête de discussions. Les pontifes solennels de la vieille école classique, crièrent au scandale en se voilant la face devant ce groupe vivant que plusieurs n'hésitèrent pas à trouver erotique ! Les chefs de la jeune école, au contraire, les vaillants enthousiastes de l'avant-garde, les jeunes d'idées ou d'âge, exultaient en proclamant que l'art flamand moderne comptait enfin un artiste digne de son antique gloire. Quant à

Lambeaux, lui, il était sauvé. Cette œuvre personnelle se rattachant, par les tendances, aux Lutteurs qui suivirent, marque la note la plus caractéristique dans la série des travaux de la seconde « manière » du jeune maître. Elle le plaça sur un piédestal trop solide pour que la jalouse Routine ait jamais eu la force de l'ébranler.

JEP LAMBEAUX 163 L'année suivante, en 1882, sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, feu Jean Rousseau, *Le Baiser*, coulé en bronze, fut acquis par le musée d'Anvers — pour la modique somme de 3500 francs. Malgré tout, les premiers succès officiels n'avaient pas apporté à l'artiste le Pactole et lorsque Lambeaux sentit la nécessité de visiter l'Italie, il fut encore obligé de s'adresser à ses protecteurs. Rousseau obtint alors une certaine somme du Gouvernement que la ville d'Anvers, sollicitée encore une fois par M. Van den Nest, doubla en décidant de prendre les fonds sur l'argent, alors disponible, du prix dit de Rubens. L'artiste partit vers la fin de l'année 1882, mais il ne resta guère longtemps dans la patrie des Donatello et des Michel-Ange parce que la mort de son père le rappela brusquement en Belgique. Néanmoins, c'est en Italie que Lambeaux, assurément inspiré par les œuvres de Jean de Bologne dont la hardiesse flattait sa fouguese imagination, conçut le projet de cette Fontaine monumentale qui devait un jour consacrer son talent et lui être commandée au prix de 60,000 francs. A peine arrivé à Florence, Lambeaux, insensible au charme délicat des merveilleuses œuvres de la première renaissance italienne qui n'épousaient pas les sollicitations de son tempérament nerveux, tombe en arrêt devant les lignes énergiques, plus mâles, plus solides, des magistrales conceptions de Verrocchio, de Jean de Bologne et de Cellini. Et sentant qu'il avait sous les yeux les plus viriles créations esthétiques du génie humain, il s'abandonna, paraît-il, à son admiration au point de finir par... pleurer à chaudes larmes! Ce fut toute une révolution dans son esprit. Aussi n'eut-il aucun repos avant d'avoir trouvé un atelier pour calmer sa fringale créatrice ! L'Enlèvement des Salines et les Fontaines réalistes de Jean de Bologne lui inspirent alors, tout de suite, une série de conceptions hardies, nerveuses, terribles : *Le Viol*, *La Débauche*, etc. Dans son exaltation, il rêve les lignes les plus mouvementées. *Le Brabo* germe dans son esprit. Aucune pudeur ne l'effraie. Il a la fièvre. Il travaille. Pour le statuaire, Florence c'est la ville idéale par excellence, la ville qu'il voudrait revoir tous les ans pour se tremper, sans cesse, dans sa salubre atmosphère ! Plus tard. Lambeaux fit un séjour à Rome, où il trouva Broerman, Vanaise, Philippet, etc., mais la Ville éternelle, la ville des Césars, riche principalement en souvenirs de l'antiquité, ne lui fit pas autant d'impression et n'exerça qu'une influence secondaire sur l'évolution de sa personnalité. Revenu à Bruxelles, il expose

successivement les œuvres importantes qui jalonnent sa carrière de 1883 à 1894: La Folle chanson (Anvers 1884), Le Brabo (Anvers 1885), La Fontaine représentant V allégorie de la ville d^ Anvers (Gand 1886), L'Humanité (Gand 1889), Le Dénicheur d'aiglons (Bruxelles 1890), V Ivresse (Bruxelles 1893), etc. Nous reparlerons de ces divers travaux en abordant l'étude de la

164 LES ARTISTES BELGES COKTEMFOBAINS personnalité même du maître qui, maintenant, s'impose à notre attention. Dans Tensemble de cette individualité, nous distinguons trois grandes phases qui, tout en étant le fruit du tempérament de Tartiste, résultent cependant de diverses influences du milieu. Ces influences — auxquelles aucun maître ne saurait échapper — mettent en lumière trois grands centres : Anvers, Paris, Florence. Dans le cours de la première phase, Lambeaux, encore jeune, fait ce que Ton appelle de la « sculpture habillée », Il signe alors les groupes d'enfants assez humoristiques et déjà personnels, dont nous avons parlé. L*une des meilleures œuvres de cette catégorie est Un Accident, exposé à Bruxelles, en 1875, alors que le statuaire n'avait encore que 23 ans ! La seconde phase nous montre Tartiste subissant l'influence heureuse du milieu parisien. Maintenant, après avoir quitté Van Beers, il a repris la pratique de la sculpture, négligée depuis plus d'une année et, renonçant à ses groupes d'enfants, il aborde carrément, avec l'étude du nu, les difficultés du réalisme moderne. Une série de travaux, à la fois hardis, personnels et caractéristiques, parmi lesquels Le Baiser et Les Lutteurs, résument cette nouvelle période. Dans le développement de la troisième phase, enfin, l'artiste, sans sortir du domaine du réalisme, manifeste d'abord une prédilection accusée pour Texpression de la force et la recherche des grandes lignes mouvementées. Il se souvient de Florence, il étudie Jean de Bologne qu'il arrive à trouver même supérieur à Michel- Ange et il modèle son Brabo. Plus tard, dernière évolution, le maître s apercevant qu'il a peut-être trop négligé jusqu'alors la pensée dans l'art au bénéfice de la ligne et de l'anatomie, analyse Michel-Ange, auquel il demande le secret de son intellectualité sévère et conçoit le bas-relief des Passions Humaines. Bien que ces phases soient nettement déterminées, il est nécessaire de les étudier encore un instant. Un Accident, Dis bonjour! Une Ronde â! enfants envoyés à Bruxelles, en 1875, immédiatement après la sortie des ateliers libres annexés à l'Académie d'Anvers; Le Bon numéro et Le Bouffon, exposés à Anvers, en 1876; Le Bain forcé et La Main gauche, montrés à Gand, en 1877, et Sollicitude maternelle, enfin, remarquée à Paris, en 1879, sont les œuvres principales de la première « manière » de Lambeaux. Les titres seuls indiquent les sujets. Dans Un Accident, le statuaire groupe deux fillettes. Un grain de poussière s'est glissé dans l'œil de l'une des gamines : c'est l'accident et la douleur convulsé les traits de l'enfant. L'amie, en

véritable petite mère et dans un mouvement charmant, cherche à remédier au malheur. L'Heureux bonjour! est le titre d'un bambin qui, les deux menottes sur les lèvres, répond au baiser que lui envoie sa maman. Dans cet art assurément pittoresque et d'une belle verve mais un peu banal, le maître n'a guère mis les qualités fortes qui, un jour, devaient bouillonner dans son tempérament. Si par la grâce spirituelle et le charme de ses

JEF LAMBEAUX 155 bambins il a vite conquis les sympathies des jeunes mères, les véritables esthètes, eux, n'ont vu dans cet ensemble d'oeuvres agréables que le « fait divers » modelé. La Ronde cCenfants cependant s'imposait à leurs sympathies par des qualités plus sérieuses. Une poussée décisive vers le réalisme, tendance exprimée brutalement dans Le Mendiant exposé à Gand en 1880 alors que Lambeaux habitait Paris, marque la transition qui conduisit le statuaire à produire les œuvres plus viriles de sa seconde « manière ». Certes ce pauvre misérable, ridé et sale, humblement agenouillé et implorant du regard et de la main la miséricorde des passants charitables, marquait un progrès dans révolution du maître. Maintenant il avait abandonné ses groupes plus ou moins humoristiques et, avec l'impétueuse fougue qui le caractérise, il s'était lancé franchement dans le domaine du réalisme. Malheureusement, son œuvre dessinait des lignes trop serviles. On aurait presque pu la confondre avec un moulage pris sur nature ! Le jeune maître, enfiévré de modernité, avait perdu de vue que le véritable but de l'art n'est pas d'imiter, mais de créer. Revenu en Belgique, à Bruxelles, avec l'idée d'obtenir la direction de l'ancien Musée Continental, Lambeaux, après avoir en quelque sorte fait un retour sur lui-même en calmant sa soif de réalisme trop matériel, avait traduit dans Le Baiser sa première œuvre vraiment grande et exprimé toute la personnalité caractéristique de son puissant tempérament. Maintenant le naturalisme brutal abordé dans les travaux exécutés à Paris, avait fait place à la réalité, non pas précisément intellectualisée, car à cette époque la pensée ne domine pas dans les travaux de Lambeaux, mais ennoblie. Et ce beau groupe prouve que le statuaire, dans la seconde phase de son individualité, cherchait non seulement l'expression d'une interprétation du nu très moderne, très personnelle, mais le mouvement, l'anatomie, la vie et l'action. Certes, ces solides qualités se trouvaient en germe dans la personnalité latente du statuaire avant son départ pour Paris, mais il n'en est pas moins vrai que c'est dans cette ville qu'elles ont trouvé le milieu favorable à leur éclosion. Lambeaux reconnaît parfaitement cette vérité et il prétend même que si, à un moment donné, il a brusquement ouvert les yeux et cherché à élever le niveau esthétique de ses œuvres, c'est à cause d'un hasard heureux que résume d'ailleurs une intéressante anecdote. Cette dernière, on va le voir, prouve une fois de plus que dans l'évolution du talent d'un artiste sérieux, aucun détail n'est accessoire. En l'occurrence, il s'agit d'un simple bout de

conversation saisi, au vol, dans un établissement public. Au reste, voici l'anecdote : Un jour, forcé de faire des économies, le statuaire entre dans un de ces petits restaurants sans apparence extérieure qui pullulent à Paris. Il comptait commander un repas modeste et frugal. Quelques sous auraient réglé le compte. Au besoin, suivant son habitude lorsque les circonstances l'exigeaient, il se serait même contenté de pain et de salade! Quel ne fut donc pas son étonne

1B6 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS ment lorsque, ayant pris place, il aperçut dans un des coins de cette humble gargote plusieurs artistes français déjà célèbres — Mercier notamment, Mercier, l'auteur du beau groupe du Oénie des Arts, décorant une façade du Louvre. Ces messieurs, Lambeaux le sut plus tard, avaient Thabitude de se réunir dans cet établissement pour pouvoir y causer tout à leur aise, loin de l'étourdissant brouhaha des grandes tavernes à la mode. Heureux de cette chance imprévue, notre jeune statuaire tendit naturellement l'oreille à la conversation, d'ailleurs animée, de ces messieurs qui discutaient avec acharnement au sujet du Lamartine mourant exposé alors, c'était en 1880, pensons-nous, au Salon de Paris. — Cette œuvre, disait l'un des artistes, n'est pas digne du bruit qu'elle provoque. C'est de l'art d'illustration, de l'art pour les bonnes d'enfants et les petites mamans de la bourgeoisie. Elle ne tient pas. Elle n'est guère sérieuse. Voulez- vous que je vous dise une vérité, une vérité indéniable? Eh bien! la véritable sculpture est celle que l'on peut briser en mille pièces mais que le premier ornemaniste venu pourra resouder sans aucune difficulté, tout à son aise, morceau par morceau. Ces paroles étranges avaient frappé l'artiste. Elles se gravèrent dans son esprit, très apte du reste aux assimilations subtiles, et aujourd'hui encore elles résument la synthèse caractéristique de sa solide personnalité. — Oui, dit le maître, l'art doit tenir. Il faut que tous les plans d'une statue ou d'un groupe soient bien établis, bien charpentés. Il faut qu'ils puissent entrer en action, vivre en un mot. Dans la nature, chaque forme ne résulte-t-elle pas toujours des fonctions qu'elle est appelée à remplir ? La section du bras gauche, souvent inactif, est-elle, dès lors, identique à celle du bras droit ? Non, évidemment. Il faut que les corps créés par la sculpture soient constitués par un ensemble de plans mystérieux qui expliquent le mécanisme de leurs lignes extérieures. Il faut qu'ils puissent palpiter et tressaillir. Et lorsque tel est le cas, l'œuvre plastique est vivante, réelle et sincère. Dans la troisième phase de l'évolution de sa personnalité. Lambeaux a toujours souci de produire des œuvres serrées au point de vue de l'anatomie (Le Dénicheur d'aiglons, Le Combat contre un aigle, etc.), mais, parfois, il ajoute à ce sentiment celui qui résulte de la recherche des formes amples et de la glorification toute rubénienne de la chair flamande, souple, solide, exubérante et riche {V Ivresse, etc.). Hanté par l'ampleur des géniales créations de Rubens et de Jordaens, le statuaire éprouve une véritable

jouissance esthétique à modeler des formes radieuses. Il aime à chanter l'hosanna de la chair, de cette chair qui, à ses yeux, exprime à la fois la force, la santé et la vie. Mais alors même, loin de s'égarer dans la rotondité boursouflée des formes, il bâtit comme Phidias, des plans solides, et comme Michel-Ange il charpente des lignes fermes sans jamais oublier la synthèse des contours. Il échappe ainsi au trivial ou

The text on this page is estimated to be only 18.80% accurate

Jef Lambeaux. — Le Baiser.



JEF LAMBEAUX 157 au vulgaire et parvient à réaliser une véritable expression d'art dans un domaine cependant dangereux pour les principes de la statuaire, car il est certain, en effet, que la richesse charnelle n'est pas toujours conciliable avec la pureté simple de lignes que les raffinés cherchent en général dans la sculpture. Le gigantesque bas-relief des Passions humaines, dont le carton au fusain fut exposé à Gand en 1889, nous révélera enfin dans Lambeaux non seulement le virtuose du métier, mais le penseur. Mais alors que le souvenir de Jean de Bologne domine dans les œuvres de la seconde « manière » de l'auteur du Baiser, et celui de Rubens ou de Jordaens dans Vivresse; L'Humanité, elle, avec son cortège imposant de groupes divers symbolisant les principales passions qui agitent, élèvent, ennoblissent, dégradent ou tourmentent l'homme : la Guerre, l'Ivresse, le Suicide, la Joie, la Maternité, l'Amour, etc., passions au-dessus desquelles trône l'implacable Mort, L'Humanité, disons-nous, fera songer instinctivement à Michel-Ange et notamment au Combat de Centaures de la Casa Buonarroti à Florence. Le plus grand penseur de la renaissance italienne n'a-t-il pas d'ailleurs lui-même traité un jour la mêlée des Passions humaines ? Toutefois, hâtons-nous de le dire, si, dans le magistral travail dont nous parlons, la hantise d'un passé, d'ailleurs immortel, effaçait la personnalité du jeune maître, on aurait lieu de le regretter, mais tel n'est pas le cas. Malgré la difficulté extrême du sujet — car il faut presque du génie pour triompher de cette terrible allégorie de l'Humanité — l'œuvre marquera l'apogée du talent de Lambeaux. Le culte de Michel-Ange lui aura simplement infusé l'austère force de la pensée grave dans l'art. Si le statuaire avait eu la faiblesse de demander davantage au protégé des Médicis, il se serait exposé sinon au ridicule, tout au moins à l'échec le plus pénible. Il serait téméraire au suprême degré d'ailleurs de vouloir imiter le plus personnel, le plus caractéristique de tous les maîtres du passé. « Les Michel-Ange, a dit Guyau dans ses Problèmes de Vestliétique contemporaine, sont des Jehovah manques ! » Et quoi de plus vrai ? Or, il faut respecter les dieux sans s'aviser de vouloir les imiter. L'audace sans la véritable force géniale est un corps sans âme et le génie mis au service de l'illogique devient de la folie. Michel-Ange lui-même n'a-t-il pas dit : « Ma science créera un peuple d'ignorants. » Et maintenant que nous avons suivi l'enchaînement des diverses phases de l'individualité de Lambeaux depuis ses premiers travaux à Anvers jusqu'aujourd'hui, il nous reste, pour préciser

sa véritable place dans notre art contemporain, à étudier encore les idées personnelles du maître au sujet de l'importance du nu et de l'anatomie. Il nous faudra ensuite analyser son originale interprétation du coloris, en un mot, ses qualités et ses défauts. D'après les plus éminents esthéticiens modernes, la vie est le principe même de l'art. Et la vie, c'est la réalité.

1B8 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Il est

évident que, dans le subtil domaine de la sculpture, cette vérité fait ressortir toute l'importance capitale de l'anatomie et de la physiologie qui deviennent ainsi les bases fondamentales de l'art d'exprimer les formes par le relief.

Mais le Beau peut se réaliser dans les mouvements, dans les sensations ou dans les sentiments. La force est le premier caractère de la beauté dans les mouvements. Or, Lambeaux éprouve, on le sait, de profondes joies dans la manifestation de la vigueur humaine partout où elle se manifeste. —

Aujourd'hui, nous a dit le statuaire, l'étude de la force m'absorbe pour ainsi dire exclusivement. Je la vois dans tout. Je la cherche partout et je place la nécessité de l'exprimer dans l'art même au-dessus de la préoccupation du sujet. Il m'est arrivé, par exemple, de concevoir des œuvres sans savoir sous quel titre je les signalerais dans le catalogue des expositions ! Voilà deux vigoureux lutteurs. Le premier va terrasser le second qu'il soulève au-dessus de ses épaules pour l'aplatir sur le sol. Ne vous semble-t-il pas que ce groupe dans lequel je n'ai vu que le terrible corps à corps de deux hommes acharnés l'un contre l'autre, pourrait servir à illustrer un des douze travaux fabuleux d'Hercule ? Partout où l'homme déploie donc le prestige de sa force, je vais l'étudier et l'admirer. Des terrassiers dans une tranchée, des charretiers imprimant une poussée d'épaules à leur lourd attelage engagé sur une pente, des maçons hissant une grande pierre sur le faite d'un édifice en construction, des portefaix déchargeant un navire, sont pour moi autant de véritables spectacles. Mais ce qui, dans cet ordre d'idées, m'a toujours le plus frappé, c'est la vue des luttes dans les baraques foraines. Je saisis là dans l'imprévu de l'action, d'admirables jeux de musculature. Dans les torsos nus et cambrés, dans le raidissement des membres, je distingue des plans et des lignes d'une véritable beauté. Le hasard des péripéties de la lutte et l'acharnement que met l'amateur à ne pas être vaincu par le professionnel qu'il a défié, laissent parfois entrevoir, dans un éclair, des synthèses plastiques absolument épiques. Ce sont là des apparitions qui, malgré leur rapidité, restent toujours gravées dans mon esprit. On le voit, Lambeaux aime à tendre les muscles d'un membre dont l'énergie s'exerce sur un obstacle. Se laissant entraîner par l'ardeur de son tempérament énergique, il ne conçoit pas le mouvement sans une grande dépense de forces. Le rythme et la grâce des conceptions attiques ne le tentent guère bien qu'il en apprécie la valeur au point de s'écrier devant la photographie

de Vniyssiiis de Phidias : « Il nous faudrait mille ans pour aller si loin ! » Ce qui le tente et ce qu'il exprime, en réalité, dans ses œuvres, c'est la vie même de tout effort musculaire. Il ne craint pas de demander à un muscle un raidissement violent. Sous ce rapport, il ressemble à l'ingénieur qui arrondit les chiffres ou exagère le calcul de la résistance des matériaux pour obvier à tout imprévu! Parfois cette tendance communique à ses œuvres une

JEF LAMBEAUX 169 certaine disproportion entre le moyen et la fin — notamment dans Le Dénicheur d'aiglons, que Ton a ciomparé non pas à un chasseur primitif se défendant contre la furieuse attaque d'un grand aigle, mais à un modèle d'écorché. Quoi qu'il en soit, ces considérations prouvent l'importance que Lambeaux attache non seulement à l'étude de la nature, mais aux mouvements et à l'anatomie. Il choisit ses modèles avec un soin infini et, à force d'observation, parvient à découvrir avec une rare perspicacité celui dont il a besoin. Il ne livre rien aux caprices du hasard. Chacune de ses œuvres a été longuement étudiée sur le vif. Le groupe du Baiser a posé tel qu'il Ta interprété. Il a vu ce jeune homme nerveux et il a étudié cette jeune fille maigrelette dont le gars était l'amant. Pour son Dénicheur cCaiglons il a mis aux prises un solide gaillard qu'il avait découvert dans la rue et un aigle superbe que la direction du Jardin zoologique d'Anvers lui avait prêté. Et non seulement il a admiré l'homme nu tressaillant devant les attaques de ce pauvre roi déchu des oiseaux, mais il a vu Taigle, un jour, malgré ses entraves, blesser le modèle! Le groupe de U Ivresse lui-même, a été étudié d'après nature. Il a saoulé deux femmes pour observer le travail physiologique de la musculature des membres. Pour le basrelief des Passions humaines, enfin, il ftpris, sur nature, de nombreux moulages. Malgré cette sincérité, Lambeaux ne s'occupe guère de la description anatomique du modelé des différentes régions du corps humain. Il ne voit et ne cherche que leur effet plastique. En d'autres termes, il analyse les sinuosités anatomiques sans s'inquiéter de leur explication matérielle. Un simple coup d'œil sur l'inerte modèle décorché en plâtre qui occupe un coin de son atelier, suffit à l'artiste pour mettre en action tous ces muscles avec leurs tendons et leurs ligaments. Sans aucun effort, il saisit le mécanisme merveilleux de leur force. Du reste, le statuaire n'admire que l'anatomie du corps vivant. Il trouve inutile de disséquer un cadavre. C'est l'expression de la vie qu'il cherche et non pas celle de la mort. Et non seulement il aime la force et la vie, mais il admire les mouvements. Par la seule action de son observation et sans s'en douter, il ne résoud pas seulement les problèmes les plus délicats de l'anatomie artistique en donnant à la saillie des muscles leur place exacte et leur forme précise, mais les problèmes non moins subtils de la physiologie qui expliquent pourquoi tel côté du corps diffère généralement de sa partie symétrique parce que ses muscles ne sont que rarement soumis aux mêmes fatigues. Sans avoir étudié

les sujets étendus sur les dalles froides d'un amphithéâtre d'hôpital, il est parvenu néanmoins à comprendre le mécanisme du corps humain. Il a étudié la physiologie sur la nature même, sur les modèles qui ont posé dans son atelier, partout, enfin, dans la rue, en ville ou à la campagne. Son atelier est encombré de moulages. A l'étude de l'anatomie morte, il a substitué celle de l'anatomie vivante. Il a trouvé ainsi le secret de la mystérieuse harmonie que l'on trouve dans les lignes de chaque corps humain vigoureux ou faible, beau ou laid. Et dans chaque corps,

160 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS il distingue un monde de plans, de lignes, de formes, de saillies qu'il aime à modeler non pas avec timidité comme à l'époque du classicisme, mais nerveusement cherchant la beauté moins dans le joli, que dans le caractère. Sur le clavier de l'anatomie plastique, l'artiste ne compose pas de douces symphonies, mais de brillantes orchestrations. Il considère la jambe pliée de son Défiicheur d'aiglons comme l'un de ses meilleurs morceaux de sculpture. Pourquoi? Parce que jamais il n'a mieux rendu l'harmonie exacte des plans musculaires d'un membre humain soumis à un effort spécial. Ce qui précède explique que le docteur Sacré, l'ancien chef de clinique de l'hôpital Saint-Jean à Bruxelles, ait pu dire au maître qui modelait son buste : — J'aime toujours à analyser vos œuvres parce que vous connaissez intimement la machine humaine. En effet, Lambeaux pousse le souci de l'anatomie artistique jusqu'au point de chercher dans le corps de l'homme des harmonies physiologiques d'une extrême subtilité. Il ne manque jamais de relier chaque détail anatomique à ses causes et à ses effets cherchant ainsi le secret de VChdre, Il ne devine pas seulement une correspondance intime entre toutes les parties du corps chez les divers individus; mais il harmonise les masses, scrute la synthèse des plans, cherche, en un mot, ce mystérieux équilibre sans lequel la vie est impossible dans les conditions normales. Et, en réalité, n'est-ce pas dans le rapport idéal des organes aux fonctions, que réside cette belle « efflorescence de la chair » à laquelle le statuaire se montre si sensible et qui, du reste, constitue le principe même de la beauté plastique moderne? « Un vrai statuaire, a dit Sully Prudhomme, peut faire un chef-d'œuvre du buste d'un bossu, s'il a pénétré et exprimé par le concert des formes l'intime solidarité vitale qui fait influencer la gibbosité sur l'angle facial et sur les traits mêmes du visage, car les bossus les plus différents se ressemblent par le rayonnement de leur commun caractère; ils ont la bosse partout. » Cette phrase étrange mais profonde, car elle suppose tout un monde d'observations, résume on ne peut mieux les principes anatomiques physiologiques de Lambeaux. Partout il cherche cette « solidarité intime des formes. » Dans la rue son imagination déshabille les passants pour chercher l'harmonie de leurs formes dans la ligne de leur silhouette. Au Vieux Marché, dans l'amoncellement des souliers éculés, des chapeaux défoncés et des vêtements rapiécés, il bâtit des romans en rattachant l'aspect de ces misérables vêtements au type de leur ancien propriétaire. Un jour il avait dit

aux amis avec lesquels il se promenait, que le dos d'un commissionnaire ne ressemble absolument pas à celui d'un agent de police ! Naturellement ils avaient accueilli cette boutade par de joyeux rires. Et l'un des artistes désignant, dans la rue, une personne marchant à proximité avait dit: — Mettez donc une étiquette sociale sur le dos que vous voyez là-bas ! — Ce dos, répondit alors Lambeaux sans se déconcerter et après avoir rapidement dévisagé la silhouette en question, ce dos doit être celui d'une

JEP LAMBEAUX 161 personne habituée à dominer les masses. Il se pourrait parfaitement que son propriétaire soit un tribun ou un ministre. Et, en effet, le statuaire ne s'était pas trompé ! — Un autre jour, on s'était moqué de lui parce qu'il avait dit à un sculpteur qu'il était incapable « d*habiller une omoplate ! » Le dessinateur favori de l'auteur du Baiser est Forain. On conçoit aisément pourquoi. Il analyse avec attention chacun des dessins du spirituel mais cj'nique artiste français. Et, de fait, personne ne comprend mieux la physiologie des formes. Le pas, lourd et veule, que Forain imprime aux vieux ramollis courtisant les petites ballerines d'un théâtre de second ordre, n'est pas celui du mendiant pervers qui, la nuit, attend sous le porche des grands hôtels le clubman attardé. Un simple coup de crayon ne suffit-il pas au dessinateur pour exprimer, avec éloquence, l'embûche du sourire d'une fille cherchant à amorcer un passant? Lui aussi connaît donc la « solidarité intime des formes! » A la connaissance de l'anatomie, se rattache le culte du nu. Et Lambeaux qui cependant a d'abord « habillé » ses modèles estime maintenant, avec raison, que le nu est la base de la statuaire. Voilà pourquoi la nature est son idéal. Il sait parfaitement qu'elle est la grande source inspiratrice de toutes les conceptions vraiment dignes. Cette nature, il la vénère avec recueillement. Certes, le maître aime à s'entourer de nombreux et divers documents ; mais ces derniers, les Victoires de Samothrace notamment, sont précisément la reproduction des œuvres dans laquelle le génie de l'art a sanctifié ce culte de la nature. C'est l'influence de l'art français qui a donné à l'auteur du Brabo l'amour des formes plastiques non pas conventionnelles ou simplement jolies, mais sincères, réelles et physiologiques. Un jour il avait rencontré Carpeaux — qui s'intéressait alors à ses débuts, et lui avait dit : — Mon ami, vous avez tort de négliger le nu, sans lequel la statuaire ne saurait exister. Si vous continuez à ne modeler que des sujets habillés, votre avenir est perdu car, à un moment donné, il vous sera impossible de sculpter convenablement, bien entendu, une simple main, voire même un simple morceau de chair. Passons maintenant à l'analyse, plus intime encore, de la personnalité même du maître en posant cette question que l'on a souvent faite : Lambeaux est-il, oui ou non, partisan de la sculpture à trous ? En réalité, il faut répondre négativement. Sans être comme Paul De Vigne, Julien Dillens ou Charles Van der Stappen, partisan absolu de cette belle statuaire pleine dont les principes remontent à l'art grec, Lambeaux pratique moins la sculpture à

trous que la sculpture à plans. Or, la nuance est sensible. Si Lambeaux cherche les plans plutôt que, comme Rodin, les renforcements, il attache une importance considérable à la manière dont ces plans feront impression. De là son souci continuel, assurément étrange pour un statuaire, du « coloris des plans. »

162 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Peut-on admettre un sculpteur coloriste? Et Lambeaux est-il un sculpteur coloriste? Ce dernier point a souvent été résolu par l'affirmative. Dans ses Impressions d'art, Eugène Demolder dit que Fauteur du Baiser a une « palette barbouillée de sang flamand et une façon de voir grasse et rouge. » Nous ne comprenons pas précisément jusqu'à quel point ces paroles puissent s'appliquer à la personnalité de notre statuaire; mais nous reconnaissons volontiers qu'il cherche non pas des effets de coloris — ce mot est impropre lorsqu'il s'agit de la sculpture en général — mais des effets de lumière. Il arrive à ce résultat en accusant ou en diminuant la saillie de certains plans. Ainsi, dans le bas-relief des Passions humaines, la répartition des masses lumineuses est à la fois savante, rationnelle et symbolique. Le Crime, la Guerre, le Vice, bref toutes les mauvaises passions grouillent dans la pénombre tandis que l'Amour, la Joie, la Maternité et les autres bonnes passions, rayonnent dans la clarté. Le Christ plonge dans le clair-obscur; mais la Mort plane en pleine clarté! Nous reconnaissons que cette préoccupation de la lumière savante est étrange et même éloquente, mais, au point de vue des lois fondamentales de la statuaire, elle est dangereuse puisqu'elle donne des œuvres qui exigent un éclairage spécial, à effet unique. Nous savons bien que tel sera le cas pour les Passions humaines pour lesquelles on construit un édifice particulier, mais le principe subsiste. Du reste les idées générales de Lambeaux sont aussi subtiles que, parfois, originales et caractéristiques. — Certainement, dit le maître, je cherche toujours le « rayonnement de la lumière » sur mes œuvres. Il faut qu'elles vivent. Il faut qu'elles respirent. La difficulté est de ^< chauffer un morceau de pierre. » Voilà pourquoi il faut travailler les masses et étudier les effets. Quand mes plans ont leur place, quand ils sont charpentés solidement, je leur donne le bain nécessaire de lumière et d'ombre — suivant l'effet que je veux obtenir. Naturellement, pour être logique, je m'inquiète avant tout de la place que mes travaux devront occuper et je pense que Michel- Ange devait procéder de la même manière. Mais une fois cette place déterminée, je suis libre et je travaille en conséquence. Examinez, par exemple, ce fragment moulé d'après mon groupe de L'Ivresse. La lumière frappe la joue, l'épaule de la femme et le plan supérieur du sein gauche. Elle éclaire ces masses, fait rayonner les lignes qu'elles dessinent et chauffe, en un mot, ces parties vivantes de mon œuvre. Puis, tout doucement, elle diminue en

glissant sur les plans voisins. Ici la pénombre remplace la clarté. Après avoir mystérieusement noyé la partie latérale droite du torse et estompé le sein correspondant, elle va se perdre tout à fait dans la cambrure profonde dessinée par le contour de la hanche. Ici j'ai du noir presque absolu et là du blanc plus ou moins intense. Et ces extrêmes sont rachetés par le dégringolement harmonieux des plans. Cette théorie étrange, si contraire aux principes de l'art d'un Dillens notamment, prouve que Lambeaux est loin d'être un artiste banal ou superficiel.

JEF LAMBEAUX 163 Sa virtuosité, son imagination, ses audaces et sa violence virile, font de lui le statuaire le plus personnel et le plus original de notre école. Sa surabondance de vie est extrême. Il se brûle, il s'use. C'est un passionné. Or, la passion seule fait marcher l'humanité. Elle domine toutes les sociologies. L'artiste passionné conçoit les images avec facilité et les images créent les œuvres nouvelles, les œuvres fortes et grandes. La passion c'est la vie. Elle ne raisonne pas, mais elle crée. Elle a des défauts mais aussi des qualités. La passion c'est la force de l'art jeune. D'une sensibilité toujours en éveil, Lambeaux malgré ses faiblesses est vraiment artiste, parce qu'il vit essentiellement par les sens et qu'il sait jouir et souffrir devant ses œuvres. Il est peut-être esclave de son tempérament, mais ce dernier n'est-il pas celui des grands artistes en qui la nature a gardé sa puissance originale? Certes, parfois le statuaire exagère les détails de Tanatomie. Certes, il a imprimé à plusieurs de ses œuvres des mouvements d'une allure peut-être trop hardie. De peur d'être banal, il n'évite pas toujours la brutalité. Ses portraits, par exemple, sont souvent exécutés avec trop peu de soins. C'est même ce qui permit un jour à un de nos meilleurs sculpteurs de dire que Lambeaux finit ses œuvres où commence la difficulté. Il est vrai que l'auteur du Baiser répondit très spirituellement à cette boutade : « Et vous finissez quand je n'ai même pas commencé, car avant de me mettre au travail je concentre mes forces et je me prépare. » On pourrait dire encore que l'individualité de Lambeaux n'a, jusqu'à présent, accordé à la pensée dans l'art qu'une place, sinon insuffisante, tout au moins secondaire. Dans la Nuit et dans V Aurore de Michel-Ange, il y a autre chose qu'une harmonieuse synthèse de lignes énergiques et de plans anatomiques vigoureux. Il y a Tâme, l'idée, la pensée. A côté de l'artiste puissant aimant à accuser les muscles, il y a le penseur grave, le philosophe profond et l'érudit. Michel-Ange, par le mouvement, exprime la pensée et l'intelligence. Les lignes de ses statues sont éminemment intellectuelles. Lambeaux, lui, ne cherche dans le mouvement statuaire qu'une simple preuve de la vie. Ses travaux n'élèvent pas assez l'âme. Ils ne réconfortent pas l'intelligence. . Cependant, hâtons-nous de le dire, les Passions humaines nous montreront le maître sous un jour nouveau, car elles expriment des pensées grandes et nobles. On pourrait objecter enfin que les œuvres de Lambeaux évoquent souvent le souvenir de certains maîtres du passé. Dans le Brabo, — d'ailleurs conçu en Italie — le souvenir de Jean de

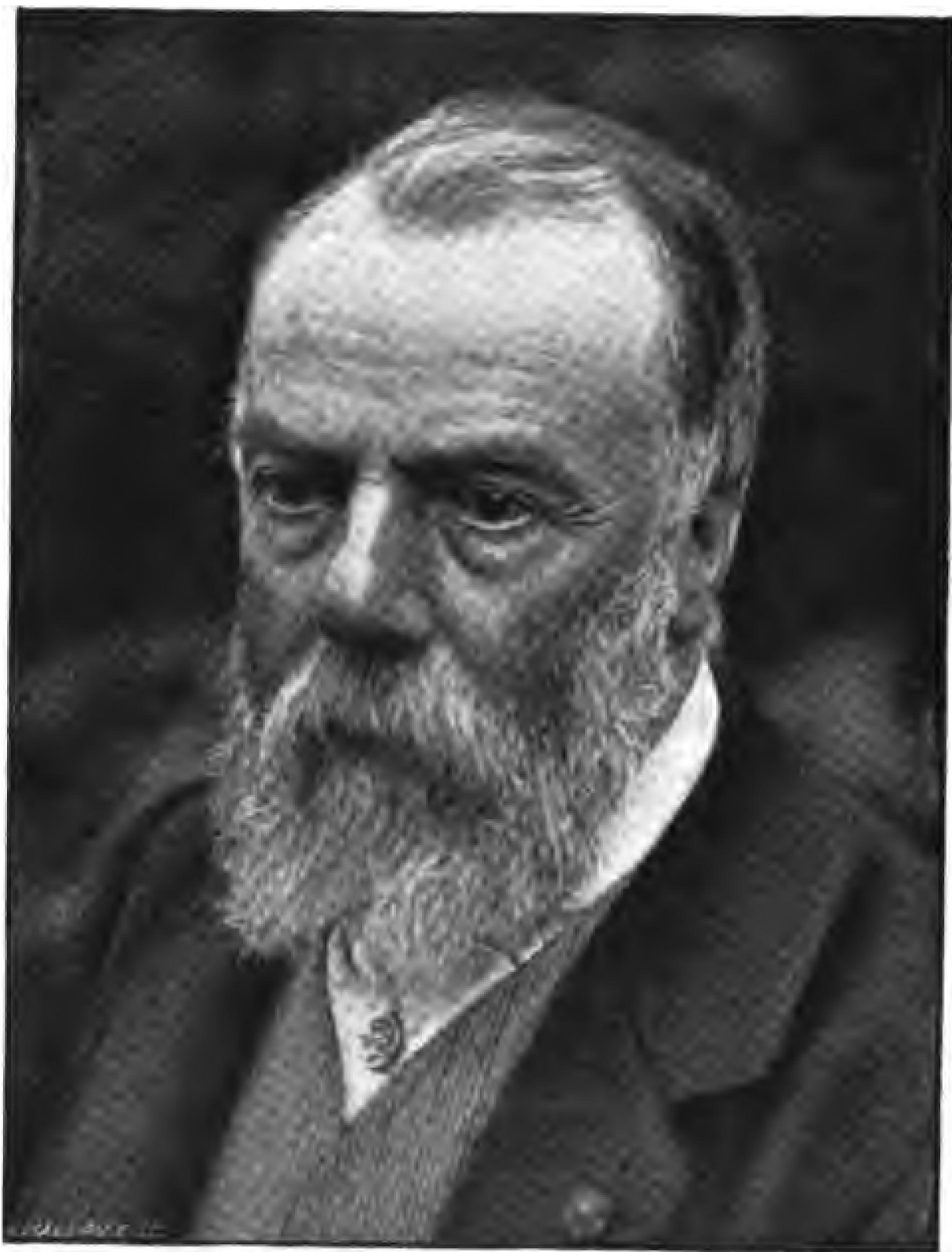
Bologne semble avoir inspiré à l'artiste, la nervosité, le souci de l'anatomie et la recherche de la ligne active. La préoccupation de Michel- Ange, d'autre part, se devine dans l'allure générale, la grandeur sévère et les lignes intellectuelles du bas-relief des Passions humaines. Dans V Ivresse^ au contraire, on trouve Rubens, par la souplesse, la saveur, le coloris, la richesse et l'ampleur des formes.

164 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Mais cette diversité d'inspirations, prises d'ailleurs aux sources les plus riches — nous ne dirons point les plus pures et les plus simples — de l'art, n'est-elle pas plutôt une qualité qu'une faiblesse ? Il est évident que rien ne sort de rien. Les créations les plus géniales obéissent à cette loi générale de l'humanité. Les initiateurs en apparence les plus audacieux, les anarchistes mêmes de Tart, s'appuient encore, malgré tout, sur le passé, ou, tout au moins, sur un ensemble de forces, dérivant du milieu dans lequel ils vivent. La difficulté est de rester personnel, original et caractéristique, tout en se chauffant aux rayons des gloires consacrées. Lambeaux sait parfaitement qu'il est impossible de ressusciter un style du passé et que l'art moderne doit, tout en exprimant nettement l'individualité de l'artiste, rester original et national. Il a réalisé cette vérité dans la composition hardie, amusante et fantaisiste de sa Fontaine monumentale, inaugurée à Anvers, en 1887. Cependant, il n'était pas facile de symboliser, d'une manière nouvelle, la légende de l'Escaut, en mettant en évidence le cruel géant Antigone Druon, son jeune vainqueur romain Brabo, les armes parlantes de la vieille cité, avec leur phrase : Hand et Wei'pen et, enfin, la série des symboles qui complètent le monument. Non seulement, Lambeaux est très personnel, très individuel dans son art, mais il est parvenu à dégager une note caractéristique dans le tempérament de tous ses élèves : les Lagae, les Rombaut, les Gaspar, etc. La plupart de ses œuvres ont soulevé de nombreuses critiques, mais ce détail seul prouve leur évidente valeur. Ainsi, quand le maître a exposé son Baiser, on a crié au scandale et l'on a prononcé le mot « impudique » ! Qu'importe ! puisqu'il est certain que ce groupe est aujourd'hui le chef-d'œuvre de cet artiste fougueux, dont le bas-relief des Passions humaines consacrera bientôt définitivement le droit à l'une des premières places dans l'histoire de notre bel art national moderne.

JEF LAMBEAUX 166 INDICATIONS relatives aux principales œuvres de ^ef bambeaux La Guerre; groupe en plâtre. — Anvers, 1871. Bacchus; terre cuite. — Anvers, 1874. Une Ronde d'enfants. — Dis bonjour! — Un Accident. — Sa Pater, kies er een nonnenken uit! — Bruxelles, 1875. Le Bon numéro ; groupe en terre cuite. — Le Bouffon ; buste en terre cuite. — Anvers, 1876. Le Bain forcé; marbre. — La Main gauche, messieurs ! terre cuite. — Gand, 1877. Sollicitude maternelle^plfttre. — Anvers, 1879. Le Mendiant. — La Charmeuse de serpents. — U Aurore. — Le pauvre aveugle.— Gand, 1880. Cariatides (Hôtel de ville d'Anvers). — Le Baiser; groupe en plfttre. — Les Lutteurs; groupe en plâtre. — Bruxelles, 1881. La Charité. — Un jour de marché. — Le Baiser; groupe en bronze (appartient au musée d'Anvers). — Anvers, 1882. Henri Conscience; buste en bronze. — Bruxelles, 1882. Buste en brome de M» Buis, bourgmestre de Bruxelles (offert par le Willems-Ponds). — Bruxelles, 1883. La FoUe chanson; groupe en plâtre. — UAutomne. — Bruxelles, 1884. Le Coureur (Brabo) ; plâtre. — Anvers, 1885. Fontaine avec figures représentant la légende de la ville d'Anvers; plâtre. — Gand, 1886. Le géographe Abraham Ortelius ; statue en marbre (Square du Sablon, à Bruxelles) — Bruxelles, 1886. Fontaine monumentale représentant la légende de la ville d^ Anvers; bronze (Grand'Place à Anvers), — 1887. U Humanité; carton au fusain. — Jeune bacchante; statue en plâtre. — Gand, 1889. Le Dénicheur £ aiglons; groupe en plâtre. — Bruxelles, 1890. Combat contre un aigle. — Buste du docteur Gaillard; bronze. — Munich, 1892. Laura; buste en marbre. — Gand, 1892. Saint Georges combattant le Dragon; groupe équestre en bronze (Maison Kregllnger, Grand'Place, à Anvers). - 1893. Monument élevé à la mémoire de César De Paepe. — Uivresse; groupe en plâtre. — L'Adultère; groupe en bronze. — Bruxelles, 1893. Le Dénicheur d'aigles; statue en bronze. — Anvers, 1894. Les Passions humaines; bas-relief en marbre. — Bruxelles, 1894. N. B. — A cette liste il faut joindre une série de bustes en bronze exécutés à différentes époques, notamment celui de Jordaens (musée de Bruxelles) et celui de De Braekéleer (musée d'Anvers) ainsi que plusieurs portraits divers également en bronze (MM. Rousseau, Van der Kelen, Janson, Hirsch, etc.).

The text on this page is estimated to be only 17.50% accurate

ean 5lpbie



G. R.

^ean ^Iphie Peintre de fleurs et de fruits. Écrivain. Commandeur de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'honneur Chevalier de l'Ordre de François-Joseph d'Autriche. Membre de l'Académie royale de Belgique, etc. |btit, gros, lourd et taillé par larges plans caiTés, Robie évoque la massive silhouette des piliers du vieux temple d'EUora dont il parle dans le pittoresque récit de l'un de ses lointains voyages dans le pays des rajahs. Tempérament de philosophe bon et doux, d'obser\^ateur calme aimant à scmlter la raison harmonieuse des secrets de la nature, et d'esthète aussi modeste que sincère. Méticuleux, soigneux, rangé et correct. Qui n'a vu le digne artiste, un sécateur à la main, à petits pas lents, la tête un peu penchée vers la terre et les yeux humides, se promener dans l'enviable éden qu'il s'est créé chaussée de Charleroy à Saint-Gilles ! Robie, en eflfet, cultive les fleurs comme il les peint, avec amour, avec passion obstinée mais méthode, en connaisseur raffiné enfin, cherchant des jouissances esthétiques non seulement dans la beauté de chaque espèce de plante, mais dans l'analyse du « caractère » particulier même de chaque fleur de cette plante ! Précis, calme et réfléchi, Robie raisonne toujours ce qu'il dit et parle avec douceur d'une voix lente aux accents pénétrants. Front élevé, grand, large, digne. Barbe pleine aux rudes poils blancs. Nez à gros bout arrondi indiquant la bonté et la douceur. Les yeux bien enchâssés expriment, avec les lignes particulières du front, la perspicacité, le don inné d'observation, la concentration intellectuelle pour les petits détails rattachés néanmoins à l'unité des grandes choses dont ils dérivent, l'entêtement doux du bourgeois satisfait et la volonté inébranlable. Cet homme essentiellement bon et digne dans le repos de ses passions, ce penseur réfléchi, cet observateur profond, ce peintre aimé par toutes les personnes qui le connaissent, a toujours eu dans sa vie, et a encore du reste, trois grandes passions : l'amour des longs voyages dans des pays féeriques enfouis au milieu d'une nature exubérante ; l'amour de la culture des fleurs et des plantes les plus riches, les plus rares, les plus belles et, enfin, l'amour de leur peinture soignée, serrée, souple, onctueuse et raffinée. Ces passions, grâce à l'entêtement sensé du maître, à sa volonté de fer, à son esprit de méthode et à son talent — car Robie, sorti humblement de

172 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS la classe
ouvrière, s'est élevé lui-même par sa ténacité et par sa vocation à la
richesse, aux honneurs et à la célébrité — ces passions, disons-nous, sont
les maîtresses triomphantes qui ont ordonné toute l'existence du peintre,
dirigé ses pas, nourri ses illusions, dicté sa volonté, développé son talent et
produit ses nombreuses œuvres picturales ou littéraires. Robie, nous le
répétons, c'est l'homme simple au sang pur, l'homme doux et bon. Robie,
c'est le travailleur honnête et réfléchi aimant la nature par dessus tout,
vivant par elle et uniquement pour elle. Cette passion a fait de lui Texcellent
peintre de fleurs que tout le monde admire, le propriétaire envié, le
voyageur connu et l'écrivain sincère. Le digne maître s'est formé tout seul,
lentement, bourgeoisement en quelque sorte. Il a livré peu de grandes
batailles intellectuelles dans sa vie. Il a marché tout doucement mais
sûrement, sans se retourner, sans s'arrêter, avec entêtement. Né dans
Tombre, il peut revendiquer, pour lui seul, le mérite réel d'être sorti de
l'obscurité. Les étapes de la vie de ce brave vieillard qui ressemble
aujourd'hui plutôt à un modeste rentier jouissant en paix des fruits qu'il a
semés, qu'à un artiste luttant pour le triomphe de ses chimères d'art, sont
autant de petites victoires dignement méritées. Ah! certes, le maître n'a pas
toujours marché sur un tapis de roses! Sa jeunesse a été bien dure au
contraire. Que de privations ! Que de misères même, car la vie de Robie est
un roman que l'on pourrait intituler : « Comment on devient peintre et riche!
» Né le 14 novembre 1821 dans l'une des masures enfumées du populaire
quartier de la rue Haute, à Bruxelles, il fut rudement élevé par son père qui
exerçait le pénible métier de forgeron et qui, grâce au voisinage de la Porte
de Hal — au-delà de laquelle s'étendait alors la pleine campagne —
jouissait d'une bonne petite clientèle de paysans et d'artisans. On connaîtra
encore mieux les origines de la famille du peintre, lorsque nous aurons dit
que son aïeul faisait le commerce de vieux métaux qu'il allait acheter, pour
quelques sous, de porte en porte dans les tortueuses rues de la ville basse et
que son bisaïeul, enfin, était un modeste petit cultivateur — fils lui-même
de cultivateur. Le futur peintre de fleurs fut donc élevé à la dure dans la
forge paternelle même. Lorsqu'il eut atteint un certain âge, il fut initié aux
pénibles travaux [de la forge comme jadis Quentin Metsys, lui aussi fils
d'un ferronnier, mais d'un ferronnier d'art, il est vrai. D'abord, le bambin fut
chargé de la direc- tion du grand soufflet diabolique. Plus tard, il apprit à

manier le marteau ' et même à battre le fer incandescent sur la retentissante enclume au milieu d'une pluie de feu. Malgré lardeur qu'il mettait au travail, ce métier toutefois ne répondait guère à sa vocation car déjà le sentiment de l'art parlait en lui.

The text on this page is estimated to be only 15.75% accurate

Jean Robie. — Baisins.



JEAN ROBIE 173 Une légende charmante raconte que Giotto, gardant les troupeaux de son père, dessinait des chèvres et des moutons avec la pointe d'un caillou sur les pierres lisses du chemin. Robie, lui, aimait aussi à crayonner sur n'importe quoi. Il agissait par instinct et lorsqu'il trouvait l'occasion d'échapper à la surveillance paternelle, il s'empressait d'aller furtivement rejoindre les gamins de son âge pour s'amuser à les étonner par le monde de conceptions informes ■ qu'il ébauchait sur les grandes portes de l'hôpital Saint-Pierre — le quartier général de leurs bruyantes réunions. Ainsi se passèrent les premières années de sa jeunesse. Le gamin travaillait toujours sous la direction paternelle, mais il consacrait tous ses loisirs à ce qu'il appelait « l'art ». Maintenant, d'ailleurs, il ne se contentait plus du simple trait mais il barbouillait, il enlumina, avec un plaisir extrême, toutes les images qu'il parvenait à se procurer. Lentement ces naïfs essais prirent une forme moins vague si bien qu'un jour un aubergiste rural, client de la forge, demanda au père si son fils serait en mesure de lui peindre une belle enseigne capable d'attirer chez lui beau coup de paysans ! Le forgeron, naturellement, ne demandait pas mieux que de pouvoir tirer parti de ce qu'il appelait la « toquade » de son galopin d'enfant. Et ce fut ainsi que le petit Jean, tout fier, reçut sa première commande ! Dans la suite, l'enseigne ayant produit l'effet demandé, les demandes de travaux analogues, alors très en vogue, affluèrent. Les aubergistes du quartier, les marchands de vieux effets, les nombreux boutiquiers divers de l'interminable rue Haute et des rues adjacentes confièrent la décoration de leurs ^ pittoresques devantures au jeune forgeron-artiste. Comme pour de Heem le Vieux, le célèbre maître de l'École hollandaise, l'enseigne fut la planche de salut du jeune Robie dont le père, un malin, pour attirer la nouvelle clientèle de son fils, ne demandait aux boutiquiers aucun argent sonnante. Il se contentait d'échanger le travail de son fils contre de la bonne marchandise ! Les jambons dodus et la bière fraîche qu'il se procurait de cette manière, servaient aux besoins du ménage du forgeron dont la nombreuse marmaille semblait d'ailleurs sans cesse affamée. ; Dès ce moment le petit Jean, pas plus haut qu'une botte encore mais déjà confiant dans sa force et très fier de son travail, admiré par tous les badauds du populaire quartier, eut une place spéciale dans la maison paternelle. Il avait même quitté la forge pour se consacrer exclusivement à ses » nouveaux travaux ! L'apprenti-forgeron

avait fait place au barbouilleur l d enseignes ! / Lentement son avenir semblait se fixer. — Tour à tour peintre sur verre, décorateur, voire même peinti*e en bâtiments, Robie atteignit l'âge de 17 ans gagnant laborieusement de quoi entretenir son existence et... ses illusions. Or, il advint qu'à cette époque le forgeron, veuf depuis un certain temps, se remaria ; mais la nouvelle épouse fut une marâtre pour les enfants du premier lit. i

Robie abandonna alors la maison paternelle et n'ayant pour ressource que son travail, il se lança courageusement sur le chemin de la vie, bien résolu à braver toutes les fatigues et à vaincre tous les obstacles. L'avenir prouva qu'il eut raison d'avoir confiance. En effet, quelques années après, le jeune barbouilleur populaire était devenu l'artiste qui méritait, en 1848, une première médaille d'or au Salon de Bruxelles. Mais avant d'obtenir ce succès, que de déboires et d'aventures pénibles marquent les débuts du jeune homme dans la carrière de l'art ! Qui pourrait dire à la suite de quelles péripéties dramatiques nous le trouvons un jour à Paris ? D'étape en étape, il avait gagné la grande ville après avoir surmonté une série d'innombrables fatigues. Comme un mendiant, presque comme un vagabond, il avait brûlé les grands chemins ! Et cependant la cité universelle dans laquelle sa jeune imagination, enfiévrée d'illusions, avait espéré trouver le salut, lui fut bien ingrate ! Obligé de chercher du travail pour vivre, il frappait à toutes les portes, mais peu de personnes étaient disposées à accorder leur confiance à ce pauvre déguenillé. Pour comble de malheur, le triste logis où il campait était une espèce de maison borgne dans laquelle la police aurait certes flairé un nid de voleurs ! Notre nouvel Olivier Twist, désarmé par si peu de chance, perdu au milieu d'un monde inconnu, isolé et seul dans une misère noire, fut obligé de reprendre le chemin de sa patrie se logeant, Dieu sait comment ! dans les plus humbles maisonnettes échelonnées le long de l'interminable route. Et, accablé de fatigue, il revint à Bruxelles, comme il était parti, c'est-à-dire pauvre, petit, misérable, après avoir pataugé dans la boue et dans la neige fondue — car c'était l'hiver ! A bout de ressources, l'enfant prodigue revint forcément au logis paternel. Il s'était rappelé que son brave père un jour lui avait dit : — Mon fils, sois peintre si tu le veux, mais sache bien que ma forge te sera toujours ouverte si ton métier de barbouilleur d'enseignes ne te rapporte pas de quoi vivre. L'enfant avait confiance dans ces bonnes paroles mais son illusion fut de courte durée. La marâtre n'eut, en effet, pour sa triste misère aucun mot de consolation. Il fut simplement toléré au logis qu'il abandonna de nouveau quelques mois après, préférant décidément la mort à une existence indigne. La vie d'aventures, moins âpre qu'à Paris toutefois, recommença alors, mais cette fois Robie eut la force de surmonter tous les obstacles. Trapu, solide et rompu à tous les exercices physiques, il ne craignait plus la misère. Il se fit

d'ailleurs que cette force même contribua à le mettre en évidence. Nageant comme un poisson, il sauta un jour à l'eau pour chercher un capitaine qui se noyait. Cet acte de courage lui valut une médaille de sauvetage et attira l'attention sur sa personne. Plusieurs bourgeois s'intéressèrent alors à Robie et lui procurèrent un peu de travail. 11 lui fallait d'ailleurs si peu pour vivre ! Logé très modestement, il se

JEAN ROBIE 175 nourrissait plus modestement encore. Le peintre se rappelle qu'il habitait alors dans une espèce de mansarde au milieu de laquelle se trouvait un grand coffre qui lui servait à la fois de lit et de table ! Lorsqu'il faisait froid, Robie ramassait ses membres et se casait au fond de sa retraite en ayant soin d'abaisser le couvercle. Lorsqu'il faisait chaud, au contraire, le coffre restait largement ouvert I La journée entière était consacrée au ti'avail, mais le jeune artiste qui comprenait fort bien le vide énorme de son instruction première, dérobaît au sommeil le temps nécessaire pour dévorer les livres dont il parvenait, en se privant de tout, à économiser le modique prix. Et jusqu'au moment de se blottir dans son coffre, il étudiait avec courage et obstination. Pour compléter son éducation artistique, Robie suivait aussi les cours de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles et, le dimanche, il allait même travailler dans les musées ou à la campagne. Bien des mois se passèrent ainsi. Les clients vinrent plus nombreux à mesure que Tartiste devenait plus savant dans la pratique de son art. Maintenant il occupait un quartier présentable, avec un lit, un véritable lit ! Ce quartier se trouvait dans le voisinage de celui d'un paysagiste, alors, lui aussi, pauvre et peu connu mais qui, dans la suite, devait conquérir une large place sous le soleil de l'art. Ce peintre était Théodore Fourmois. Les deux artistes devinrent rapidement d'inséparables amis. Ils se consolaient quand les matérielles angoisses du lendemain venaient ébranler leurs illusions ou leur courage et ils avaient juré de partager à la fois leur bonheur ou leur malheur. Lorsque, malgré cette association étrange, la misère sinistre avait pénétré chez eux, les deux artistes allaient porter leur dernière toile chez la directrice d'une petite salle de vente qui, malgré son avarice et son peu de cœur, fut cependant bien souvent leur providence. A cette époque, Robie exploitait, pour cette salle de vente, une spécialité assez typique. Il brossait force petits « Napoléons » dans des poses variées, assis, debouts, à pied ou à cheval! La directrice vendait ces tableautins, plus ou moins historiques, aux nombreux Anglais qui passaient devant sa boutique pour aller, en pèlerinage, à Waterloo. Malgré cet excellent débouché, le jeune artiste était loin de nager dans l'or car, même lorsque les Anglais avaient bien acheté, il ne parvenait pas à gagner plus de 30 à 40 francs par semaine. Pour Robie, qui jadis n'avait même pas de lit, cet argent représentait cependant presque la fortune ! Malheureusement, à un moment donné, les amateurs de petits « Napoléons

» devinrent rares. La bonne saison avait-elle fui? Le marché était-il encombré? Quoi qu'il en soit, les Anglais partis, il s'agissait tout de suite d'exploiter une autre veine. Mais que faire? Dans cette circonstance solennelle, ce fut encore la directrice de la salle de vente qui tira l'artiste de sa perplexité. — Puisque les Anglais ne viennent plus, lui dit-elle un jour, brossez des

176 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS fleurs bien soignées, bien brillantes, souples, et des fruits succulents, bien appétissants. Je les ferai « mousser » mon ami et mes clients de la ville remplaceront les hirondelles étrangères dont vous pleurez le départ. Le peintre s'empressa de suivre ce conseil et ce fut ainsi qu'il aborda le genre de peinture dans lequel il devait conquérir sa réputation et sa célébrité. Son premier tableau de fleurs lui rapporta quarante francs ! Jamais Napoléon ne lui avait procuré pareille somme. C'était un véritable succès et décidément il serait peintre de fleurs et de fruits ! Lentement le jeune artiste fit ainsi son chemin, travaillant beaucoup, dépensant peu. Il avait abandonné maintenant la salle de ventes et avait lui-même ses « clients » — notamment un brave capitaine qui lui acheta un jour un tableau au prix de deux cents francs. L'artiste enfin pouvait vivre de ses propres forces et il exposait ses œuvres aux divers salons de peinture du pays et de l'étranger. Nous l'avons dit, en 1848, il obtint même, à l'âge de 27 ans, sa première médaille d'or, c'est-à-dire son premier succès officiel ! Il avait courageusement arraché les épines du chemin de sa jeunesse. Il était lancé et pouvait envisager l'avenir non seulement avec calme, mais avec fierté. On se disputait ses jolies fleurs et ses beaux fruits ! Les commandes ne manquaient jamais. C'était une vraie bénédiction. Cependant Robie avait hérité de ses ancêtres ruraux l'habitude prudente de l'économie. L'artiste n'avait pas étouffé l'homme pratique. Et la preuve, c'est qu'il vendit un jour les nombreuses médailles d'or gagnées aux différents salons pour acquérir un petit lopin de terre, chaussée de Charleroy, à l'endroit même où ses aïeux conduisaient, jadis, la charrue. Plus tard d'autres lopins vinrent arrondir le premier et lentement, grâce à sa vie régulière, Robie se vit maître de la belle propriété qu'il possède et qui, autrefois isolée au milieu de la campagne, est devenue le point de mire de cette chaussée de Charleroy dont il est en quelque sorte le Christophe Colomb ! Les honneurs suivirent les succès remportés par l'artiste aux expositions du pays et de l'étranger. Nommé chevalier de l'Ordre de Léopold en 1861, il est promu officier en 1869 et commandeur en 1881 — époque à laquelle il expose, au Cercle artistique de Bruxelles, une série de ses dernières œuvres. Ce fut à partir de cette époque que le maître, devenu tout à fait indépendant et libre, riche et honoré, donna librement satisfaction à cette passion des voyages qui, déjà, s'était manifestée en lui alors que, échappé de la maison paternelle, il s'était rendu par étapes successives à

Paris, à l'aventure pour ainsi dire et, dans tous les cas, sans les ressources nécessaires. Et de fait, aucun artiste belge, sans même faire une exception pour Portaels, n'a mieux ni surtout autant voyagé. Il a été de nombreuses fois en Italie et cinq fois en Égypte! — Ayant parcouru en détail l'Italie, la Sicile, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, la France, l'Égypte, la Palestine, la Syrie et les Indes anglaises, nous a dit l'artiste, je crois avoir vu ce qu'il y a de plus beau en Europe, en

JEAN ROBIE 177 Afrique et en Asie. Après cela il y aurait bien encore l'Amérique, mais j'avoue franchement n'avoir jamais été tenté de visiter cette partie du monde. Mon idéal c'est l'Inde. Mais aussi quel pays ! On pourrait supposer que tant de voyages lointains ont mis à l'actif du peintre une avalanche d'anecdotes et d'aventures. C'est une erreur. Robie a promené son esprit philosophique mais calme de l'ouest à Test, tout doucement, avec méthode, partant quand le moment paraissait favorable et revenant quand bon lui semblait. — Abstraction faite de quelques aventures sans importance aucune, mes voyages, dit Robie, se sont passés très simplement. Avant de partir pour un pays lointain, je m'imaginais devoir vaincre bientôt des obstacles sans nombre, mais la réalité me prouvait vite je ne dirai pas mes illusions, mais mon erreur. On apprend à voyager, voilà tout. Je dois ajouter que j'ai étudié certaines langues étrangères — notamment le malais qui m'a été très utile dans l'Inde. C'est, on le sait, dans ce dernier pays que le peintre de fleuvis a fait son voyage le plus intéressant. Parti le 11 novembre 1880, il ne revint à Bruxelles que dans le courant de l'année suivante après avoir visité ce beau pays des rêves d'or et des paysages féeriques depuis le cap Comorin jusqu'à Lahore, du sud (Ceylan) à l'est (Calcutta), de Test au nord (Lahore) et du nord à l'ouest (Bombay). Quelle suite non interrompue de tableaux magiques et de scènes pittoresques ! Quelle perpétuelle fête pour les yeux d'un peintre ! Malgré les dangers d'une chasse de quinze jours à dos d'éléphant dans l'immensité de la jungle, pas un accident à déplorer, ni même une aventure désagréable à noter ! Pendant des semaines et des semaines une vie idéale, sous l'azur d'un ciel immaculé et dans la succession enchanteresse d'une interminable suite de sites merveilleux, enfouis dans une végétation paradisiaque ou au milieu de ruines magiques éveillant le souvenir d'antiques civilisations ! Une chasse au tigre dans la jungle dépendant de l'État de Rampour dont le nabab avait mis à la disposition de l'artiste une brillante escorte de chariots, d'hommes, de soldats et d'éléphants ; un incendie dramatique dans cette jungle — spectacle dont l'artiste a peint la sublime horreur dans l'un des tableaux qu'il a donnés au musée de Bruxelles -- une visite aux bûchers de Bénarès où des Indiens « aussi noirs que peu vêtus » brûlent solennellement des centaines de cadavres humains et une excursion aux ruines du Temple d'or élevé au milieu du lac sacré d'Amrîsti, sont les points caractéristiques de ce beau voyage qui permit à l'artiste non seulement d'ébaucher force

études intéressantes à Alexandrie, dans la rade de Suez, sur les côtes de l'Arabie, à Kandy, dans le cours de ses chasses royales, dans la jungle, dans les pagodes de Madura, à Bénarès, à Delhi, à Amristi, à Amber, etc., mais de rapporter les innombrables souvenirs précieux, armes, trophées, étoffes, statuettes et idoles qui ornent son riche fumoir indien. Ce sont aussi les voyages qui ont fait de Robie l'écrivain aux solides qualités descriptives que tout le monde admire.

178 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS L'artiste, en effet, écrit comme il peint, avec charme, précision, netteté, excellent à saisir les grandes synthèses et à se pénétrer de la note caractéristique des divers milieux qu'il a parcourus. Les Fragments d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan (1883 et 1885) publiés d'abord dans l'Indice belge sous la rubrique « Variétés », Les Débuts d'un peintre (1886), les Notes d'un frileux (1888 et 1890) et divers fragments, — Les Paysages des Tropiques (1890), Une ville (Randonnée (1891), Bénarès (1892) — insérés dans le Bulletin de l'Académie royale de Belgique, résument l'œuvre littéraire de Jean Robie. Ces travaux nous disent avec quelle couleur étonnante, quelle clarté et même quel humour l'artiste parle de l'Inde qu'il n'a d'ailleurs vue ni en archéologue ou en historien de l'art, mais en simple paysagiste et en touriste. Il y a dans ces ouvrages des tableaux d'une beauté réelle. Voici un passage dans lequel l'artiste raconte un des épisodes de sa chasse dans la jungle : « La bête, un léopard, se dirigeait vers un fourré épais. L'escadron prend le trot, renversant tout, une véritable charge à fond. Nos montures en quelques instants entourent le fourré. C'est un effroyable concert. Les éléphants dressent leurs trompes et sonnent une fanfare étourdissante ; le léopard blessé pousse des rugissements, bondit, cherche à s'élancer sur le dos de nos éléphants qui piétinent pour l'écraser quand il leur passe entre les jambes!... Il ne fallut pas moins de six balles pour l'abattre. » Dans Une ville abandonnée le peintre décrit ses impressions au milieu des ruines d'Amber, l'ancienne capitale des riches États de Doundhar. « Sous ces enfilades de colonnes, sous ces portiques de marbres incrustés, sur le seuil de ces kiosques parés d'or et d'émaux, des alligators ventrus, semblables à des sphinx de bronze, montrent leur gueule formidable et gardent les mystères de ces lieux enchantés. Ces gros cuirassés font la police du lac et vous ôtent l'envie d'aller cueillir la fleur de lotus ; ces monstrueux animaux, d'ordinaire si défiants, se montrent ici pleins d'audace ; la chasse étant prohibée aux alentours d'Amber, au moindre mouvement on les voit s'élancer avec fureur vers les rives fleuries, bousculant les nénuphars et foulant de leur masse gluante les hautes herbes empanachées. Des quantités d'oiseaux animent le lac et semblent se jouer de ces horribles sauriens qui, en dépit de leur voracité, se tiennent prudemment à distance de notre éléphant. Et sur les berges, sur les constructions branlantes, les pélicans gorgés se prélassent avec des airs de vieux pachas; les flamants roses, les

grues antigènes au plumage soyeux orment les clochetons et le pourtour des dômes comme autant de fleurons diaprés. De temps à autre, comme si elle obéissait à une impulsion secrète, toute cette population multicolore s'agite, se disperse ou se rassemble en un tourbillon irisé voilant le ciel d'azur. Puis, de longues bandes de sarcelles fendent l'espace à fleur d'eau, et, comme des bordées de fusées, s'abattent tout à coup sur la nappe chiffonnée qui rejaillit en perles étincelantes, »

JEAN ROBIE 179 Dans ses Paysages des Tropiques, l'artiste nous donne magistralement l'impression grandiose d'un orage dans la forêt. « Vers six heures du soir, tandis que le jour décline à vue d'œil, l'air saturé de parfums s'alourdit, puis, avec la promptitude de l'éclair, le soleil disparaît dans un éblouissement de pourpre et d'or. « Bien que le ciel soit resté pur, tout annonce l'approche d'un cyclone : au loin, sur le flanc des montagnes, on voit apparaître de longues traînées de vapeurs rougeâtres qui passent, rapides, désordonnées, comme des vols d'oiseaux fuyant la tempête... Au loin, en aval des gorges profondes, une rumeur confuse et troublante monte, monte rapidement avec un bruit de mascaret. « Soudain un éclair livide, aveuglant, sillonne l'espace; sous la clarté fugitive, les moindres détails du paysage s'illuminent et semblent se volatiliser. Puis aussitôt, dans l'ombre grandissante, la foudre éclate en un coup sec, terrifiant, qui se répercute de toutes parts avec des secousses ondulatoires, comme si les montagnes désagrégées s'effondraient violemment. Malgré soi on baisse la tête, il semble que notre abri s'effondre. « A l'instant même, avec un bruissement de vagues déchaînées, l'ouragan s'avance, mugit, tourbillonne, tandis qu'une clameur lamentable, un appel infernal, désespéré, éclate au fond des bois tumultueux. « Ce n'est plus comme au début le frémissement du feuillage pareil au murmure de l'océan déferlant sur la grève; c'est la voix du cyclone dans toute son horreur. En ce concert immense, effroyable, les tiges des bambous, comme de gigantesques tuyaux d'orgues, exhalent des gammes chromatiques, pleines d'angoisse, qui montent, descendent et renforcent les gémissements de la tempête. Plus rien n'est stable, tout s'agite, ploie, se brise avec fracas : sous le poids des cataractes diluviennes, la forêt ondule comme un champ de blé ; le moindre ruisseau se transforme en torrent impétueux roulant des blocs de pierres, des rameaux chargés de fruits et des lianes couvertes de fleurs souillées. « Par endroits, l'eau bourbeuse, rougeâtre, pousse devant elle des grappes de bêtes rampantes et visqueuses qui se tordent et dégringolent pêle-mêle au milieu des ravins. Et de temps à autre, dans l'intervalle des bordées fulgurantes, les mugissements des fauves et l'appel retentissant de l'éléphant sauvage troublent les hauteurs enveloppées de ténèbres... « Enfin, lentement, comme dans la symphonie pastorale, l'orage se dissipe, le dernier râle du cyclone se traîne au loin dans l'ombre, puis tout s'apaise; les cocotiers, les aréquiers, redressent leurs palmes alourdies perlées de gouttes d'eau « Nous quittons notre abri; il fait

nuits; le ciel est complètement lavé. Comme des paillettes d'or, des myriades de mouches phosphorescentes emplissent l'atmosphère et se confondent avec les étoiles éparpillées dans l'immensité : on dirait que le firmament s'abaisse et vient effleurer la terre. « Une buée tiède plane au-dessus des fourrés sombres bordant la route défoncée et couverte de débris. »

180 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Tout ce qui précède prouve qu'il y a dans Robie trois hommes: Técrivain pittoresque avec lequel nous venons de faire connaissance, le voyageur calme dont nous avons parlé et le peintre habile dont nous allons analyser l'intéressante personnalité. Ce sont les fleurs et les fruits qui ont toujours absorbé et absorbent encore d'ailleurs exclusivement l'artiste. Les enseignes qu'il brossait dans sa jeunesse, les petits « Napoléons » qu'il fignolait pour des Anglais, les mosquées et les chasses ébauchées plus récemment dans l'Inde, ne sont en somme que des parenthèses sans importance, dans l'évolution générale de sa carrière. Robie est et restera l'habile peintre de fleurs et de fruits dont on admire la souplesse, la fraîcheur, le charme de la composition et le prestige des couleurs. Assurément Flore et Pomone lui ont livré leurs gracieux secrets. Le succès de l'artiste dans son genre, un peu limité il est vrai mais néanmoins méritant dans sa banalité, a égalé celui qui, vers 1860, échut en partage au peintre français Saint-Jean dont tous les amateurs se disputaient les œuvres soignées. Quelles sont, en réalité, les qualités principales qui doivent dominer dans la peinture de fleurs ou de fruits? Ce genre peu élevé au point de vue intellectuel, ce genre qui ne demande ni le sentiment raffiné de la forme, ni de grandes études historiques ou académiques, doit avant tout flatter l'œil par les lignes de la composition et plaire aux esthètes par le charme de la facture. Voilà pourquoi les amateurs recherchent, dans ce genre secondaire, non seulement une exécution tout à fait irréprochable, mais le sentiment exquis de la nature joint à celui du pittoresque c'est-à-dire de l'arrangement habile dans la composition. Les de Heem, les Van Huysum, les Seghers et plusieurs autres célèbres peintres de fleurs, ont brillé, jadis, par le fini, la délicatesse, le modelé, la douceur, le moelleux et la conection. A Paris, à Vienne, à La Haye et à Florence, on peut, dans les musées, s'extasier devant la riche ordonnance, le velouté, le duvet des fruits, la fraîcheur éclatante des fleurs, l'éclat du coloris et la transparence de la rosée des tableaux de Jean Van Huysum. Jean David de Heem, lequel, on le sait, mourut à Anvers où il était venu pour fuir les désastres de la guerre qui désolait la Hollande, sans posséder les mêmes qualités, excellait cependant à peindre les accessoires qui enrichissent ses œuvres : argenteries, vaisselles, etc. et à rendre l'illusion absolue de la transparence délicate des corps lumineux. Daniel Seghers, lui, l'ami de Rubens, vendait à des prix exorbitants ses guirlandes, ses bouquets et ses

fleurs entourant des portraits ou des tableaux de divers maîtres parce que ces travaux, eux aussi, attiraient l'attention et provoquaient Tétonneraient par leur fini précieux et leur parfaite illusion de la réalité. Quelques peintres modernes sont restés fidèles à ces traditions. Eux aussi n'ont cherché, dans la peinture de fleurs, que la virtuosité du métier et le charme des couleurs.

JEAN BOBIE 181 Jean Robie, notamment dans les Raisins qui enrichissent le musée de Bruxelles, a prouvé en quel honneur il tenait la virtuosité solide, quoique précieuse, de la facture jointe à la recherche de la composition pittoresque et riche. Le maître, d'ailleurs essentiellement délicat et observateur, a le sentiment poétique des sujets qu'il peint. Il brosse ses fleurs comme il les aime, avec amour. Il sait, de plus, choisir à merveille des accessoires pittoresques : coins de paysages, murs en ruines, oiseaux, etc., et les grouper ensuite comme si leur conception était le fruit d'une trouvaille. Cette particularité distingue tout spécialement la subtile personnalité de Robie. Elle ajoute à l'aspect séduisant de ses œuvres une riche force décorative très caractéristique. En effet, si le maître ne traite pas, en général, la fleur avec vigueur, il l'interprète toujours avec somptuosité. Cet homme bâti en pilier de crypte romane, cet homme qui est le fils d'un artisan du fer, est avant tout le philosophe sensible et délicat qui a mis son art aux pieds de la déesse de la grâce aristocratique ! « Les fleurs de Robie, a dit Ernest Chesneau à propos du Salon de Paris en 1863, témoignent d'un patient et studieux amour de la nature, de la décoration charmante dont, avec le secours de l'homme, elle enrichit nos jardins. » Non seulement le maître aime les fleurs mais il les observe, il les étudie et cherche en quelque sorte à saisir la nature du caractère même de chaque fleur ! — La recherche de ce caractère, nous a dit Tartiste, est chose importante autant que généralement négligée. Que de peintres de fleurs, se fiant à leur facilité de facture et à la richesse de leur coloris, ne cherchent que l'aspect général, l'effet ou la simple tâche de couleurs ! Leur art est superficiel. Il est incomplet. Pour bien peindre les fleurs, il faut les aimer et les étudier sans cesse. Il faut saisir, par la forme et la couleur, leur véritable nature. Sur une même plante, vous ne trouverez jamais deux fleurs identiques. Chaque spécimen a son allure, son caractère, son aspect. Il faut observer tout cela et placer chaque fleur dans le cadre qui lui convient. Nous pouvons maintenant spécifier nettement la place de Jean Robie dans notre École. Bien que les classifications en matière d'art soient souvent aléatoires, nous devons tout d'abord faire observer que la nature des sujets, au moyen desquels le maître a conquis une juste célébrité, le range malgré tout dans la catégorie des « petits maîtres ». En examinant ses meilleures œuvres, on remarque toutefois que la force esthétique d'un tableau réside parfois moins dans la nature du sujet que dans la personnalité de l'artiste. En d'autres

termes, Robie a déployé dans le domaine banal de son art, des qualités réelles : la souplesse, la précision, la composition, l'ordonnance. Ce petit domaine qui, aujourd'hui, est devenu le rempart fragile mais charmant derrière lequel se retranchent les femmes-peintres et les artistes secondaires, mais qui, 10

182 LBS ABTISTBS BELaES GOITTEMPOBAIN S jadis, avait une certaine noblesse, le maître l'a parcouru tout entier avec un succès réel, arrivant même parfois à la perfection du gem'e. Sans avoir été mêlé aux grandes et mémorables batailles de notre histoire de Part, sans avoir pris parti pour le classicisme, ni pour le romantisme, le réalisme ou le symbolisme, sans avoir été martyrisé par la conception intellectuelle de ses œuvres, il s'est contenté tout simplement d'aimer les fleurs, de les cultiver et de les peindre. La carrière de cet homme digne est donc bien remplie. Partout il a trouvé l'accueil le plus flatteur, car on estime en lui à la fois le philosophe déUcat et l'observateur raffiné. Jean Robie a exposé à tous les Salons importants du pays et de l'étranger, mais dans le riche ensemble d'oeuvres qu'il a signées et qui sont disséminées maintenant un peu partout, comment noter des tableaux dont le titre puisse parler à l'imagination ? L'énumération de ces œuvres serait fastidieuse car le même titre convient en général à la plupart de ces tableaux. En somme des fleurs ou des fruits sont toujours des fleurs ou des fruits ! Q'importe que l'artiste se soit montré ici l'amant de roses virginales noyées dans la fraîcheur du matin et, là, l'interprète habile de riches pivoinés massées en bouquet décoratif ? Qu'importe même, au point de vue du titre, les fruits succulents ou les accessoires que ses œuvres nous montrent parfois mêlés à la délicatesse des fleurs ? Nous le répétons, une énumération complète des tableaux du peintre serait sans intérêt aucun. Elle n'établirait rien et abonderait en redites. Il nous suffira d'observer que ces trois mots : Fleurs, Fruits et Accessoires, fournissent tour à tour l'étiquette nécessaire pour cataloguer les tableaux du maître. Dans la liste des œuvres de Robie, nous ne mentionnerons donc que les travaux les plus caractéristiques.

JEAN BOBIB 183 INDICATIONS relatives aux principales
œuvres de Jean Bobib Le pain et le vin. — Bruxelles, 1854. La Dîme. —
Bruxelles, 1857. Fleurs, fruits et accessoires. — Paris, 1878. Le Printemps.
— L'été (appartient au musée de Bruxelles). — Le Déjeuner. — Raisins
(appartient au musée de Bruxelles). — Fleurs^ fruits et accessoires
(appartient au musée de Bruxelles). Un buisson de roses. — Paris, 1889.
Une mosquée indienne. Retour d'une chaise à tigre (musée de
Bruxelles). Fleurs et accessoires (musée de Sidney).

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

^.-J5.-J5lft?ed ^luysenaair



D. A. R.

The text on this page is estimated to be only 26.80% accurate

Alfred Cluysenaar. — Une Vocation,



^.^,('lÇped ^luysenaarF Peintre d'histoire et de portraits.

Professeur à l'institut supérieur des Beaux-arts d'Anvers. Membre-correspondant de l'Académie royale de Belgique. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'honneur. pAILLE moyenne, regard vif mais doux et, sous une apparence de froideur calme, tempérament sensible, très nerveux. Physionomie non pas précisément pessimiste, mais légèrement inquiète. Distingué, correct et réservé. Esprit quelque peu méditatif et caractère timide, voire même efféminé. Tête caractéristique accusée par un crâne développé, un front bombé haut et large, un nez aquilin pointu, une barbe pleine déjà grisonnante, des pommettes saillantes et des yeux bien ombragés et vifs adoucis cependant par la largeur des paupières supérieures. Sans être précisément le fils de ses œuvres, comme Robie ou Stobbaerts, Fauteur de La Vocation doit néanmoins à ses aptitudes natives seules, le rang qu'il occupe dans l'École belge. Alfred Cluysenaar est né, à Bruxelles, le 24 septembre 1837. — Il avait achevé ses études moyennes quand son père, Jean-Pierre Cluysenaar, l'architecte des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, qui d'ailleurs guida seul les premiers pas de son fils dans la carrière délicate de l'art, lui conseilla de devenir sculpteur et l'introduisit dans l'atelier du statuaire Jacquet, l'auteur de Caïn tuant Abel. La timidité native du jeune homme et peut-être aussi son tempérament délicat, ne plaident cependant pas en faveur du choix de cette carrière qui exige de la part de ses initiés une certaine énergie matérielle. Bien que certains peintres aient été, et sont encore du reste, d'excellents sculpteurs, il y a, en général, un profond abîme entre le tempérament caractéristique de ces soldats de l'art. En réalité, Alfred Cluysenaar n'était pas taillé pour la pratique de la statuaire; aussi, ne fit-il que passer tout simplement dans l'atelier de son maître. — Ce qui me répugnait dans la sculpture, dit l'artiste, c'est la matérialité du métier, le maniement des lourds blocs de terre grasse et le travail salissant des moulages. Je sentais instinctivement que je n'étais pas né pour manier l'ébauchoir, tailler le marbre, modeler la terre et vivre, dans un atelier humide, au milieu d'un monde de selles, de baquets, de moulages et de plâtres. La peinture me plaisait davantage. Les charmes du dessin et la magie des couleurs

190 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS flattaient mes goûts. Je devinais dans cette branche de l'art un domaine plus agréable et plus conforme à mes aptitudes. Ayant donc abandonné Jacquet, ce fut Navez qui devint alors mon nouveau « patron ». Cluysenaar, tout en ayant été élève de Navez, n'a jamais suivi ce que nous pourrions appeler un enseignement artistique ou académique sérieux, complet et méthodique. Il n'a fait, en Belgique, que des études irrégulières, indépendantes et un peu fantaisistes. A 20 ans, d'ailleurs, il quitte Bruxelles avec des lettres de recommandation au peintre français Léon Cogniet, le maître de Bonnat, l'auteur célèbre du Tintoret peignant sa fille. Et ce ne fut guère avant son arrivée à Paris qu'il se mit sérieusement au travail écoutant religieusement les conseils de son troisième maître dont il fréquentait l'atelier tout en suivant aussi les cours complets de l'École des Beaux-arts. Cette chaude période de travail et de tension intellectuelle esthétique, marque une époque décisive dans l'évolution de la personnalité de Cluysenaar. D'abord, il eut beaucoup à étudier pour obtenir son admission à l'École des Beaux-arts car, à cette époque, on n'y admettait annuellement et pour la France entière, qu'une centaine d'élèves. Ensuite, il fallait se mettre à la hauteur du milieu, enfiévré d'art, dans lequel il vivait. A l'atelier de Cogniet, les élèves jouissaient d'une grande liberté. Dans cette véritable république, placée toutefois sous la présidence heureuse d'un maître savant, chacun travaillait librement à sa guise. Cogniet, tout en s'occupant relativement peu de ses élèves — parmi lesquels il faut citer Tony-Robert Fleury, Jean-Paul Laurens, Lefèvre, etc., — dirigeait cependant de très haut leur éducation. Pour le reste, on se formait un peu soi-même par l'exemple, l'entraînement, la vocation, l'influence du milieu et le travail. On discutait avec acharnement : on s'échauffait et on se grisait de paroles, d'observations et d'illusions ! Dans l'atelier planait l'émulation favorable au développement des idées et à la naissance de l'individualité. Au milieu d'une orageuse discussion, Cogniet apparaissait parfois en coup de vent, exprimait son avis, corrigeait rapidement les travaux, puis disparaissait pour ne reparaitre, non moins brusquement, que plusieurs jours après. Le maître parti, les rapins s'emballaient à nouveau, discutant les principes esthétiques développés la veille à l'École des Beaux-arts, raisonnant le talent des artistes alors en vogue ou contestant le mérite des œuvres que l'engouement d'un public aveugle voulait mettre en lumière au dernier Salon ! Le chapitre de ces

discussions interminables n'était jamais épuisé. L'époque elle-même du reste l'alimentait largement, car on bataillait ferme alors entre fougueux jeunes coloristes et graves « ingristes » que Ton traitait déjà de « vieilles perruques » ! Et tout le monde travaillait avec ardeur. Le matin on se trouvait au poste chez Cogniet, l'après-midi on allait étudier ou copier les chefs-d'œuvre du Louvre et le soir on se donnait encore rendez-vous à l'École des Beaux- Arts 1

J.-A.-ALFBED GLUYSBKAAB 191 Ce n'était certes pas
rémulation, mère de rimagination, qui faisait défaut. Or, c'est là une force
considérable qui manque trop souvent en Belgique. Ce fut ainsi que
Cluysenaar se perfectionna lentement dans son art jusqu'au jour où il prit
l'initiative de voler de ses propres ailes. Voulant alors rester vivre à Paris
même, c'est dans ce milieu raffiné qu'il espérait faire facilement ses
premières armes. Cette illusion fut de courte durée. Le jeune artiste ne
gagnant pas de quoi vivre, fut rapidement obligé, comme tant d'autres
d'ailleurs, de mettre son talent aux services anonymes d'un maître de
réputation qui ne pouvait exécuter seul les nombreuses commandes dont le
public l'honorait. Lorsque ces travaux, du reste bien payés, lui donnaient un
moment de liberté, Cluysenaar s'empressait de s'occuper des projets qu'il
nourrissait dans son esprit et qui, d'ailleurs, devaient finir par lui apporter la
liberté et les honneurs. Ce fut dans ces conditions qu'il brossa son premier
tableau important, un Moine en méditation exposé à Paris en 1861 et, plus
tard, à Bruxelles. La valeur réelle de cette œuvre permit au père de l'artiste
de recommander son fils pour la décoration de la salle de jeu du petit
Casino de Hombourg, dont il venait d'achever la construction. Ce fut là son
premier travail officiel, son premier travail décoratif sérieux, peu important
encore au point de vue esthétique, mais lucratif. Cluysenaar avait été élevé
dans un milieu trop intellectuel pour ne pas avoir le désir de voyager. Aussi
l'argent gagné en brossant ces trophées, ces figures allégoriques et ces
diverses scènes de chasse, fut-il consacré à satisfaire cette passion qui porta
successivement l'artiste en Allemagne et en Hollande, dans les musées, les
collections particulières et les édifices célèbres de Munich, Dresde, Berlin,
Amsterdam et La Haye. Lancé sur la pente agréable des voyages, le
véritable artiste, désireux de s'entourer sans cesse de nouvelles impressions
d'art, s'y arrête difficilement. Aussi, Cluysenaar ne revint à Paris que pour
gagner immédiatement l'Italie, où il resta trois ans et trouva une série de
compatriotes, notamment Charles Hermans et Eugène Smits. L'auteur de *La
Vocation* semble avoir inauguré, en Italie, une vie d'artiste toute particulière.
Loin de s'enfermer des journées entières dans les musées devant la copie
conventionnelle d'un chef-d'œuvre quelconque, il travailla au contraire de
préférence en plein air soit à Rome même, soit à la campagne ; étudiant sur
le vif le milieu caractéristique dans lequel il vivait, ébauchant force études
de paysans campés crânement dans le bain de plein air qui seul convient à

leur pittoresque beauté. Cluysenaar s'est donc contenté de parcourir simplement les nombreux musées de l'Italie. Il n'y a pas fait les stations traditionnelles. Il a admiré les maîtres primitifs, Boticelli en tête, puis Raphaël, Michel-Ange et toute l'illustre kyrielle, sans pourtant s'échiner à les copier. Il lui semblait du reste que, sous

192 LBS ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS le rapport des copies dans les musées, il avait déjà fait son devoir, jadis, à Paris, au Louvre. Maintenant il cherchait des impressions plus personnelles. Les exigences de l'art moderne lui chantaient leur séduisante attirance. Il voyait déjà en somme, par les yeux de sa personnalité et non plus par ceux de la tradition aveugle ou de la routinière habitude. Et c'est ainsi qu'il mit au service de ses observations et de ses travaux un talent déjà caractéristique et d'autant plus solide que de fortes études à Paris en avait raffiné les qualités natives. De là, accrochées aujourd'hui aux murs de son vaste et riche atelier, ces notes d'une saveur toute spéciale qui dégagent une grande force d'art et dont nous étudierons plus loin la puissante synthèse esthétique. De là, ces types du peuple si largement esquissés, ces coins de paysages ensoleillés, ces chevaux, ces mules et ces nombreux détails enfin peints avec une facilité étonnante dans une gamme très personnelle qui suffirait à classer le maître au premier rang de cette modernité nationale distinguée dont les Wauters, les Stevens, les Hermans, etc., ont planté les premiers jalons. Naturellement, la mémoire de l'artiste rattache à cette vie en plein air une série d'anecdotes et de souvenirs qu'il aime à se remémorer parce qu'ils évoquent une époque, déjà lointaine, consacrée exclusivement au culte de l'art dans un pays pittoresque où le moindre détail rappelle un glorieux passé artistique et historique. — Parfois, nous a dit Cluysenaar, mes promenades lointaines me conduisaient jusque dans les montagnes. C'était l'époque des scènes de brigandage qui ont suivi les événements de 1858 ! Un jour, mes amis et moi, nous avons failli regretter cette situation politique dont nous n'avions jusqu'à là jamais eu souci. Le pays étant troublé par de sourdes manigances, personne ne pouvait sortir de Rome sans un passe-port parfaitement visé. Aucun de nous n'en possédait un, mais on nous avait toutefois laissé partir sans observation. Or, près de Somnino, sur la jolie frontière napolitaine, la gendarmerie voulut nous arrêter. Notre paisible excursion avec d'autre bagage que notre palette et d'autres armes que nos pinceaux, aurait pu tourner au tragique si le brigadier n'avait enfin reconnu que nous n'étions ni des conspirateurs dangereux, ni de féroces brigands. Au lieu de nous conduire en lieu sûr, ces braves gens fraternisèrent au contraire amicalement avec nous. Ce fut à la suite de cette aventure qu'il nous fut donné de voir un brigand, mais un brigand véritable, un brigand de la Calabre ! En effet, le lendemain on nous conduisit dans la prison de l'endroit

où nous vîmes, ficelé comme un paquet, un malheureux bandit que l'on soupçonnait d'avoir assassiné un gendarme et que l'on avait trouvé couché dans la montagne, tout nu, à côté de son fusil ! A propos de son séjour en Italie, Cluysenaar raconte encore une aventure assez amusante. Le jeune duc de Brabant, alors de passage à Rome après son voyage dans l'Inde, avait manifesté le désir de recevoir les artistes belges qui se trouvaient

J.-A.-ALPBED CLUYSENAAB 193 dans la « Ville éternelle ».

Cluysenaar fut donc invité à se présenter devant le prince. Malheureusement, il n'avait pas d'habit officiel et le temps manquait pour en commander un car la réception devait avoir lieu le lendemain même ! Il emprunta alors celui d'un des domestiques du ministre de Belgique qui avait organisé la réception officielle. Le vêtement affublait assez bien l'artiste, mais il tremble encore en songeant au ridicule de sa situation lorsque, le moment solennel venu, il traversa majestueusement les appartements de l'hôtel du ministre entre deux files de serviteurs qui semblaient le dévisager avec ironie. Avaient-ils donc été prévenus ? Étaient-ils au courant des mystères de son accoutrement ? En 1865, Alfred Cluysenaar revient à Bruxelles et de suite s'attelle à cette diabolique autant qu'ingrate Apocalypse dont les vastes compositions des maîtres italiens lui avaient donné la première idée à Rome même et qui, plus tard, devait l'absorber si souvent. On connaît le symbolique thème obscur développé dans le sixième chapitre des « Révélations » de Saint Jean : ' Après cela, Je vis que Tagnean avait ouvert l'un des sept sceaux; et J'entendis l'un des quatre animaux qui dit avec une voix comme d'un tonnerre : Venez, et voyez. En même temps, Je vis apparaître un cheval blanc. Celui qui était monté dessus avait un arc, et on lui donna une couronne; et il partit en vainqueur pour continuer ses victoires. Lorsqu'il eut ouvert le second sceau, J'entendis le second animal qui dit: Venez et voyez. Aussitôt il sortit un autre cheval qui était roux; et le pouvoir fut donné à celui qui était monté dessus, d'enlever la paix de dessus la terre et de faire que les hommes s'entre-tuassent; et on lui donna une grande épée. Lorsqu'il eut ouvert le troisième sceau, J'entendis le troisième animal qui dit: Venez et voyez. Je vis paraître tout d'un coup un cheval noir; et celui qui était monté dessus, avait dans sa main un balance. Et J'entendis une voix au milieu des quatre animaux, qui dit : Le litron de blé vaudra une dragme ; et trois litrons d'orge une dragme ; mais ne gÀtez ni le vin, ni l'huile. Lorsqu'il eut ouvert le quatrième sceau. J'entendis la voix du quatrième animal, qui dit: Venez et voyez. En mémo temps Je vis paraître un cheval pÀle; et celui qui était monté dessus s'appelait la Mort, et l'enfer le suivait; et le pouvoir lui fut donné sur les quatre parties de la terre, pour y faire mourir Us hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages. « ^ — Il me semblait, dit le maître, que cette composition suggestive m'aurait permis d'affronter résolument tous les thèmes

compliqués et les difficultés artistiques que je brûlais de vaincre ; le mouvement, l'allure, la grande composition — Tétude des chevaux pour laquelle j'ai toujours manifesté un goût particulier — la ligne intellectuelle et le sentiment décoratif. Je me croyais capable de résoudre le problème qui, déjà avant moi, avait tenté de nombreux artistes — notamment Albert Dürer et Cornélius. Le point délicat résidait dans la nécessité de produire une œuvre personnelle, caractéristique et sérieuse tout en oubliant ce qui avait été fait et en respectant scrupuleusement le sens mystérieux des révélations divines faites par Dieu à Saint-Jean l'Évangéliste exilé à Patmos. Les cavaliers d'Albert Dürer défilent

194 LES ARTISTES BELOES GOKTEMPOBAINS

méthodiquement sur une seule ligne. Ceux de Pierre Cômélius, le créateur de rÉcole de Munich, ont une tendance à rayonner dans différentes directions. J'ai accentué cette interprétation et en dispersant franchement mes quatre mystérieux chevaux, j'ai ouvert à leurs sinistres cavaliers la conquête du monde entier. Exposés en 1867, à Paris, Les Cavaliers de V Apocalypse furent beaucoup admirés. Paul Mantz dans un compte-rendu du Salon publié dans « La Gazette des Beaux-arts » consacra même à l'artiste belge une étude spéciale dont il est intéressant de résumer les grandes lignes. « M. Cluysenaar, dit le critique d'art, a produit une œuvre réfléchie et voulue qui a dû occuper le jeune artiste pendant des années. Dans sa conception et aussi par quelques détails, le tableau de M. Cluysenaar rappelle un peu le grand carton de Pierre Cornélius, que nous avons vu à Paris en 1855 : La Destruction du genre humain. Ce sont encore, chevauchant leurs montures échevelées, les quatre cavaUers que le visionnaire a vus passer dans son rêve : la Peste, la Famine, la Guerre et la Mort. Ils arrivent sur le spectateur, ardents, sinistres, et comme poussés par un ouragan de colère. C'est une tempête qui vole. Et, dans leur course effrénée, les terribles chevaux écrasent sous leur dur sabot les derniers représentants de Thumanité à son heure suprême. Un examen détaillé nous mènerait trop loin, car il y a dans le tableau de M. Cluysenaar de nombreux épisodes qui, concourant à l'effet général, sont faits pour terrifier les âmes crédules, comme ces grandes danses des morts qui épouvantèrent le XV® siècle, et que le XV® siècle adora. A ne Fétudier que dans son ensemble, Fœuvre, systématiquement désordonnée, se compose bien ; elle a le mouvement, le rythme, la véhémence allure qui conviennent à la vision apocalyptique; l'exécution sagement fougueuse, concorde avec le sujet, de même que la coloration, assombrie et comme voilée par la poussière de l'écroulement universel. » Malgré la valeur de l'effort tenté et réalisé, Les Cavaliers de T Apocalypse procurèrent au peintre plus de déboires et de désillusion que de chance ou de profit ! Le mattre s'était heureusement lancé en même temps dans le domaine du portrait. Ici, il devait conquérir bientôt une réputation réelle affirmée d'ailleurs par des œuvres de grande et personnelle allure. En 1868, il expose le beau portrait du statuaire De Groot. Maintenant sa réputation reposait sur de solides bases. L'artiste était lancé et on lui savait gré d'avoir crânement abordé la solution des grands problèmes

de l'art : l'histoire, le portrait, le symbole. Le peintre allait jouir enfin des sacrifices qu'il s'était imposés. A partir de cette époque, défilent successivement toutes les œuvres caractéristiques qui jalonnent sa carrière. En 1872, une année après son mariage, Cluysenaar nous montre son Mazeppa renversé sous le cheval sauvage épuisé sur lequel un matre, soupçonnant une intrigue amoureuse avec sa femme, l'avait fait lier, tout nu.

J.-A. -ALFRED CLUYSENAAB 196 Ce tableau eut un succès énorme. Le peintre avait du reste habilement interprété ce beau passage de l'un des poèmes de lord Byron : * ns m^abandonnèrent à mon désespoir, toujours attaché an cadavre du malheureux coursier. Ah! du moins, il ne sentait plus le fardeau qui avait causé sa mort et dont j*aurais vainement voulu le débarrasser. Nous étions l'un et l'autre immobiles sur la terre, le mourant sur celui qui avait cessé de vivre. Je no croyais pas que, sans abri et sans autre appui qu'un cadavre, je verrais un Jour de plus. * Je restai dans mes liens, depuis le matin jusqu'au crépuscule, comptant douloureusement les heures qui s'écoulaient à pas si lents. . A la même époque, Cluysenaar signe Une Vocation^ œuvre à la fois très simple et très personnelle, et entreprend l'achèvement des Peintures murales de V Université de Gand commencées, en 1 858, par feu Louis de Taey e et Victor Lagye. Ce dernier travail auquel le vaillant artiste, alors dans toute la gloire de son éclat, consacra sept années (1874-1881), comporte un ensemble de cinq grandes compositions ayant pour but de résumer les principales phases de l'histoire philosophique, politique et sociale de l'humanité. L'idée qui leur sert de thème, appartient à l'historien Moke et au professeur Callier. Feu Louis de Taeye avait traité La Théocratie, symbolisée parle législateur Moïse présentant au peuple hébreu les tables de la loi sacrée que Dieu lui avait confiée sur le mont Sinaï, et La Philosophie, synthétisée par une nombreuse réunion de sages de la Grèce présidée par Socrate. Lagye avait composé L'Avènement du christianisme et Cluysenaar, qui, nous l'avons dit, avait repris le travail décoratif monumental abandonné pour des raisons pécuniaires par les deux peintres, développa successivement L^ Unification de T empire romain, L'Établissement du dogme delà Trinité, Le Moyen âge, c'est-à-dire la lutte entre la papauté et l'empire, La Renaissance et La Société moderne proclamant les droits de Thomme, Dans ce vaste travail décoratif qui est, au point de vue de l'idée, un des plus importants que l'on ait exécuté en Belgique, l'auteur de La Vocation a certainement fait preuve de grandes qualités de composition et d'exécution. D a de plus résolu victorieusement le problème délicat de réunir, dans un ensemble harmonieux, de nombreux personnages de caractère, d'époque et de pays différents fraternisant dans une communauté symbolique mais conventionnelle. Cluysenaar a nettement synthétisé ses sujets philosophiques. Il a accordé beaucoup moins d'importance aux dates,

secondaires d'ailleurs, qu'aux idées. Il a groupé avec art ses nombreux personnages historiques — choisis avec discernement et présentés avec tact sans aucune emphase théâtrale. En 1875, le maître, qui occupait alors une place très en vue au premier rang des peintres belges, expose une œuvre assurément d'importance moins capitale au point de vue du sujet et de la composition, un simple petit tableau, presque une étude même, mais qui a certainement autant contribué à développer sa réputation que ses plus grandes et solennelles pages symboliques ou historiques.

196 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS La Vocation, car c'est de ce tableau du musée de Bruxelles qu'il s'agit, œuvre si personnelle, si distinguée, si moderne dans son raffinement de simplicité et de coloris, n'était, en réalité, qu'un simple portrait — celui du fils de Tartiste. Trois ans après, Canossa, qui appartient également au musée de Bruxelles et n'est, au point de vue de la composition, qu'une variante de Tune des pages murales exécutées à l'Université de Gand, nous montre de nouveau le vaillant artiste aux prises avec les difficultés délicates du grand art monumental. Dans cette œuvre, il faut autant admirer la solidité puissante de l'exécution, que la simplicité éloquente des lignes. Canossa, c'est la papauté humiliant l'empire ; le triomphe du clergé arrogant sur la faiblesse de la noblesse appauvrie. Canossa, c'est le pape Grégoire VII, cet ancien moine de Cluny, fils d'un simple charpentier, jouissant, en 1077, digne, sévère, austère et grave, de l'humiliation officielle imposée à Henri IV, le fier dissolu, humblement agenouillé aux pieds de son riche trône romano-byzantin. Alfred Cluysenaar que l'habitude des grandes compositions et l'activité fébrile au travail avaient, depuis longtemps, habitué à ne reculer ni devant aucun effort, ni devant aucune difficulté, Cluysenaar alors doué d'une énergie que la timidité aristocratique de sa personne n'aurait pas laissé supposer, devait enfin, comme Verlat et tant d'autres audacieux, sacrifier, lui aussi, à l'engouement aveugle que le public témoignait à cette époque pour les panoramas. En effet, en 1880, après s'être assuré le concours de quelques peintres actifs, il commence le Panorama de Woerth — placé depuis quelques années au Jardin zoologique d'Anvers et inauguré en 1881. Woerth, on le sait, est le nom donné par les Allemands à la bataille sanglante de Reichshoffen, dans la Basse-Alsace, sur la route de Soultz, près du Niederwald et dans laquelle, le 6 août 1870, l'armée du prince royal de Prusse infligea une défaite terrible aux Français commandés par le maréchal de Mac-Mahon. Le côté stratégique et pittoresque — si l'on peut employer ici cette expression — de cette mémorable bataille qui coûta la vie à près de 20,000 hommes et mit en évidence l'héroïsme des cuirassiers de la brigade Michel, a été admirablement rendu par l'artiste. Au reste, l'histoire de ce panorama est celle de tous les travaux analogues. Bien que le maître y ait fait preuve de beaucoup d'habileté et de talent, l'avenir ne verra dans ce gigantesque effort qu'une entreprise industrielle. A vrai dire, le vaste développement de la

bataille de Woerth avec ses sites, son action, ses accessoires matériels, ses avant-plans en relief et ses mille détails, assurément intéressants, ne vaut pas, au point de vue de l'art, le simple tableau La Vocation. Il importe de louer néanmoins la sincérité de l'artiste qui a été observé en Alsace la topographie complète de la bataille et fait de

J.-A.-ALPHED CLUYSENAAR 197 nombreuses études pour tous les éléments qui composent Tensemble de Tœuvre : groupes militaires, chevaux, paysages, etc. L'année suivante, Alfred Cluysenaar débarrassé de son panorama dont il se contente alors d'apprécier le résultat pécuniaire, fait un voyage en Espagne et au Maroc. Séville, cette perle de la délicieuse Andalousie, Séville le séjour favori des rois maures et la patrie de Trajan, d'Adrien, de Murillo et de Velasquez, charma particulièrement l'artiste qui ne pouvait se lasser d'admirer ses pittoresques ruines. Cluysenaar y avait du reste rencontré Constantin Meunier qui, à cette époque, n'ayant pas encore repris Tébauchoir, était attelé à l'énervante copie de la Descente de Croix de Pedro Campana dont nous avons parlé en analysant la place de ce digne artiste dans notre art national. Peu de temps après, Th. Van Rysselberghe et Franz Meerts venaient rejoindre, eux aussi, nos compatriotes et former, par leur présence, un véritable petit cénacle patriotique dans ce beau pays du soleil, des orangers, des gitanos et des toréadors. Dans l'esprit de l'artiste, ce voyage devait être plutôt une distraction qu'un but ou un motif d'étude et de travail. Malgré cela, il revint cependant en Belgique avec l'ensemble imposant de notes et de tableaux qui furent exposés, en 1883, au Cercle artistique de Bruxelles. Ces œuvres nous montrent la vie de l'artiste en Espagne. — Ici nous le voyons ébaucher, en plein soleil, une course de taureaux; là, sur la place publique encombrée de porteurs, de marchands et d'étranges véhicules traînés par des mules, il suit des yeux un groupe pittoresque d'hommes et de femmes entourant un chanteur de complaintes qu'accompagne un joueur de guitare. Plus loin, il tombe en an-êt devant quelques crânes gamins jouant à « pile ou face » dans une tortueuse rue déserte. Ailleurs, se mêlant au peuple bigarré même, il pénètre dans la « patio » des maisons du populaire faubourg de la Triana, à Séville, pour y étudier le peuple dans son véritable domaine. Enfin, amateur de contrastes et d'impressions caractéristiques, nous le trouvons encore dans les détours capricieux du palais de l'Alcazar de Séville, dont il s'efforce de rendre les merveilleuses beautés décoratives. Au Maroc, où Cluysenaar ne fit que pousser une pointe, des nègres majestueux et élancés, d'un noir d'ébène, de pittoresques porteurs d'eau, de suggestifs mendiants sémites, loqueteux autant que solennels sous leurs misérables guenilles et de crânes soldats décoratifs avec des étoffes amples et des armes fines» attirent tour à tour son attention et se fixent, en deux traits de crayon ou en quelques coups de

pinceau, sur le papier et la toile. Après huit mois d'absence, le matti-e revient en Belgique. — Le portrait alors l'absorbe de nouveau et, successivement, il voit défiler dans son atelier le sénateur Van Schoor, le ministre Frère-Orban, les enfants du comte de Flandre, le peintre Guillaume Van der Hecht, le docteur Capart, le baron 't Kint de Roodenbeeke, président du Sénat, etc. En 1891, la mort de Louis de Taeye ayant rendu libre la chaire du cours 11

196 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS des arts décoratifs monumentaux à l'Institut supérieur des Beaux-arts d'Anvers, Alfred Cluysenaar postule cette place et l'obtient grâce à ses titres variés représentés par des travaux nombreux exécutés dans tous les grands domaines de l'art. Le maître avait d'ailleurs déjà formé, à Bruxelles, dans son atelier de la rue de la Source, des élèves dont il pouvait invoquer le nom avec fierté et parmi lesquels nous citerons simplement le comte Jacques de Lalaing. D'autre part, depuis le mois d'octobre de l'année 1886, Cluysenaar avait ouvert, chez lui, un véritable atelier de peinture où les jeunes gens venaient s'initier au dessin et aux principes de l'art décoratif. Depuis sa nomination à Anvers, le maître a exposé une vaste édition nouvelle, en grisaille, des Cavaliers de l'Apocalypse (Bruxelles, 1892) dont la chevauchée infernale, traitée une première fois vingt-cinq ans plus tôt, en 1867, l'a décidément hanté toute sa vie! Cette observation nous conduit à étudier maintenant la personnalité même du peintre, sa place dans l'art, ses qualités et ses défauts. Jetons d'abord un coup d'oeil sur les œuvres qui ornent son vaste atelier et qui sont autant d'étapes caractéristiques dans l'évolution de sa carrière, autant d'affirmations éloquentes de son individualité et de luttés pour le triomphe de la distinction dans l'art. En réalité, c'est dans son atelier qu'on juge le mieux un artiste. L'œuvre d'un véritable peintre, c'est ce peintre même car l'artiste apparaît presque toujours dans son travail. L'artiste mène à l'homme et l'homme conduit à l'œuvre. Dans les grandes œuvres il n'y a pas seulement du métier et de la pensée, mais une ligne. Les véritables peintres n'ont pas l'habitude de parler pour ne rien dire, et la moindre ébauche, le plus simple croquis expliquent parfois mieux leur tempérament qu'un grand tableau de musée. Nous voici donc au milieu de cet atelier, c'est-à-dire dans le sanctuaire même où le maître exerce le culte de la religion de son art. Maintenant sa carrière entière se déroule solennelle sous nos yeux. Dans un coin, voilé par une draperie, nous distinguons La Liberté, l'Égalité et la Fraternité (Bruxelles, 1887) composées, jadis, pour compléter la composition de l'une des peintures murales de l'Université de Gand, celle de La Proclamation des droits de l'homme. Ici, posée sur un chevalet mobile, la Bacchante admirée au Salon de 1890, étale les raccourcis ondoyants de ses formes pures mais sincères; là, Le premier coup de pinceau attire l'attention par le charme séduisant de son coloris raffiné. Plus loin, dressés çà et là comme des fleurs

dans un parten-e rustique, pointent de nombreux portraits ou ébauches de portraits. Voici la magistrale silhouette de Frère-Orhan, éminemment vivante et jetée sur la toile en un véritable coup de fébrile audace. Voilà M^^ Stiénon^ soignée de facture, personnelle, distinguée, avec, dans le modelé des chairs des mains et de la figure, des colorations souples dessinant à souhait la grâce juvénile des plans. Et partout, accrochée aux murailles, entassée sur les étagères, superposée dans

J.-A.-ALFRKD CLUYSENAAB 199 les coins, s'allonge la théorie précieuse de centaines d'études ébauchées en Italie, en Espagne, en Allemagne, en France ou au Maroc et prises dans les musées, sur les places publiques, en plein air dans la rue ou dans le silence paisible de la campagne. Ces divers travaux, dont les tableaux officiels du maître ne sont que des applications, résument nettement la personnalité de Cluysenaar. Or, par des œuvres de valeur, cette personnalité s'affirme dans plusieurs domaines qui, pris isolément, suffiraient à consacrer le mérite d'un artiste. Les silhouettes de MM. De Groot et Frère-Orban proclament la valeur du maître dans Tart du portrait — un art ingrat entre tous, dans lequel on ne s'élève au-dessus de la bourgeoise banalité générale que par des qualités sérieuses de style, de distinction et de synthèse physiologique. Canossa nous montre en Cluysenaar le peintre d'histoire, non pas conventionnel et froid, obstinément académique ou théâtral, mais plutôt moderne et sincère. Une Vocation et Le premier cotip de pinceau, enfin, nous révèlent la distinction raffinée du peintre de genre et peut-être bien celle d'un des initiateur de la modernité dans Tart national belge. Les esquisses, ébauches et notes diverses, dessins, aquarelles, etc., pris avant 1865, en Italie, alors que le maître travaillait encore au développement de son individualité, placent Cluysenaar dans un jour très intéressant à étudier au point de vue de Thistoire de notre école de peinture. Elles nous disent éloquemment la force de son tempérament esthétique. Très variées, très curieuses de facture, toujours vigoureuses et fermes dans leur franche sincérité dégagée de toute convention surannée d'école, d'un dessin à la fois nerveux et facile, d'un coloris solide, peut-être un peu lourd, mais caractéristique et d'un aspect général bien peraonnel, elles mettent en lumière les deux grands foyers dans lesquels le maître a puisé la force de son individualité : le milieu parisien et le sang flamand. Or, ce sont ces mêmes forces qui ont dessiné la personnalité de plusieurs maîtres dont notre école s'honore : les Stevens, les Wauters, les Hermans, etc. Elles disent, en outre, que Cluysenaar a, dès les débuts de sa carrière, franchement suivi le chemin qui conduit à la distinction et à la personaUté artistiques. Le coloris développé, nous ne dirons pas dans Canossa — œuvre assez impersonnelle à ce point de vue — mais dans le Portrait de MUe Stiénon et dans la Vocation, met en évidence un des côtés les plus caractéristiques de la valeur du maître. Dans ce coloris dominant des tons verdâtres choisis avec raffinement dans une gamme

affadissant la carnation des visages que des méplats rosés, accusés avec délicatesse, viennent habilement rehausser. Parfois, chose étrange ! notamment dans la série d'études faites en Italie, la peinture de Cluysenaar rappelle celle de Wauters. Est-ce dire que ce dernier artiste ait exercé une influence quelconque sur la personnalité de Cluysenaar ? Assurément non, car la simple analyse des preuves chronologiques détruirait, à cet égard, tout rapprochement. En effet, les travaux dont il s'agit prennent date à partir de l'année 1862.

200 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Faut-il

supposer, au contraire, que Wauters qui, on le sait, a travaillé en 1871 à la Folie de Hugue Van der Goes, pour ainsi dire à côté de Cluysenaar, dans la même maison, aurait plutôt été influencé, lui, par Fauteur de la Vocation [^] Nullement. Le secret de ce rapprochement étrange réside plutôt dans une similitude de principes éducatifs esthétiques. Il est simplement la conséquence d'études sérieuses faites dans les mêmes conditions d'idées et de milieu. Laissons d'ailleurs le maître expliquer lui-même sa manière de comprendre le coloris et la personnalité dans l'art. — A vrai dire, avoue-t-il, je me préoccupe beaucoup moins de la théorie du coloris que du caractère qui doit ennoblir l'œuvre d'art. Ma palette est très simple et je la tiens aussi propre que possible pour éviter les combinaisons chimiques défavorables ou dangereuses. J'emploie rarement de l'huile et j'évite toujours les empâtements. Il ne faut les admettre que pour accuser certains reliefs sans grande importance. Certainement, j'aime la peinture souple, onctueuse, un peu grasse même, c'est-à-dire flamande, mais j'évite d'imprimer à mes œuvres les mérites insuffisants du métier seul. La facture sans la pensée, rend l'art matériel et bourgeois. Il faut que l'œuvre esthétique soit personnelle et distinguée. Il faut qu'elle ait du style. Tous mes efforts dans la recherche des effets du coloris, dans le dessin et le choix des sujets, tendent toujours à obtenir ce résultat précieux. A côté du coloriste raffiné, il y a aussi, dans Cluysenaar, nous le répétons, le portraitiste dont s'honore l'école belge, envahie dans ce domaine — ayons le courage de le dire — par la médiocrité et la banalité. Les silhouettes de MM. De Groot, Van Schoor et surtout celle de M. Prère-Orban dont les lignes hardies effleurent à peine la toile, sont des œuvres qui auront un jour une place spéciale dans l'histoire de la peinture belge contemporaine. Lorsque, en 1868, l'année qui précéda celle de la mort de Navez et de Leys, le portrait du statuaire De Groot fut envoyé au Salon de Paris, tout le monde admira la belle allure et le caractère de cette œuvre. Un critique parisien, Olivier Merson, fut même enthousiasmé au point de s'écrier dans *l'Année illustrée* : « Examinez-le, je vous prie, ce beau portrait. C'est une œuvre de sincérité, portant les signes d'une éducation saine et forte. Le masque est d'un modelé excellent, précis, large et simple ; les yeux sont parfaitement enchâssés ; l'accentuation des plans est solide sans sécheresse, et il n'y a pas une partie du visage qui ne se trouve en exacte concordance avec les autres. C'est un morceau de maître. »

Cette appréciation n'était pas exagérée. Cluysenaar, loin de s'abaisser à suivre servilement les traits de son modèle, cherche au contraire toujours, dans le portrait, à faire une œuvre d'art. — Certainement, dit le maître, il faut tenir compte des traits du personnage, mais la ressemblance, tout en étant parfaite, ne doit pas compromettre les qualités générales de l'œuvre. Si plusieurs artistes ne parviennent qu'à produire

J.-A.-ALPRED OLUYSENAAB 201 des portraits vulgaires, matériels et trop bourgeois, c'est que la recherche des lignes de leurs modèles les absorbe trop. La ressemblance du reste n'est guère dans les détails d'une personne. Elle est dans la silhouette, dans l'ensemble, dans la synthèse. On reconnaît une connaissance à trop grande distance pour pouvoir distinguer les contours de son visage. A chaque personne il faut donc chercher à donner le « caractère » qui la distingue et qui seul peut mettre en lumière non seulement des lignes vraiment esthétiques, mais le genre spécial de beauté qui convient à ce modèle. En raisonnant ainsi, on parvient à donner du style au personnage en apparence le plus vulgaire. Le portrait n'a pas de mérite à ressembler à une photographie peinte. L'artiste reste maître devant son modèle. Il doit l'étudier, le scruter, le disséquer. Il doit atténuer certains détails pour en accuser d'autres. Il doit, en somme, « travailler » ses sujets et les observer principalement au point de vue physiologique, moral et intellectuel. Certes, la tâche est souvent ingrate et parfois le résultat ne répond guère à l'attente, car il y a des personnes que l'on ne parvient même pas à placer convenablement sur un siège ! Dans ce cas, le travail devient un véritable martyre et Ton conçoit que certains artistes ne sont guère disposés à faire le portrait du premier venu. Si les portraits de Cluysenaar ne sont pas fouillés avec nervosité comme ceux du célèbre peintre de Munich, Franz von Lenbach; s'ils n'ont pas toujours la grande allure aristocratique de ceux d'Emile Wauters, ils séduisent cependant par l'harmonie de leur coloris raffiné, par leur simplicité, leur distinction et leur élégance. La sincérité et la conviction, la simplicité personnelle et la distinction élégante, sont d'ailleurs les qualités principales du maître dans l'ensemble de ses travaux. Il faut signaler aussi une souplesse réelle, fine et solide— malgré une apparence superficielle. L'auteur A' Une Vocation n'a pas de parti pris. Peut-être même en a-t-il trop peu, car la force de sa personnalité varie suivant ses œuvres. Son art n'a été influencé directement ni par le classicisme, ni par le romantisme; mais il participe à la fois du raffinement français et de la solidité flamande. De là son charme. A la France, le maître a demandé les qualités du dessin, de la grâce, de la distinction et du style. A l'école flamande, il a emprunté les qualités du coloris et de la facture. Or, sans le sentiment raffiné de la forme, le grand art ne saurait exister et, d'autre part, il est évident que le charme de la couleur est une force dont il est impossible de nier l'influence. Cluysenaar

travaille avec une simplicité extrême. Ayant beaucoup étudié et possédant une éducation artistique parfaite, il fait de l'art sans se douter des difficultés du problème et sans s'amuser à provoquer l'étonnement du bourgeois par d'inexcusables tours de mains. Alors que certains artistes flamands, d'ailleurs excellents, attachent une importance capitale au procédé dans l'art, à la facture ou au métier, et caressent certaines recettes dont ils s'imaginent posséder seuls le secret; alors que tant de peintres s'échinent à trouver des gammes exceptionnelles de coloris ou des combinaisons particulières de lignes symbo

202 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS liques; lui, sans difficulté apparente aucune, arrive très naturellement à réaliser les forces personnelles d'art qui illuminent ses meilleures œuvres. En résumé, Alfred Cluysenaar, malgré la hantise de quelques conceptions parfois surannées, a franchement contribué avec les Hermans, les Stevens, les Wauters et les Hennebicq, à placer notre art national sur le chemin de la sincérité, de la personnalité raffinée et de la modernité de transition. Il ne faut pas tant de titres pour consacrer une gloire.

J.-A.-ALFBED OLUYSBNAAB 203 INDICATIONS relatives aux principales œuvres de Q. 4A. c[^]. Clu[^]senaar Dominicain en méditation. — Paris, 1861. La décoration de la salle des jeux du casino de Honibourg. — 1862. Les quatre cavaliers de V Apocalypse. — Paris, 1867. Portrait du statuaire G. De Groot — Gand, 1868. Portrait du lieutenant-général baron Qoethals. — Bruxelles, 1869. Mazeppa. — Bruxelles, 1872. Souvenir. — Gand, 1874. Une Vocation (musée de Bruxelles). — La Renaissance et la Réforme (esquisse de l'une des peintures murales décorant l'Université de Gand). — Bruxelles, 1875. Portrait de mon père. — Gand, 1877. Canossa (musée de Bruxelles). — Paris, 1878. U Etablissement du dogme (carton d'une des fresques de l'Université de Gand). — Bruxelles, 1880. Le Panorama de Woerth (jardin zoologique d'Anvers). — Bruxelles, 1881. Portraits des enfants de iSf. A. R. Monseigneur le comte de Flandre. — Bruxelles, 1882. Quai de Séville à la Noël — Petits gitanos. — Campagnard de l'Andalousie. — Jeune fille de Triana. — Bohémienne. — Maure examinant son fusil — La cour intérieure de VAlcazar de Séville. — Gamins espagnols sur un âne. — Une course de taureaux. — Coin de la Triana. — Vue du Guadalquivir. — Bruxelles, 1883. Portrait du sénateur Van Schoor. — Gand, 1883. Portrait du ministre Frère-Orban (crédit communal à Bruxelles). — 1883. Portrait du peintre Guillaume Van der Recht. — Bruxelles, 1884. Portrait du docteur Capart, — Après le bain. — Gand, 1886. BUmdine. — Liberté, Egalité, Fraternité. — Bruxelles, 1887. Portraits-médaiUons de MaximUien et de Marie de Bourgogne (hôtel de ville de Bruxelles). — 1888. Bacchante. — Bruxelles, 1890. Portrait de W[^] Stiénon. — Anvers, 1891. Les quatre cavaliers de VApocalypse (carton en grisaille). — Portrait du baron H Kint de Roodenbêke, président du Sénat. — Gand, 1892. Petit chaperon blanc. — Le premier coup de pinceau. — Bruxelles, 1893. Portrait de ma fiUe. — Anvers, 1894.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

'^aul ^e '^gne

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

(fJL jU/i



^a«l ^e 'Vigne Stataftire. OffQcier de l'Ordre de Léopold. Officier de l'Ordre de Saint Micliel de Bavière. Chevalier de la Légion d'honneur. Chevalier de la Coaronne do Ch6ne. Membre-correspondant de l'Académie royale de Belgique. Membre-correspondant de l'Institut de France. Membre derAcadémie des Beaox-arts de Berlin. ÉLANCÉ et souple. — Nature raffinée, poétique et sentimentale. Les sourcils, contractiles, arqués et légèrement rapprochés des yeux, les rides horizontales du front et la ligne serrée du crâne, dénotent un caractère concentré, altier, fermé et prudent. Cette tendance est toutefois balancée par certains contours arrondis de la figure qui décèlent de la douceur et de la bonté. Yeux noirs et vifs. Regard caractéristique hautain et, parfois, dédaigneux. Front arrondi. Crâne chauve estompé, sur les tempes, par un fin duvet de soyeux cheveux noirs. Sur les joues, peu de barbe. Nez petit, oreilles régulières et mains d'une aristocratie toute féminine. Parler lent et doux. Vise à la simplicité et à la franchise, mais se montre d'une avarice prudente lorsqu'il s'agit d'exprimer son opinion au sujet d'une question délicate. Mise correcte et soignée quoique simple. La jeunesse de Paul De Vigne a été calme, retirée et consacrée, tout entière, au travail et à Tétude. Sous ce rapport, le maître a nettement fait preuve de cette fière énergie morale qui distingue particulièrement tous les membres de sa famille. Or, dans cette famille, originaire de Gand, on est depuis longtemps comme dans celle de Julien Dillens, par exemple, artiste de père en fils. C'est une véritable dynastie ! L'amour de Tart et le culte du beau s'y transmettent, depuis plus d'un siècle, par hérédité à la fois psychologique et physiologique. Fils du statuaire feu Pierre De Vigne et neveu du peintre Félix De Vigne, mort en 1862, Paul De Vigne, l'auteur de L'Immortalité, est né à Gand le 26 avril 1843. Il fit ses premières études artistiques à Gand même, d'une part, sous la direction de son père et, d'autre part, en fréquentant l'Académie des Beaux-arts de sa ville natale. Très jeune encore, à l'âge, tout au plus, de vingt ans, espérant déjà pouvoir participer, avec chance, au grand concours dit de Rome, De Vigne se dirige vers Anvers et, sur la recommandation de feu Louis de Taeye, alors professeur

210 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS à l'Académie royale des Beaux-arts de cette dernière ville, il entre pour se préparer à la grande épreuve, dans l'atelier du statuaire Gérard Van der Linden, qui, plus tard, devait devenir son beau-frère. L'année suivante, en 1864, le maître se présente au concours, avec une quinzaine de jeunes sculpteurs. Malheureusement, la chance lui ayant été défavorable, ce fut Tun de ses condisciples, J. Deckers, qui obtint la palme enviée du triomphe. Cet échec n'ébranla guère le courage du jeune homme, car tous les De Vigne sont tenaces. Au contraire, il stimula son amour-propre et le conduisit à se faire inscrire à l'Académie d'Anvers pour y achever sérieusement ses études. De 1864 à 1866, il obtient, en effet, une série de récompenses dans les cours d'histoire, d'anatomie, d'expression et de modelage d'après nature. Parmi ses compagnons d'études, nous citerons Joseph Willems, Louis Dupuis, Jacques Kenis, etc., et nous dirons qu'à cette époque, Jef Lambeaux était encore dans l'enseignement élémentaire. Cependant, sur ces entrefaites, Louis de Taye, ayant été nommé directeur de l'Académie des Beaux-arts de Louvain, avait abandonné la ville d'Anvers. Or, son exemple avait été suivi par plusieurs artistes dévoués, notamment par Willems, Edmond Vander Haeghen et Gérard Van der Linden. Paul De Vigne rejoignit bientôt, à son tour, les deux personnes qui s'étaient le plus intéressées aux débuts de sa carrière, MM. de Taye et Van der Linden. Au mois de mars de l'année 1866, nous le trouvons déjà installé dans l'atelier de son futur beau-frère avec lequel il était lié maintenant d'une amitié toute fraternelle. « Vous savez, dit-il dans une lettre adressée à Tun de ses amis, Van der Linden et moi, nous faisons ménage ensemble et nous ne nous quittons pas de toute la journée. » C'est à Louvain que De Vigne cueillit donc les premiers fruits de sa solide éducation artistique et c'est dans ce milieu paisible qu'il commença à donner libre cours à son imagination délicate. Louis de Taye réchauffait de ses conseils pratiques, de son ardent enthousiasme, de sa chaude parole philosophique et de sa fébrile perspicacité esthétique. Van der Linden, lui, l'initiait aux derniers secrets d'une technique habile. Le centre était donc très propice au travail. « J'ai trouvé Louvain, dit le maître dans la lettre déjà citée, on ne peut plus favorable à l'étude. Nous avons formé ici un cercle d'amis qui s'entendent parfaitement. Cela contribue beaucoup à favoriser l'imagination. > Ah ! la bonne époque et le travail agréable, au milieu d'amis dévoués, dans le calme absolu d'une petite ville pittoresque ! Ah ! les

belles et fécondes discussions le soir, lorsque le petit cercle allait jouir de la fraîcheur de l'air sur les remparts irréguliers défendant la ville ! Dans ce milieu à la fois paisible et intellectuel, l'auteur de L'Immortalité arriva facilement à donner une forme parfaite aux premières conceptions qui brûlaient dans sa jeune imagination.

PAUL DE VIGNÉ 211 En 1866, il modèle son Fra Angelico de Fiesole exposé, plus tard, à Gand. Déjà dans cette œuvre intéressante, on distingue nettement la qualité qui synthétise encore son individualité, c'est-à-dire le culte de la tradition antique combiné avec la religion de la nature, l'amour du vrai ennobli par la notion de la beauté véritable, la recherche de l'idéalisme, enfin, modernisé par le sentiment du réel, de la sincérité et de la vérité. « J'ai conçu, écrivait le maître, mon Fra Angelico assis. D'une main il tient un livre et de l'autre une palette. Il lève les yeux vers le ciel et je voudrais mettre dans son expression quelque chose d'extatique. Mon but est d'être très réaliste dans l'exécution, aussi je ne veux rien faire sans avoir la nature sous mes yeux. » Aux yeux de Paul De Vigné, Rude, dont le séjour en Belgique à la suite de la seconde restauration des Bourbons avait détrôné l'influence sacrée de Godecharles, était alors le maître des statuaires modernes. « C'est le Rubens de la sculpture, dit-il naïvement dans une lettre ! » Cependant, en 1869, Paul De Vigné, alors âgé de 26 ans, participe une seconde fois au concours de Rome. Il sort victorieusement de l'épreuve préparatoire mais, au concours définitif, ne parvient à obtenir que le 2^e prix — en partage avec Louis Dupuis. J. G. Marchant avait été déclaré lauréat. Ce second échec officiel ne découragea guère plus l'artiste que le premier. N'ayant pas eu le bonheur d'obtenir les palmes lui ouvrant le chemin gratuit des itinéraires classiques, il prend la résolution de voyager à ses frais. Son départ pour l'Italie coïncide avec le moment où allait éclater la terrible guerre franco-allemande. Au mois de juillet 1870, il arrive à Florence où, tout de suite, il se trouve totalement subjugué par le charme exquis des immortels chefs-d'œuvre de la première renaissance italienne, alors encore peu connus en Belgique. Cet art délicat et subtil, si vrai et si pur, réalisait l'idéal qu'il rêvait depuis longtemps. Et devant la beauté aristocratique des œuvres de Fiesole, de Ghiberti, de Della Robbia et surtout de Donatello, il oublia bientôt le monde entier dans des extases sans fin. Pendant plusieurs mois, du matin au soir, il s'assimila la synthèse esthétique de cet art noble aux formes riches et fières, mais pures, élancées, élégantes et gracieuses ! A la tombée du jour, une grande lassitude l'envahissait, car l'artiste vraiment raffiné souffre de la contemplation des œuvres qui résument son idéal. Pour réagir, il gagnait alors la campagne et se dirigeait du côté de Bello Sguardo, vers la villa d'un peintre français dont il avait fait la connaissance et qui habitait, depuis de longues années, ce séjour enchanteur. Avec, pour cadre,

un panorama dont il est difficile de peindre la beauté, les soirées se passaient poétiquement dans de longues discussions sur l'art. Souvent aussi De Vigne, en faisant de la musique classique, se livrait avec raffinement à sa distraction favorite. Abstraction faite du propriétaire de cette villa, d'ailleurs âgé, le statuaire

212 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS n'avait guère d'amis intimes à Florence. Il travaillait souvent, il est vrai, en compagnie d'un peintre anglais, mais ce brave garçon, un peu matériel et trop spéculateur, était incapable de comprendre sa nature délicate. Alors que De Vigne ne songeait qu'aux chefs-d'œuvre de Donatello, dont les ravissants bustes d'enfants hantaient son esprit subtil, lui, l'Anglais, ne cherchait qu'à initier son pacifique compagnon d'études dans l'art.... de boxer! Souvent, excité par les événements de la guerre franco-allemande, il s'emballait même dans d'interminables discussions sur l'utilité sociale des batailles, qu'il ne considérait pas seulement comme une chose inhérente à la nature humaine, mais comme une nécessité ! De Vigne riait de ces opinions et continuait religieusement à admirer.... l'art des précurseurs de Michel-Ange. « Avant mon arrivée en Italie, dit-il dans une de ses lettres, je n'avais pas la moindre idée de cet art si noble et si beau. En effet, il est impossible de s'en faire une idée sans visiter le pays où il s'est développé. Les quelques copies ou reproductions, d'ailleurs rares, que possèdent nos musées, ne peuvent faire comprendre l'importance de cet art parfaitement original, qui n'emprunte ses éléments à aucune source étrangère et qui est parvenu, par une plastique noble et grande, à exprimer les idées et les mœurs du temps. Or, c'est là une qualité essentielle de l'art vraiment digne et que l'on constate partout où il a été porté à un degré suprême de beauté. Une chose m'étonne extrêmement : c'est que les artistes en général, et surtout les sculpteurs, négligent presque complètement l'étude de cette époque. Quelques-uns l'effleurent superficiellement et beaucoup l'envisagent comme une réminiscence de l'antiquité. Combien rares sont ceux qui parviennent à classer d'une manière judicieuse cette suprême pléiade des grands artistes qui précèdent Michel-Ange ! C'est à peine si, en Belgique, nous soupçonnons l'existence de Délia Robbia, de Verrocchio et de Donatello, le plus grand de tous, celui qui illuminé réellement son siècle et toute la génération suivante, celui qui, dans ses productions, a effleuré parfois les plus belles œuvres grecques et qui, dans sa Frise des Enfants qu'on admire au musée des Uffizi, a trouvé comme Phidias le véritable secret de modeler le bas-relief. Donatello nous dit qu'il faut le traiter par grandes masses vivement arrêtées et d'une grande sobriété de lignes. Rien n'est plus intéressant que de suivre cet artiste depuis ses premières œuvres à travers les différentes phases de son talent, jusqu'à son plus haut degré de

développement. On le voit d'abord sacrifier à la tradition, mais déjà alors cependant il imite la nature. Peu à peu le maître se débarrasse de la tutelle de l'école précédente, prend des allures plus libres et finit par arriver, dans ses dernières œuvres, à une grandeur d'exécution et à une beauté plastique qu'on ne retrouve que chez les Grecs. Et toujours il conserve cette force d'expression qui fait que ses œuvres sont vivantes, animées et qu'elles resteront éternellement belles. » Cet enthousiasme, réfléchi et raisonné, exerça une grande influence sur l'individualité du statuaire. Elle contribua à développer en lui les principes

The text on this page is estimated to be only 8.83% accurate

Paul de Vignk — L Immortalité,



PAUL DB VIGNE 213 esthétiques pour lesquels son éducation, son caractère et ses goûts avaient toujours témoigné une prédilection particulière. Si donc Rude avait été Tidéal de l'artiste pendant qu'il travaillait à Louvain, Donatello fut celui qui l'absorba à Florence. Ce fut une véritable passion et le point de départ d'une intéressante série d'études et d'ébauches. Après plusieurs mois de séjour à Florence, qu'il quitta à regrets, Paul De Vigne, obligé de poursuivre son voyage, arrive à Rome, vers la fin de l'année 1870, après s'être arrêté un instant à Arezzo, patrie de Pétrarque, de Vasari et de TARétin ; à Cortone, où il étudia l'art étrusque ; à Pérouse, où il admira les tableaux de Raphaël, du Pérugin, de Guido Reni, etc.; à Assise, non loin de Rome, et à Terni. La poésie tragique qui plane sur les environs de Cortone, produisit une profonde impression sur la nature poétique du statuaire. « Il est impossible de décrire, dit-il dans une lettre, la sensation que l'on éprouve à l'aspect du lac de Trasimène. A la vue de cette immense nappe d'eau qui se perd à l'horizon, involontairement la pensée se reporte à l'époque d'Annibal ! Ce lieu inspire la mélancolie la plus grandiose. J'ai joui de ce spectacle du haut des rochers de Cortone à l'heure où le soleil se couche. C'est dire que ces moments ne s'oublient pas ! y> En arrivant, enfin, dans la « Ville Éternelle », Paul De Vigne éprouva une véritable désillusion I Encore hanté par la pureté suave de la renaissance florentine, encore ébloui par la beauté poétique des sites qu'il venait de traverser, Rome lui sembla inférieure à l'idée qu'il s'en était faite. A l'arrivée, il pleuvait d'ailleurs et un voile de tristesse semblait répandu sur la cité entière. Une visite à la basilique de Saint-Pierre qui n'est qu'une « petite église exécutée sur une échelle colossale » — écrivait l'artiste — et une promenade au fameux Trastevere, la célèbre partie populeuse située à la droite du Tibre et où le sculpteur ne remarqua que « des rues vides, boueuses et quelques sales linges se balançant aux fenêtres », ne furent pas de nature à atténuer cette impression première. Une visite ultérieure à la Villa Médicis et à la Galerie Borghèse lui fit comprendre cependant que Rome est un centre unique au monde entier pour l'étude de l'art antique. Et lentement la désillusion première fit place à une sérieuse admiration. Peu à peu, le statuaire s'était fait au milieu dont il appréciait la valeur. Il avait du reste retrouvé une série de Belges qui devinrent autant d'amis formant un véritable cénacle d'art. Il y avait là le statuaire Mignon; les architectes Naert et Dieltiens, l'un Prix de Rome en 1866 et l'autre en 1871; les peintres

Xavier Mellery, lauréat de l'année 1870, Philippet, Coppieters et Hennebicq, celui-ci lauréat de l'année 1865. Il y avait là aussi le sculpteur Marchant, son heureux rival au dernier concours de Rome, et les compositeurs Servais et Van den Eeden. 12

214 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Ce petit monde vivait dans un véritable éden. « Des artistes qui ne font à Rome qu'un séjour de courte durée, écrivait Paul De Vigne à l'un de ses amis, au mois d'août 1871, quittent la célèbre ville en emportant l'impression la plus mauvaise. Ils éprouvent tous une déception à la vue de cet amas de ruines et d'édifices de tous les styles et de toutes les époques. La néfaste influence du Bernin a, d'ailleurs, gâté la ville. Cette sculpture sans consistance, ces statues dont les draperies sont agitées par le vent des quatre points cardinaux, ce mauvais goût général produit la plus pénible impression. J'avoue que je fis piteuse mine lorsqu'au mois de décembre j'arrivais à Rome l'œil encore impressionné par les élégances de l'art florentin ! Peu à peu, cependant, j'ai reconnu mon erreur. Mes souvenirs du passé se sont éveillés et, le livre d'Ampère à la main, j'ai étudié avec un véritable plaisir la grande Rome historique ». A Florence l'enthousiasme n'avait pas même donné au statuaire le temps de travailler à une œuvre quelconque ; mais à Rome, le calme serein des chefs-d'œuvre de l'art antique favorise la conception des travaux et aide à leur exécution. La vue du beau type romain communiqua du reste rapidement au statuaire le désir de modeler. Il loua donc un atelier et exécuta d'abord une série de bustes qu'il destinait au salon de Gand. Ensuite, il s'occupa d'une conception plus importante en commençant son *Héliotrope* (*Girasole*), la statue en marbre qui appartient aujourd'hui au Musée de Gand et qui fut exposée à Bruxelles en 1872. Cette statue, dans les lignes souples de laquelle le maître habile développa nettement son amour du réel combiné avec celui de l'idéal, nous montre, dans une pose charmante de grâce pudique, une femme nue, Clytie, la fille de l'Océan qui fut changée en héliotrope pour s'être vengée de l'abandon d'Apollon. « Ce sujet, écrivait De Vigne, m'a permis de faire une étude approfondie de la nature, car c'est surtout à Rome que l'on trouve de beaux modèles et que l'on peut établir une comparaison favorable entre l'antiquité et la vérité tout en admirant avec quelle science l'art grec a interprété le type humain ». On le voit, ce culte de la nature épuré par celui de l'antiquité représentant les grandes traditions de l'art, synthétise décidément la véritable personnalité du statuaire. Nous devons cependant à la vérité de dire qu'à Rome, oubliant un peu le style florentin devant lequel il était tombé en extase, le sculpteur s'assimila plutôt le caractère de l'art antique proprement dit. Loin de diminuer, cette tendance se développa, au contraire,

dans la suite. Ce point, sur lequel nous aurons l'occasion d'insister plus tard, a une importance dont la nature n'échappe à personne. 11 explique l'aspect général des œuvres du maître, nous montre la base principale de son éducation artistique et nous fait comprendre la subtilité de son individualité aiguisée d'ailleurs par un dilettantisme passionné. Ce sentiment musical rappelle un fait dont tous les pensionnaires étrangers, alors à Rome, ont conservé le souvenir.

PAUL DE VIGNE 216 Nous dirons d'abord qu'à cette époque les relations entre les artistes belges et les artistes français de la Villa Médicis, n'avaient pas toujours le caractère souhaitable de cordiale franchise. Nos peintres ont souvent essayé de réagir contre cette tendance. Nous avons dit un mot des efforts tentés dans ce but, notamment par Joseph Stallaert. A son tour, plus tard, Portaels, de passage à Rome, avait amené Hébert, le directeur de l'Académie de France, à consacrer solennellement, dans un joyeux banquet, l'entente entre les Belges et les Français. Or, le repas terminé, on fit de la musique et c'est alors que Paul De Vigne se révéla, pour plusieurs amis, sous un jour inconnu. Alternant avec Jean Van den Eeden, devenu plus tard le directeur savant de l'Académie de musique de Mons, le statuaire, soulevant des ouragans d'applaudissements, interpréta tour à tour les principaux maîtres classiques depuis Beethoven, hardi et original, jusqu'à Gluck, pathétique et puissant. En 1873, après un retour momentané à Gand, chez ses parents, nous trouvons De Vigne de nouveau en Italie. « Je suis revenu enfin à Rome, dit-il dans une lettre* La ville m'a fait une impression réelle. Voir Rome c'est bien, mais la revoir c'est mille fois plus beau ! On la comprend mieux, on l'apprécie davantage et puis, le contraste avec les villes du nord est plus frappant. Certes, pour le statuaire, le milieu est unique. Pour ce qui me concerne, cette impression me pénètre tant, que c'est seulement ici que je me sens vraiment porté à aimer follement la sculpture. En Belgique, mille causes entravent l'impulsion de l'artiste. C'est vous dire que je me trouve ici complètement dans mon élément et que j'ai déjà une quantité de projets, grands et petits, dont je voudrais, au plus tôt, peupler mon atelier. » — Au milieu d'amis dévoués, nous a dit personnellement l'artiste, j'ai passé en Italie les plus belles années de ma vie, produisant successivement différentes œuvres parmi lesquelles je citerai de nombreux bustes. Héliotrope, La République (Bruxelles, 1872), Béatrix (Spa, 1875), Domitilla (Bruxelles, 1875), etc. En 1875, après ce précieux séjour de plusieurs années en Italie, Paul De Vigne se fixa à Bruxelles où sa réputation naissante l'avait précédé et où l'exécution des Cariatides du Conservatoire royal lui fournissent d'ailleurs son premier travail officiel. Cependant Paris, Paris la ville lumineuse, devait aussi, à son tour, tenter l'artiste. Et en effet, après avoir exécuté le Buste d'Emmanuel Hiel (Anvers, 1876) et le Buste de Wilson qui se trouve aujourd'hui au musée communal de Bruxelles, le statuaire arrive à Paris — où il reste

jusqu'en 1882. Cette nouvelle et longue période d'absence (1877-1882) fut décisive dans le développement de la personnalité du maître. En effet, c'est à Paris que son individualité, sans cesse excitée par la vue d'œuvres modernes raffinées, s'est largement épanouie. C'est là qu'il conçut et exécuta son travail le plus subtil, le plus délicat et le plus élégant- Nous avons nommé L'Immortalité, cette charmante allégorie modelée en mémoire de Liévin De Winne. C'est là qu'il sculpta aussi son œuvre

ii16 LBS ARTISTES BELaSS CONTEMPORAINS la plus ample de style : Le Couronnement de F Art — groupe exécuté plus tard, en Belgique, et décorant aujourd'hui la façade du Palais des Beaux-arts à Bruxelles. C'est là, enfin, qu'il revit avec bonheur, plusieurs pensionnaires de la Villa Médicis et qu'il se lia d'amitié cordiale avec plusieurs maîtres de Técole française, notamment avec Rodin — dont l'atelier était voisin de celui qu'il avait loué. Après cinq ans d'absence pour ainsi dire consécutive, Paul De Vigne revient à Bruxelles pour s'atteler à l'exécution de son Couronnement de VArt dont il avait obtenu l'importante commande officielle. A partir de cette époque, nous voyons en l'auteur de VImmortalité le maître que des travaux sérieux ont placé au premier rang et que le désir des honneurs officiels vient enfin doucement caresser. Maintenant il prend une part active au mouvement national de l'art, tandis que son sympathique nom figure dans la plupart des commissions nommées par le gouvernement. En 1885, il pose sa candidature à l'Académie royale de Belgique, mais se retire devant celle du statuaire anversois, feu Ducaju. En 1887, après avoir été nommé chevalier de la Couronne du Chêne, il assiste à Bruges à l'inauguration de son magnifique Monument de Breydel et de De Coninck — travail viril dont nous reparlerons. En 1889, sa brillante participation au Salon de Paris, où il expose L'Art récompensé, Breydel et De Coninck, L'Immortalité^e etc., lui vaut sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur. En 1890, le maître épouse, à l'âge de 47 ans, la veuve du peintre Coppieters, M^{me} Aline De Nayere. En 1891, il reçoit sa nomination de membre-correspondant de l'Académie de Belgique. L'année suivante, il entre à l'Académie des Beaux-arts de Berlin et, en 1894, reçoit son brevet de membre-correspondant de l'Institut de France. Ces divers honneurs sont justifiés, car peu de statuaires belges ont produit un ensemble plus imposant d'œuvres variées. Peu d'artistes, il est vrai, ont eu l'occasion d'exécuter autant de travaux monumentaux, décoratifs, funéraires, historiques ou publics. En réalité, trois œuvres résument nettement la synthèse esthétique du statuaire qui ne surpassera plus le niveau d'art qu'il a su leur donner. Ces travaux que nous allons analyser, pour être à même de porter un jugement réfléchi sur la place du maître dans l'évolution générale de notre école de sculpture, sont d'abord L'Immortalité, ensuite Le Couronnement de VArt et, enfin, le groupe de Breydel et De Coninck, L'Immortalité que l'artiste considère, à juste titre, comme son œuvre la plus

parfaite, et qui, d'ailleurs, est digne de l'art des maîtres italiens, se distingue par une délicatesse extrême basée sur des lignes pures, suaves et élégantes. Les formes à la fois juvéniles et candides, pudiques et belles, ont, dans leur idéalisme vécu, une grande souplesse accentuée par les qualités extrêmes du modelé. La facture irréprochable, la beauté précieuse du marbre et la pureté simple de la composition, contribuent à développer le charme de cette œuvre de style qui est assurément une des plus remarquables de notre école.

PAUL DE VIGNE 217 Le groupe de L'Art récompensé que Ton a appelé tour à tour Le Triomphe de VArt^ Le Oénie de l'Art prenant son vol et Le Couronnement du génie de VArt^ n'a pas la même distinction suave, mais se caractérise par des lignes amples, souples, décoratives, résumant d'une manière plus générale la correcte personnalité du statuaire. Il n'était certes pas facile de tirer parti d'un sujet vingt fois traité depuis P.-P. Prud'hon! Cependant, tout en conciliant les traditions, l'artiste a été très heureux dans Tagencement des lignes de son groupe. Élevant modestement la palme du triomphe, et debout sur un chapiteau composite, le Oénie des Arts^ sous la forme d'un éphèbe souple mais nerveux, prend son essor vers les sphères sereines où plane l'Immortalité. A droite, une Oloire tend une couronne au jeune dieu, tandis qu'à gauche une Renommée embouche fièrement une victorieuse fanfare. En 1889, ce groupe obtint un succès énorme à l'exposition universelle de Paris. « Paul De Vigne, dit le critique d'art André Michel, dans la <f Gazette des Beaux Arts >, a le sentiment de la statuaire monumentale. Son groupe est largement conçu, hardiment jeté et traité avec une belle ampleur décorative. * Le Monument de Breydel et de De Coninck se présente sous un tout autre aspect et avec des qualités artistiques bien différentes. Ici, d'ailleurs, la nature spéciale du sujet a conduit le statuaire à oublier, un instant, le culte absolu de la tradition et celui du nu plastique pour ne songer qu'à produire une œuvre éloquente capable d'éveiller l'imposant souvenir des plus célèbres noms, dont l'histoire héroïque des vieilles cités flamandes fasse mention. Et, de fait, le groupe est à la fois une page d'histoire et une œuvre d'art. Dans ses fières et sévères lignes, il célèbre nettement, et d'une manière en quelque sorte patriotique, la victoire de l'élément communal contre l'élément féodal, celle du peuple contre la noblesse, celle des droits de la patrie contre la tjrrannie de l'étranger. Il rappelle aussi les luttes mémorables entre les Leliaerts et les Clauwaerts — ceux dont le mystérieux mot de passe : « Schild ende vriendt » était un arrêt de mort pour les soldats français! De Vigne a donc su imprimer à ce beau groupe la force d'un véritable monu* ment historique. Il a nettement rendu l'esprit de l'époque. Ses héros flamands ne sont pas seulement des personnages bien campés ou crânement modelés, mais ils expriment toute la synthèse sociale d'une des plus belles phases de l'histoire de la Belgique à l'époque où la ville de Bruges, aujourd'hui somnolente dans son antique gloire, était le centre principal du commerce européen. Le

maître a traduit admirablement cette fierté hautaine et cette force calme mais sévère des vaillants chefs flamands. C'est surtout sous ce rapport que son travail l'emportait de beaucoup sur les seize projets que la mise au concours du groupe avait produits. Jean Breydel, le doyen des bouchers, et Pierre De Coninck, le chef des tisserands, forment un groupe d'une véritable beauté d'allure. L'effet dramatique

218 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS est exprimé avec l'intensité nécessaire pour ne pas devenir théâtral ou conventionnel par l'exagération. D'autre part, la note symbolique est fournie avec la même sobriété : casque féodal, épée, charte, etc. Tels qu'ils sont là, étudiés du reste au point de vue physiologique, les deux héros sont vraiment les ennemis célèbres de la domination française, les courageux chefs des matines brugeoises et les implacables adversaires de Philippe le Bel. L'œuvre est typique, nerveuse et grandiose. Lorsqu'elle fut exposée, en 1889, au Salon de Paris, elle obtint tout le succès mérité. Le groupe, dit André Michel dans la « Gazette des Beaux-Arts », est admirable. Les deux héros sont debout, l'un sur la garde, l'autre sur la poignée d'une grande épée de combat; le mouvement est très ingénieusement imaginé ; le groupe se compose avec beaucoup de force et d'unité. Il est d'une signification éloquente et d'une noble allure.» L'analyse des trois œuvres dont nous venons de faire mention, indique nettement la portée du talent de Paul De Vigne. L'Immortalité est une perle au point de vue de la pureté du style. Le Couronnement de Vart est moins raffiné, moins personnel, mais intéressant parce qu'il combine habilement le respect de la tradition et le culte de la nature. Le Monument de Bruges, enfin, est typique, nerveux et caractéristique. Ces diverses observations nous amènent maintenant à examiner, de plus près encore, la personnalité même du maître. Comme Charles Vander Stappen et comme Julien Dillens, Paul De Vigne est partisan absolu de la « sculpture pleine » et bien qu'il tienne toujours compte de la place spéciale destinée à ses œuvres, ces dernières peuvent être étudiées sous tous les aspects de lumière et sous tous les angles visuels. D'autre part, la souplesse large est le mérite principal du modelé de l'artiste. Il a horreur des plans heurtés et des angles trop aigus qui compromettent, à son avis, l'harmonie d'ensemble d'une œuvre sculpturale. Il sait aussi parfaitement que la loi des mouvements varie suivant la nature des matériaux mis en œuvre; mais c'est par la ligne calme, reposée et par la simplicité du geste, qu'il obtient toujours l'allure sage qui caractérise ses meilleurs travaux. Sous ce rapport, son talent a les qualités exigées par l'art monumental. Il est calme. Il est digne et noble. Il repose l'œil. Par ce qui précède, on comprend le respect que l'artiste professe pour le grand art et la tradition. Seulement, hâtons-nous de le dire, à ses yeux, la tradition c'est l'art antique seul, l'art grec, c'est-à-dire l'art pris aux sources les plus pures

et les plus fécondes du passé, l'art idéalisé, par exemple, par Phidias. Pour le maître, la tradition ce n'est donc ni l'amour du suranné, ni une tendance routinière au respect d'un classicisme quelconque plus ou moins conventionnel, plus ou moins théâtral, mais simplement la notion de la haute mission sociale de l'art. — J'aime à diriger mes aspirations et mes regards vers l'art antique, dit Paul De Vigne, parce qu'il consacre éloquemment le principe le plus pur, le plus élevé du beau en combinant la vérité, c'est-à-dire la nature, avec l'idéal.

PAUL DE VIGNE 219 c'est-à-dire la manifestation la plus digne de l'individualité. Dans Tart en général, et particulièrement en matière de sculpture, il faut toujours manifester le respect de la nature pour éviter la convention, le superficiel et l'insuffisant. J'admire assurément la modernité dans l'art, dont la mission est de traduire les tendances d'une époque ; mais si, par modernité, on suppose le développement de genres secondaires, indignes de la majesté du grand art, j'estime que le niveau esthétique de l'époque doit infailliblement baisser. L'artiste ne doit traduire que les grandes idées. Il a le devoir de parler à l'âme tout en flattant l'œil. L'art doit exprimer de nobles pensées. La sculpture principalement doit se consacrer surtout aux grandes choses sous peine de déchoir ou de tomber dans la médiocrité. Le principe de cette branche de l'art n'admet jamais la vulgarité, et une œuvre plastique n'éveillant que des idées ou des sentiments d'un ordre secondaire, ne saurait dépasser le niveau de la banalité. La statuaire la plus digne est monumentale. Elle doit parler aux masses. Ces paroles indiquent la manière dont le maître comprend le réalisme. Il est réaliste comme l'ont été les contemporains de Périclès, mais il s'élève contre cette tendance, lorsqu'il s'agit de traduire des sentiments indignes de la majesté de la statuaire ou de développer des sujets grossiers, lugubres et laids. Le culte de la tradition et l'amour du nu ou simplement celui de la beauté plastique, ne conduisent généralement pas l'artiste à exprimer des passions fortes et éloquentes, car l'art antique, par exemple, ne laisse aucune place importante à l'expression des « états de l'âme ». Pour ce qui concerne Paul De Vigne, le caractère de ses œuvres dépend toutefois de la nature de leurs sujets. Si les travaux dans lesquels il met en évidence des héros de l'antiquité, des figures symboliques traditionnelles ou de simples conceptions de fantaisie, sont parfois un peu impersonnels, avec des personnages sans prunelles et sans traits spécialement caractéristiques dans le sens vraiment moderne du mot, au contraire, chaque fois que le maître aborde un sujet dégagé des liens solennels du passé, il sait cependant étudier à fond les modèles dont il a besoin. L'énergie morale qui domine dans l'expression des figures de Breydel et de De Coninck, prouve avec quelle ténacité il parvient à développer, lorsqu'il le faut, le souci de cette recherche qui lui a d'ailleurs inspiré des études diverses, des bustes et des têtes que nous n'hésitons pas à classer parmi ses meilleures œuvres. Cependant, la recherche du caractère et celle de la vérité personnelle ne

dominant pas dans l'ensemble de ses travaux. C'est, nous le répétons, le culte un peu impersonnel de la tradition qui alimente spécialement le talent de Paul De Vigne dans sa plus large manifestation. Cette vérité explique l'importance capitale que le maître accorde au nu dans la sculpture. — Le nu, dit-il, est la base de la statuaire et la source éternelle où les raffinés de l'art viendront toujours puiser leurs plus pures conceptions. Le nu n'est pas seulement beau, mais il est au-dessus de tout et restera toujours la

220 LSS ARTISTES BELQAS CONTEMPORAINS plus belle expression de Tart. On objecte que les mœurs ont changé depuis les Grecs et qu'il est illogique de montrer au public des formes généralement cachées par les vêtements. Au point de vue esthétique cette observation, d'ailleurs bourgeoise, n'a aucune valeur, car Tart est au-dessus des caprices de la mode. Le nu n'est pas seulement la force de la sculpture, mais il en est aussi la noblesse, puisque cet art est exclusivement basé sur le raffinement des formes et que dans le nu esthétique réside l'idéal de la ligne ! Ce raisonnement est logique. Nous ajouterons du reste que la nécessité de concilier les exigences modernes de la morale, ne saurait, en matière d'art bien entendu, compromettre ni même entamer le prestige du nu. La grande beauté statuaire est toujours pudique. La nature n'est jamais immorale par elle-même et la véritable sculpture ne saurait l'être davantage, puisqu'elle ne souffre ni la ligne vulgaire ou grotesque, ni l'idée commune ou matérielle. La pudeur factice ne commence d'ailleurs que là où l'innocence disparaît et si le nu esthétique, le nu radieux n'est jamais immoral, le nu matériel, au contraire, le nu à sous-entendus, c'est-à-dire le « trousse » Test toujours. Il faut ajouter qu'en matière de statuaire le nu ne détermine jamais un portrait spécial, mais un type général. La Vénus de Milo est rayonnante dans sa majestueuse beauté impersonnelle, parce qu'elle éveille plutôt l'idée d'une déesse que celle d'une femme. Il n'en est pas de même des nombreuses Vénus de la décadence gréco-romaine, ni de certaines nudités de la renaissance et de époque moderne. Cette question délicate du nu dans l'art statuaire, provoqua de curieuses discussions et mit en lumière une amusante anecdote lors de la réception officielle du groupe qui décore l'un des piédestaux de la façade principale du Palais des Beaux-arts, à Bruxelles. Un jour, Paul De Vigne voit entrer dans son vaste atelier de la chaussée d'Anvers deux messieurs graves. Délégués par la commission royale des monuments, ils avaient pour mission d'examiner si Le Triomphe de l'Art pouvait être envoyé à la Compagnie des bronzes. Tout de suite l'un de ces juges tombe en arrêt devant la radieuse nudité du jeune homme symbolisant le génie de l'Art! Il fallait voiler cette nudité provocante ! Il fallait avant tout rester décent, car ne s'agissait-il pas d'un groupe destiné à décorer un édifice public? Certes, il y avait de nombreux précédents, mais, enfin, il importait de tenir compte du goût de l'époque et même de ses tendances politiques. Impatienté par ce flux de paroles inutiles, le statuaire après avoir

haussé les épaules proposa, pour mettre fin à la discussion, non pas d'avoir recours à certaines draperies imprévues dans la ligne générale de son œuvre, mais simplement à la banale « feuille de vigne » placée délicatement au bon endroit! Ensuite, railleur spirituel, il ajouta en s'inclinant devant son pudique juge: « Sur cette feuille je graverai mon prénom, Paul, cela me dispensera de signer mon groupe! »

PAUL DE Vigne 221 Cette fine boutade avait mis fin à la discussion mais, en réalité, les délégués prirent cependant assez froidement congé du statuaire. Quelques semaines plus tard, nouvelle visite de ces messieurs et, avec leur présence, nouvelles discussions et exigences! Maintenant la « feuille » ne suffisait même plus. Il fallait décidément un bout de draperie flottante! C'était nécessaire; c'était indispensable! Blessé dans sa dignité, De Vigne refusa de se plier à cette nouvelle exigence, disant simplement que la ligne de son groupe avait été étudiée à fond et qu'il n'était plus temps de la modifier dans le moindre détail la veille de le faire couler en bronze. Non, décidément, il ne changerait rien. Cette volonté nette et fière mit les délégués en fuite — sans les convaincre toutefois. Pendant plusieurs semaines, l'artiste ne reçut plus aucune nouvelle officielle. Le temps passait et son monumental groupe attendait toujours sous ses humides linges. Cependant, légèrement inquiet puisqu'il s'agissait en somme de sa réputation et de son avenir, il se décide, à un moment donné, à faire les démarches nécessaires pour obtenir la visite du ministre des Beaux-arts lui-même qui, on le sait, était à cette époque le chevalier de Moreau d'Andoy. — Eh bien ! dit le ministre après avoir adressé au statuaire les compliments d'usage, eh bien! que trouve-t-on à redire à cette belle œuvre? — Il paraît qu'elle est indécente ! L'on m'a reproché d'avoir osé placer entre deux femmes drapées un jeune homme entièrement nu ! — Ah! Alors ces messieurs sont donc bien pudibonds? — Non, monsieur le ministre, pas précisément, mais ils croient de leur devoir d'obéir à certaines sollicitations assurément étrangères à la dignité calme du grand art. — Vétille ! Le groupe est irréprochable et il ne faut plus en modifier aucun détail. Nous pouvons résumer maintenant les caractéristiques générales du talent de l'auteur de L'Immortalité et préciser sa place dans l'évolution de notre art national. Sans être moderne, dans le sens tout spécial que Ton accorde aujourd'hui à ce mot, parce que le maître néglige notamment la vérité individuelle pour ne chercher que la vérité typique; sans être précisément original, créateur ou initiateur puisqu'il base ses conceptions sur des principes consacrés par la tradition, Paul De Vigne est cependant un maître raffiné que l'histoire de notre art placera un jour au premier rang. En effet, c'est un artiste pour qui les mots pondération, harmonie, rythme, convenance, type, style, proportions, etc., ont encore une grande signification. Son esthétique, en somme, est basée sur les lois

fondamentales que Charles Blanc développe dans sa Grammaire des arts du dessin: « 1^ L'art du sculpteur consiste à élever la vérité individuelle jusqu'à la

222 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS vérité

typique, et la vérité typique jusqu'à la beauté, en cherchant dans la vie réelle les accents de la vie générique et idéale ; « 2< » La sculpture éternise, parmi les hommes, la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et tangibles que manifestent l'esprit; « 30 La modération du mouvement et la sobriété du geste sont la première loi de la statuaire; « 40 Il importe au sculpteur de posséder la tradition des grands styles qui ont régné dans l'art, et qui sont comme les idiomes de la langue qu'il doit parler, etc. » Ces lois qui paraîtront peut-être un peu vieillottes à l'esprit de certains esthètes modernes mais qui, cependant, restent éloquentes, régissent l'art de Paul De Vigne. Les œuvres de ce maître sont reposées, amples, sages et souples. Elles cherchent l'idéal dans la réalité et leur individualité est basée sur le culte de la beauté plastique relevée par la noblesse de la tradition. Le maître est persuadé que la sculpture est un puissant moyen d'éducation morale populaire et que, partant, elle doit parler à l'esprit de la nation en éveillant des idées élevées et en développant des formes supérieures. Raffiné par l'influence française, au contact subtil de laquelle De Vigne a longtemps aiguisé ses sentiments artistiques, son art est avant tout calme, un peu solennel, correct et monumental. De là, dans l'ensemble imposant de son œuvre, une série de portraits (Moke, Van Hulst, Hiel, Wilsœi, etc.), plusieurs monuments funéraires (Van Honte, Gevaert, Metdepenning, etc.), et d'importants travaux publics les uns historiques (Breijdel et De Caninck), les autres symboliques (Le Triomphe de l'Art), allégoriques (L'Immortalité) ou commémoratifs (De Haerne, Anspach, etc.). Estimant qu'il n'est pas toujours logique de brûler des parfums sur l'autel fragile de l'engouement public, l'auteur de L'Immortalité place l'art au-dessus des caprices de la mode. La mission de l'Art étant sacrée, il sait que l'artiste a le devoir de rester à la hauteur de ce sacerdoce. Rien ne peut le détourner de ce but et au lieu d'obéir à de secondaires sollicitations momentanées, il doit planer dans les sphères sereines des grands principes !

PAUL DE VIGNE 223 INDICATIONS relatives aux

[Drinc]Dales œuvres de Paul De Vigne Fra Angelico de Fiesole ; statuette. — Gand, 1868. Buste du professeur Moke (appartient au gouvernement). — Anvers, 1870. Hélioïtre; statue en marbre (appartient au musée de Gand). — La République; buste en bronze. — Jeune fille italienne; buste en marbre. — Bruxelles, 1872. Portrait en marbre de Charles Van Hulthem. — Gand, 1874. Domenica; statue en plâtre. — Jeune fille de Pompei; buste en bronze. — Cariatides du Conservatoire royal de Bruxelles» — Volumnia; buste en bronze. — Bruxelles, 1875. Buste en bronze d* Emmanuel Hiel — Domenica; statue en marbre (appartient au musée d'Anvers). — Anvers, 1876. Femme romaine; buste en bronze. — (Gand, 1877. Buste en bronze de Wilson (musée communal de Bruxelles). — ' Poverella ; statuette en marbre. — Monument commémoratif érigé à Gand à la mémoire de l'horticulteur Louis Van Houte. — Bruxelles, 1878. Psyché; buste en bronze (musée de Bruxelles). — Narcisse; buste en bronze, — Paris, 1878. Le Couronnement de VArt (ébauche de l'un des groupes qui décorent la façade du Palais des Beaux-Arts). — Bruxelles, 1880. La Muse de l'histoire. — Bruxelles, 1881. ^Immortalité (allégorie, exécutée en mémoire de Liévin De Winne, appartenant au musée de Bruxelles). — 1883. Le Triomphe de l'Art (groupe en bronze décorant la façade du Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles). — Le Monument Wilson (musée communal de Bruxelles). — Anvers, 1885. Monument de Breydel et de De Minck (érigé à Bruges). — Bruxelles, 1888. Amertume, — Gand, 1889. Tête d'homme (étude pour la statue de Marnix de Sainte Aldegonde). — Paris, 1889. Marnix de Sainte Aldegonde ; statue en marbre (square du Sablon, à Bruxelles). — 1890. Monument commémoratif érigé, à Confray, à la mémoire de Mgr de Haeme, — Monument funéraire de V avocat Metdepenningen ; bronze (cimetière communal de Gand). — Monument funéraire de la famille Oevaert (cimetière communal d'Evere). — Le Sommeil; médaillon en bronze. — Bruxelles, 1893. Buste de Jules Philippot. — Projet de monument commémoratif à élever à la mémoire du bourgmestre Anspach (en collaboration avec l'architecte Janlet). — Psyché; buste en ivoire. — Tête d'homme; étude — Bruxelles, 1894.

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

^an ^Vet?has

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

CX_vU eV_i^{^^*}^



Jan Verhas Peintre de genre et de portraits. Officier de l'Ordre de Léopold. Chevalier de la Légion d'honneur. ne connaît l'auteur de La Revue des écoles? Petit, mobile, nerveux et sec, la figure sans cesse illuminée par un fin sourire sarcastique; tel se profile Jan Verhas. Œil vif, malin, expressif et perspicace. Air intelligent et regard d'une acuité d'acier. Silhouette typique d'une amusante drôlerie. Verhas est spirituel. il abonde en reparties caustiques exprimées dans un langage pittoresque avec force mots hachés d'une cocasserie étrange, les uns flamands, les autres français, débités d'une voix saccadée et voilée mais cependant éloquente. Ce petit homme agité qu'anime toujours nous ne savons quel air vainqueur de coq anglais et dans l'orbite duquel scintille la malicieuse flamme de l'œil d'un renard, est en somme un artiste fort original et très populaire. Il y a tout à la fois en lui du Figaro et du Méphistophélès ! Barbe taillée en pointe, nez légèrement aquilin, fin et mince, pommettes saillantes, front ridé et solide chevelure en brosse dont la couleur, encore sombre, contraste avec la blancheur déjà nette de la barbe. Verhas, d'un caractère bien trempé, est enthousiaste, exubérant, verbeux. Très tenace dans la défense de ses principes d'art, il s'obstine dans ses illusions et aime à se griser d'air, de lumière et de modernité. Ayant toujours possédé les qualités nécessaires pour arriver à conquérir une bonne situation dans la vie : la ténacité aveugle, l'activité réfléchie, l'initiative, la malice et l'ordre, il est parvenu lentement, sûrement, avec méthode, à la position enviée qu'il occupe d'ailleurs si dignement. Par sa perspicacité, par sa volonté et son travail, il a gagné cette terrible bataille de la vie si cruelle pour les faibles, les timides et les modestes. Il a agi comme les habiles joueurs d'échecs qui ne déplacent leurs pièces qu'après mûres réflexions et augmentent ainsi, insensiblement, leurs sérieuses chances de gain. En effet, chacun des jalons principaux qui marquent son évolution artistique : Le maître-peintre (1872), La Revue des écoles (1880), La promenade à ânes sur la plage (1884) et La procession à Heyst (1894), sont autant de successives victoires — dignement remportées et bien calculées. Dans cette fière évolution, on ne distingue aucune défaillance ni aucune faiblesse sensible. Une belle marche en avant la caractérise nettement. De 12

230 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS là, pour l'artiste, tour à tour, force honneurs, profits, distinctions et satisfactions sous forme d'acquisitions par les musées de Bruxelles, Anvers, Termonde, Gand, Namur, Liège, etc., et de médailles d'or aux expositions internationales de Paris, Vienne, Berlin et Munich. Est-ce dire que le maître n'a jamais dû lutter pour le triomphe de ses principes esthétiques ? Est-ce dire qu'il n'a trouvé que des roses sur le chemin de sa vie ? Aucunement. Il a mérité ses galons. Il est digne de la haute situation qu'il occupe dans l'école belge de peinture parce qu'il a toujours travaillé avec une admirable ardeur et qu'il peut revendiquer le mérite sérieux d'avoir franchement épousé les tendances modernes de l'art alors que la plupart des artistes de sa génération, ceux qu'il a connus à Anvers sur les bancs de l'école, feu Joseph Van Luppen notamment, sont restés fidèles aux principes de l'enseignement qu'ils ont reçu sous la direction de De Keyser. Jean-François Verhas est né, à Termonde, le 9 janvier 1834. Son père, Emmanuel Verhas, était directeur de la petite Académie de cette ville et ce fut lui qui, le premier, inspira à son fils, encore très jeune, le goût du sentiment de l'art. Depuis longtemps ce sentiment avait du reste, par tradition, animé tous les membres de la famille du futur auteur de *La Revue des écoles*. L'aïeul lui-même, sans être artiste de profession, avait témoigné un goût particulier pour les choses de l'art, excellent à dénicher des antiquités où l'œil ordinaire le plus exercé n'aurait rien soupçonné. Or, dans le milieu solennel et paisible des petites villes de province où tous les actes de la vie journalière sont réglés avec une précision mathématique, la transmission héréditaire est une force à laquelle on obéit autant par instinct que par devoir. Et ce fut ainsi que le petit Jean, déjà très vaillant, très actif, s'assimila rapidement un bagage artistique incohérent, si l'on veut, mais varié et nourri. A juste titre son père le comptait parmi les meilleurs élèves de son école, et c'est avec une fierté aussi compréhensible que paternelle, qu'il montrait à ses amis les dessins et même les premières ébauches de son bambin — alors âgé de 12 à 14 ans. L'enfant excellait notamment dans l'étude de la perspective et il trouvait un véritable plaisir à chercher, exactement, la graphie apparente des combinaisons de corps géométriques les plus compliqués. Le simple trait au crayon ou au tire-lignes, ne contentait toutefois pas sa juvénile audace. Sur cette nature éveillée, la couleur, cette incomparable magicienne, opéra vite son charme vainqueur. Verhas se rappelle, en effet, avoir copié déjà à l'âge

de 13 ans, un tableau hollandais représentant une intime scène d'intérieur. Et avec cette précision nette que l'on conserve de certains détails qui ont frappé notre jeunesse, il voit encore devant lui le sujet du tableautin ! Dans un coin, penché sur une chaise, il y avait un bonhomme endormi, tandis qu'à l'avant-plan une vieille femme laborieuse filait paisiblement sur un pittoresque rouet.

JAN VEBHAS 231 Le moindre détail de cette époque est gravé dans la mémoire de l'artiste. Ainsi il se souvient du charme qu'exerçait alors sur lui l'odeur de la palette chargée d'huile, de couleurs et de térébenthine. Aucun parfum ne lui plaisait autant ! Lorsqu'il entrait dans l'atelier paternel, il croyait franchir le seuil d'un véritable sanctuaire. Là, tout lui semblait solennel et sacré: les vieilles ébauches, les pinceaux mis au rancart, les panneaux abandonnés, le moindre dessin, tout enfin jusqu'à la poussière mystérieuse des sombres recoins ! Cependant, un ami intime du père, le peintre anversoïs Verschaeren, ayant eu l'occasion de se rendre compte des dispositions réelles du jeune homme, conseilla au directeur de l'Académie de Termonde d'envoyer son fils à Anvers pour y achever son éducation artistique. Certainement le bambin possédait déjà quelques aptitudes, certes il ne dessinait pas mal, mais enfin il était nécessaire d'ordonner méthodiquement ses connaissances, d'étendre le champ trop étroit de ses études, de lui donner du fond plutôt que de l'apparence, en un mot de développer rationnellement son éducation dans un milieu favorable. Le père comprenant que son fils connaissait à la fois trop et trop peu, se laissa facilement persuader et prit ses mesures pour suivre le sage conseil qu'on lui donnait. Au mois d'octobre de l'année 1853, Jan Verhas, alors âgé de 19 ans, arrive donc à Anvers et, tout de suite, se fait inscrire à l'Académie royale des Beaux- Arts où il devait suivre les cours pendant sept ans — d'abord sous la direction intérimaire de Verschaeren même, qui l'avait pris en affection, et ensuite sous l'heureuse gestion de De Keyser. Joseph Van Luppen, Charles Hermans, Emmanuel Van den Bussche, Aima Tadema, Pierre Van der Ouderaa, Charles Ooms, Guillaume Geets, Pierre Van Haevermaet et bien d'autres jeunes gens dont le nom est moins connu aujourd'hui, furent successivement ses condisciples et ses amis. De 1856 à 1858, après avoir obtenu de nombreuses distinctions dans les cours moyens et supérieurs, notamment en composition historique, en perspective pittoresque et en anatomie artistique, Jan Verhas travaille dans les ateliers particuliers qui étaient alors annexés à l'Académie même et soumis à la direction de De Keyser. Maintenant nous le voyons signer ses premiers tableaux! C'est d'abord Le Christ dans le jardin des Oliviers (1856); c'est ensuite une Esquisse de moine (1857); c'est enfin L'Enfant prodigieux (1858), Unsevelissement du Christ et une série d'autres compositions, plus ou moins académiques, toutes fortement imprégnées de l'esprit romantique qui

régnait encore alors dans l'enseignement officiel. Ah ! la bonne époque d'enthousiasme et le temps joyeux où les rapins exaltés d'une génération déjà vieille, combinaient ces folles équipées dont la jeunesse artistique moderne semble avoir perdu jusqu'à la tradition ! Verhas, toujours gai, toujours actif, se montrait naturellement au premier rang lorsqu'il s'agissait de mettre à exécution une de ces bonnes

232 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS farces destinées à « épater les bourgeois » de la ville ou à faire payer leur droit d'entrée aux nouveaux élèves. Narrer les souvenirs de cette époque, serait commencer un chapitre sans fin. Cependant si, profitant de la moindre occasion, on ne manquait jamais de s'amuser, on travaillait aussi avec ardeur. Les traditions chevaleresques du romantisme n'étaient pas encore oubliées et il y avait autant d'exaltation dans les idées et dans la manière de vivre, que de convention nuageuse dans la composition des grandes toiles signées par les maîtres officiels de l'époque. En 1860, Jan Verhas termine ses études académiques et, après avoir été passer deux ou trois mois à Paris, participe au grand concours dit de Rome. Le hasard ne lui fut malheureusement pas favorable car ce fut Léonce Legendre, de Bruges, qui obtint la palme triomphale, autant que lucrative, tandis que lui ne reçut que le second prix. La valeur de son travail lui valut cependant un subside spécial de 1200 francs et même la commande d'une œuvre pour le gouvernement : La Bataille de Caïloo. Ce succès fut un grand encouragement pour le jeune artiste auquel il permit d'envisager l'avenir avec confiance. Reculant l'exécution de sa commande jusqu'au moment où il aurait réuni tous les documents historiques nécessaires pour être à même de faire un travail sérieux, Jan Verhas produisit alors son premier tableau exécuté et conçu entièrement en dehors du giron de l'école. Velleda, tel était le titre de cette œuvre dont le sujet lui avait été inspiré par la lecture des « Martyrs » de Chateaubriand. Malgré la convention absolue du thème — une prêtresse amoureuse d'un général romain — l'artiste sut imprimer à sa composition une véritable allure dramatique intéressante, relevée par le classicisme de la ligne et le romantisme de la couleur. La prêtresse, tristement appuyée sur un roc sauvage, rêvait à l'amant qu'elle ne pouvait avoir ! Et il y avait dans les grands nuages du ciel et dans la ligne du paysage tragique, une réelle sensation de grandeur accusée par des tonalités à effet. L'année suivante, en 1862, Jan Verhas, pour élargir le cercle de ses connaissances et se mettre en état de commencer enfin La Bataille de Calloo, part pour l'Italie. Après avoir fait une station fructueuse dans les musées de Paris, étudiant la facture des maîtres et copiant leurs chefs-d'œuvre les plus caractéristiques, après avoir ensuite traversé Lyon, Turin et Milan, prenant partout force notes consignées, en flamand, dans des calepins bourrés d'observations naïves mais typiques, le peintre arrive,

enfin, à Venise, où il devait épuiser toutes ses réserves d'admiration et, hélas!... d'écus. Si l'on tient compte du caractère impressionnable et enthousiaste de

JAN VERHAS 233 l'artiste, on comprendra l'émotion admirative qu'il éprouva, la première fois, en glissant silencieusement le soir, sur les pittoresques canaux de la féerique ville des doges. Maintenant ses notes sont d'un lyrisme réel : les palais et les œuvres de la statuaire excitent sa verve ! Et tout de suite l'envie lui vient de travailler dans ce milieu raffiné, de s'inspirer des merveilles qui l'entourent, de s'assimiler enfin, autant que possible, cette délicate atmosphère d'art pur. Le voilà dans les musées copiant, travaillant du matin au soir, sans perdre une minute. Il voulait tout voir, tout consigner dans ses carnets. Et le soir, à la tombée du jour, épuisé par cette concentration intellectuelle inusitée, il rentrait à Thôtel mais encore à regret. Jamais aucun artiste ne profita autant de son séjour à l'étranger. A Venise le maître avait d'ailleurs les coudées franches, grâce à une charmante lettre de recommandation que lui avait donnée Rogier. Ce pli précieux lui avait notamment ouvert les portes du consulat de Belgique et cela dans certaines circonstances amusantes que Verhas aime à raconter. A peine débarqué à Venise, il s'était tout de suite fait conduire chez le consul de son pays. Seulement, en voyant arriver ce petit homme caractéristique dans sa drôlerie véritable, les fiers larbins l'auraient éconduit sans aucune façon si le peintre n'avait brandi sa fameuse lettre officielle en s'écriant « Je viens de la part du ministre de Belgique ! » Ces simples mots firent courber la serville échine de ces valets magnifiques et assurèrent d'ailleurs à l'artiste les sympathies du consul qui, l'audience terminée, le reconduisit lui-même, au grand ébahissement de la valetaille ! Verhas resta plusieurs mois à Venise où il copia les tableaux de divers maîtres, notamment le Martyr de Saint-Pierre le Dominicain de Paul Véronèse, et où il exécuta une série d'études d'après nature — car déjà à cette époque, le souci de la modernité commençait à le hanter à mesure qu'il se dégageait des liens de son éducation académique. Malheureusement un détail matériel devait bientôt arrêter son élan. Son budget limité s'épuisait avec une désespérante rapidité ! Il voulait voir Padoue cependant. Et c'est ce qu'il fit en quittant Venise le 6 août 1862. Alors un événement, plus futile encore en apparence, décida brusquement son retour. Étant tombé eu arrêt devant des étoffes dont le coloris harmonieux l'avait charmé, il s'était laissé tenter, sans calculer, sans réfléchir, mais revenu chez lui il avait constaté, avec désolation, qu'il lui restait tout juste assez d'argent pour ne pas être réduit à Tétat de vagabond. Il s'agissait donc de revenir tout de suite au bercail natal ! Fini le beau

voyage ! Finies les belles promenades à la découverte de subtiles sensations d'art! Grâce à ces prodiges d'économie dont certains artistes comprennent seuls, lorsqu'il le faut, le mécanisme de Ucat; Verhas parvint à prendre un coupon

Or, Paris, c'était le salut — car il devait y trouver son frère et l'aider, pendant quelque temps, à exécuter les travaux décoratifs qu'il avait entrepris. A la fin de l'année 1862, Verhaegh, après avoir été embrasser ses parents à Termonde, se fixe enfin à Anvers où, pour gagner de l'argent, nous le voyons d'abord broser de modestes portraits. En réalité, il avait hâte de commencer sa Bataille de CaUoo et après avoir ébauché quelques dernières bonnes études de chevaux, d'après des tableaux de De Keyser, il se mit décidément à l'œuvre, et la composition, qui se trouve aujourd'hui à Calloo même, est ce qu'elle devait être dans les conditions qui ont présidé à son exécution. En effet, le travail, terminé en 1863, montre une page compliquée dans laquelle un fouillis d'hommes armés se disputent, pêle-mêle, le cadavre de Maurice de Nassau. Il y a de l'allure, du mouvement, de l'entrain dans cette toile dont l'aspect, un peu vieillot et inévitablement 1830, ne rappelle toutefois en rien, absolument en rien, les qualités qui devaient distinguer un jour le talent de l'auteur de La Revue des écoles. ^ Ce tableau historique, œuvre de jeunesse, fut d'ailleurs le premier et le seul que Jan Verhas eut l'occasion et le désir de faire; car, à partir de cette époque, la peinture de genre l'absorba exclusivement et c'est dans ce domaine spécial qu'il devait du reste arriver à exprimer le côté spirituel et typique de son caractère original. Cependant ce tableau officiel avait posé l'artiste et sa réputation commençait maintenant à se dessiner avec netteté. Il profita de cet avantage pour songer au mariage et comme la jeune fille sur laquelle il avait jeté son dévolu habitait Binche, il abandonna Anvers pour aller se fixer dans cette petite ville. Verhas avait 30 ans et c'était vera la fin de 1863. L'année suivante, nous voyons l'artiste, maintenant marié, habiter Binche même, où il resta jusqu'en 1867, ne produisant que des œuvres sans notable importance, des portraits, des tableaux divers, etc. Malgré la paix sereine et le bonheur parfait dont il jouissait dans son petit ménage, et malgré le plaisir qu'il éprouvait à cultiver paisiblement des fleurs dans un vaste jardin, l'activité artistique du maître, un instant calmée dans la douceur des premières années du mariage, devait inévitablement finir par revivre avec plus d'intensité que jamais. C'est alors qu'il se prit à trouver trop étroit le milieu dans lequel il vivait. C'est alors qu'il aspira à se frotter au mouvement artistique de la capitale pour sortir de l'engourdissement boui^eois dans lequel sa personnalité menaçait de sombrer. S'il est vrai que

le sentiment de l'art est un don inné qui se manifeste dans tous les milieux et dans toutes les conditions, il n'en est pas moins vrai que la nature du centre dans lequel vit un artiste et l'atmosphère intellectuelle ou esthétique qu'il respire, contribuent largement à aiguïser l'acuité et la qualité de ce sentiment.

JAN VERHAS 235 A Bruxelles, Jan Verhas se sentit tout à fait renaître à la grande vie de Tart et, dans un retour sérieux sur lui-même, il préluda tout de suite à la recherche du genre qui devait le rendre célèbre. Oubliant alors les traditions officielles qui avaient nourri ses études académiques et renonçant, sans aucune arrière pensée, à toutes les pompes solennelles du grand art : histoire, religion, mythologie, fable, symbole, nu, etc., il se contenta simplement de regarder autour de lui et de demander aux scènes de la vie moderne des inspirations sincères. Il adorait les enfants dont il admirait la grâce mutine et charmante. Et ce furent les enfants, les enfants aux membres potelés, au sourire clair et aux gestes naïfs, qui lui donnèrent alors ces nombreux sujets de genre humoristique dans lesquels le peintre trouva vite une riche source pour l'art. Déjà, en 1868, il envoie au salon de Gand un tableau charmant intitulé Bouderie qui appartient aujourd'hui à S. M. le Roi. Deux années plus tard, il expose à Anvers Cest le chat! — une œuvre de valeur réelle, très originale, éminemment moderne et déjà bien personnelle. Le coloris, la disposition des lignes, la facture même rappellent vaguement, dans ce tableau caractéristique, le style d'Alma Tadema à la même époque. Comment expliquer cette ressemblance? La chose est subtile. Sans compter que souvent les artistes les plus indépendants s'inspirent, pour ainsi dire instinctivement, non seulement des mêmes idées mais des mêmes tendances — tels, à un moment donné, Alfred Cluysenaar et Emile Wauters par exemple, — nous pouvons dire que Jan Verhas connaissait Tadema qui avait été l'un de ses condisciples intimes à l'Académie d'Anvers et qu'il le retrouva à Bruxelles en possession d'un talent très personnel. Nous dirons d'ailleurs que Tadema contribua directement à développer dans l'esprit de son ami le goût de la peinture des sujets humoristiques. En effet, un jour, les deux artistes se rencontrent à Bruxelles après une assez longue absence et alors que Verhas venait à peine de quitter Binche. — Eh bien ! mon cher, dit Aima Tadema en apercevant son ancien compagnon d'études, eh bien ! comment vas-tu et que fais-tu actuellement ? — Viens me voir, répond Verhas, je te montrerai mes dernier» projets. Tu sais, je ne songe plus du tout à faire une seconde Bataille de CaUoo. J'ai d'autres idées. Je rumine toute une série d'œuvres moins guerrières mais plus vivantes ! Le lendemain lorsque Tadema eut jeté un coup d'œil sur les scènes enfantines que Verhas avait ébauchées, il s'écria ravi : — A la bonne heure! C'est moderne au moins et il me semble, mon

brave, que tu as trouvé la véritable voie en rapport avec la nature de ta personnalité. Cela est observé, sincère — humain en somme. Or, aujourd'hui, tout est là : si nous pouvons aimer l'originalité, c'est-à-dire une manière spéciale d'exprimer notre individualité, nous devons cependant remplacer la convention par

ation. Pourquoi ne pourrions-nous pas emprunter à la vie moderne les forces d'un art sérieux, nouveau et expressif? Pendant environ quinze années, Verhas développa courageusement le genre qu'il avait choisi, produisant quantité d'œuvres intéressantes — dont quelques-unes ont été, on le sait, répandues à profusion par Tillustration. C'est d'abord Après la visite et Cœnmetit on devient }}emtre (1872); c'est ensuite Le pot cassé, Fleurs pour bébé, Cache-cache (1874), V Inoculation^ Puis-je entrer? Les pigeons de Maïlie, La punition jyartagée (IS1^\ Le mattre-peintre (1877), Le bouquet de Marguerite, L Atelier (1878), Choisis (1880), etc., etc., — autant de compositions charmantes dont quelques-unes. Le maître-peintre notamment qui appartient au musée de Gand, ont un mérite réel au point de vue de la personnalité, de la modernité et de la composition. Bambins hardis et fillettes gracieuses, gamines coquettes et garçonnets mutins, font — nous Tavons dit — les frais exclusifs de ces scènes charmantes. Le principal mérite de ces tableaux réside dans l'originalité des lignes, dans la modernité du coloris et dans la personnalité nette de l'ensemble. Le rôle des sujet dans cet art est en somme accessoire, car leur choix, aussi illimité que varié, ne met en lumière aucune idée bien philosophique ou intellectuelle. Tout au plus marque-t-il une date accessoire dans le décor du siècle au point de vue du costume. La manière dont le maître a tiré profit de ces thèmes anodins, justifie cependant leur intérêt général. Fleurs pour bébé représente une fillette respirant, à pleins poumons, le parfum d'un immense bouquet multicolore. Vhwndation nous montre simplement une petite fille se hissant avec grâce sur la pointe des pieds pour arroser généreusement de fraîches fleurs. La punition partagée met en scène une gamine que Ton à mise à la porte et qui cherche une consolation dans la compagnie de son fidèle chien. La Confidence est une enfant qui parle mystérieusement à l'oreille de sa poupée. Le maître-peintre est un tableau plus important, vraiment caractéristique, dans lequel nous trouvons un tout jeune bambin, à bavette, gravement occupé à remplir de fantastiques bariolages de belles feuilles de papier disséminées sur une grande table allongée au milieu d'un amoncellement de jouets divers, jeu de loto, dominos, blocs de construction, etc., et cela sous le regard protecteur, autant qu'admiratif, de ses frères et sœurs aînés — eux-mêmes encore enfants ! La richesse des accessoires et des meubles au milieu desquels le peintre plaçait

généralement ses petits personnages, contribua à augmenter le cachet des principaux tableaux de cette série. Cette observation nous met en mémoire le souvenir d'une farce que Verhas fit accroire à l'un de ses amis et que nous allons rappeler parce qu'elle montre le caractère original de l'artiste. Un jour, ayant vu le tableau intitulé Cache-cache — dans lequel figure, dissimulée derrière l'un des piédestaux en marbre d'une riche orangerie, une petite fille mutine appelant, sans se trahir, une amie, — un jour, disons-nous,

JAN VERHAS 237 l'ancien consen[^]ateur du musée d'Anvers, M. Eugène De Block, avait demandé à Verhas où il cherchait le modèle des somptueux décors dans lesquels il avait coutume de placer ses personnages : salons aristocratiques, bibliothèques princières, terrasses solennelles, etc. — Mais tout simplement chez moi, à Bruxelles, avait répondu le peintre. — L'idée, je l'admets, mais le motif même, le cadre enfin, tous ces marbres, ces gobelins, ces meubles de luxe, avait insisté l'incrédule. — Eh bien! chez moi vous dis-je. — Ah ! Alors il vous suffit de copier? — Évidemment. Je me loge bien, c'est un sacrifice nécessaire. Du reste, je vous montrerai toutes mes richesses lorsque vous viendrez à Bruxelles. Quelques semaines plus tard, l'anvei-sois arrive chez Verhas : — Mais Jan, dit-il après avoir été introduit dans un modeste appartement, mais Jan, où sont donc les riches marbres dont vous m'avez parlé? L'artiste alors, après avoir été chercher dans son atelier quelques petits échantillons de marbres de luxe, dit en riant : — Les voilà! Ai-je menti? C'est en 1878 que Verhas conçut l'idée d'exécuter sa plus importante composition dans le domaine de la peinture de genre animée par des enfants. Depuis longtemps, il cherchait le thème d'une œuvre sérieuse lorsque la grande revue des écoles qui eut lieu à cette époque lui donna tout d'un coup l'illusion du plus beau sujet qu'il pouvait rêver. Et avec Le Défilé des écoles, le solide tableau qui se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles, le maître remporta, en effet, un succès éclatant, non seulement en Belgique et en Autriche, mais en France — puisque c'est à l'occasion de l'envoi de cette grande toile à Paris, qu'il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. Le tableau, essentiellement moderne et très hardi de coloris, était digne de ce succès. Il n'était pas seulement caractéristique, original et intéressant, mais l'œuvre d'un peintre vraiment habile et très vaillant. Il était sincère surtout, bien observé, humain et vivant. Ayant assisté à la revue, le maître avait, sur place même, fiévreusement prit force notes rapides, esquissé des masses, crayonné des profils, bref réuni des documents d'autant plus précieux qu'ils avaient été pris sur le vif. Les éléments étaient d'une richesse évidente. Il y avait d'abord la masse froide mais sévère du palais du roi avec le rez-de-chaussée et l'estrade élevée pour la famille royale noj[^]és sous une avalanche de fleurs, de plantes décoratives et de drapeaux variés. Sur ce décor solennel, vivifié par les raj[^]ons du soleil, se détachaient, chatoyants, vivants, animés, les personnages chamarrés de la cour, les ministres, les conseillers

communaux, toute la suite interminable des figures politiques ou populaires de l'époque puis, dans un fouillis admirable de nuances claires, les pelotons serrés de fillettes défilant méthodiquement, au petit pas, sous la bannière flottante de chaque école. L'œuvre était là vivante, animée et essentiellement moderne !

238 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS Et de cette belle scène de genre, Verhas parvint à faire une page en quelque sorte historique — à laquelle les événements politiques ultérieurs vinrent du reste imprimer encore un grand caractère d'actualité pour le présent et d'intérêt pour l'avenir. Chacun des personnages qui étoffent le tableau est un portrait. Et depuis les gracieuses écolières du premier plan jusqu'à la silhouette fine du roi, toutes les figures sont d'une ressemblance parfaite — sans être toutefois photographique. Que de peine, de travail, de tracasseries et de difficultés, il a fallu surmonter avant de pouvoir donner le dernier coup de pinceau à ce grand tableau compliqué! Des grappes de folles fillettes ont posé dans l'atelier de l'artiste. Dans les profondeurs du bataillon scolaire, leurs gracieux visages évoquent autant de noms connus. Voici mesdemoiselles Verwée, de Pachter, Closset, AUard, etc. Voilà mesdemoiselles Stevens, Vander Kindere, Barella, Jamar, Verhas, etc. Puis il a fallu étudier la silhouette des personnages historiques devant lesquels défilaient ces enfants. On distingue le roi, la reine, le comte de Flandre, Tarchiduc d'Autriche, Frère-Orban, Rolin, Van Humbéeck, Graux, le comité des écoles représenté par MM. Buis, Tempels, Jottrand, Reys, Gallet, etc., le conseil communal, des notabilités diverses, des hommes politiques, des écrivains et des artistes, parmi lesquels Van Praet, De Winne, Janson, Gevaert, Hiel, Balat, Gallait, Anspach, Beyaert, Verwée, Vauters, Herman8, etc. La Revue des écoles plaça Verhas parmi les peintres les plus populaires de la Belgique. Aucun tableau, en effet, n'obtint un succès d'illustration aussi vif, car la propriété de sa reproduction fut une petite mine d'or! Et aujourd'hui encore, après seize ans, il suffit d'invoquer son souvenir pour le voir apparaître avec ses moindres détails. Les noces d'argent du roi, la fête de la Bourse organisée à l'occasion des fiançailles de la princesse Stéphanie et celle du Cinquantenaire, lors de l'exposition de Bruxelles, allaient successivement fournir à l'artiste, encouragé par le succès, de nouveaux thèmes non moins populaires et non moins caractéristiques, lorsque des circonstances spéciales l'amenèrent à reléguer dans un coin de son vaste atelier les intéressantes ébauches et les nombreux croquis qu'il avait déjà faits pour ces projets. En effet, à partir de l'année 1882, Verhas abandonne les scènes de la vie bruxelloise pour se livrer avec enthousiasme à la conquête des thèmes qui se déroulent aux bords de la mer, à Heyst notamment où le sympathique peintre se rend tous les ans et où il est

parvenu à tirer un parti superbe de la mer, des dunes, des ânes, des pêcheurs, des barques et, en un mot, de tous les éléments spéciaux de cette vie en plein air, près des flots murmurants sous le soleil large et sur le sable éblouissant d'une plage idéale. Dans ce nouveau domaine, le maître trouva rapidement des thèmes devenus aussi populaires que ceux qu'il avait déjà mis en lumière. Telle sa Promenade à ââies sur la plage, achetée par le musée d'Anvers et

JAN VERHAS 239 exposée, en 1883, à Berlin, où elle valut une médaille d'or à l'artiste. Tels aussi Les MaHyrs de la plage (1892) et d'ailleurs toute une série de pages variées exécutées depuis l'année 1882 jusqu'à aujourd'hui : Enfants dans les dunes (1882), L'Estacade de Blankenheide (1885), Les Pêcheurs de crevettes, Sur le bris-lames (1887), Le retour de la pêche (1890), La fin du pêcheur (1891), La promenade sur la digue (1893), Après la tempête^ La procession à Heyst (1894), etc. L'illustration a vulgarisé la plupart de ces tableaux comme elle avait popularisé déjà La Revue des écoles. Les thèmes seuls avaient changé avec la variété du milieu, mais l'engouement du public avait continué à favoriser l'artiste qui, du reste, ne craignant en peinture ni le plein air, ni la lumière, ni le soleil, ni les grands espaces a été le premier en Belgique à demander hardiment des inspirations essentiellement modernes aux scènes si animées et si pittoresques de la vie aux bords de la mer. Nous passerons sous silence quelques voyages secondaires entrepris par Verhas pour se distraire. Il a été notamment à Berlin, où il fit la connaissance de Menzel, à Munich et à Londres, où il trouva Aima Tadmor installé dans le luxe d'une habitation vraiment princière. Nous n'attacherons guère plus d'importance aux diverses distinctions honorifiques qui jalonnent l'évolution de la carrière du maître et cela depuis l'obtention de sa première médaille d'or à Bruxelles, jusqu'à sa promotion, en 1889, dans l'Ordre de Léopold. Nous avons hâte d'étudier maintenant la personnalité intime de Jan Verhas. Il nous faut toutefois jeter d'abord un coup-d'œil dans son vaste et riche atelier de la rue Seutin, à Schaerbeek, atelier bien soigné, propre, mais un peu froid malgré ses tapis moelleux et sa grande cheminée décorative flamande, ornée de beaux cuivres de Bagdad. Dans cette vaste pièce, une série de tableaux, méthodiquement placés sur de lourds chevalets, attire tout de suite nos regards. Ce sont les derniers travaux du maître — ceux qui résument le mieux la note actuelle de ses tendances artistiques. Voici La procession à Heyst, une page éminemment intéressante dans laquelle Verhas, en supprimant toute tonalité noire, a résolu victorieusement de réelles difficultés de coloris. Le bleu, très vif, et le blanc, très pur, dominant dans cette délicate symphonie. La gamme, intense à l'avant-plan sur les coquets atours presque violets des jeunes filles qui portent l'image de la Vierge, se combine admirablement avec la fluidité transparente de l'air et s'adoucit subtilement à mesure que l'œil parcourt les profondeurs du tableau, pour

suivre les détours de la procession dans la pittoresque ruelle ensoleillée qui lui sert de cadre. Et à côté de La procession, nous voyons d'autres œuvres. Voici Le Mousse; voilà Les Travailleurs de la mer, Le brise-lames et, enfin, deux Portraits moins récents. Soigneusement accrochés aux murailles, de nombreuses ébauches, des

240 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS croquis, des dessins et des aquarelles, déroulent ensuite les diverses phases de la vie de l'artiste depuis ses vieilles « compositions académiques » et ses copies de maîtres faites à l'étranger jusqu'à ses études prises à Heyst, sous le grand soleil. Ici les époques se confondent suivant les caprices de l'arrangement et mettent en évidence des contrastes curieux à observer parce qu'ils prouvent que le maître n'a jamais piétiné sur place. A côté de *Tébauche de La fête du Cûqwnitr nuire* ^ une solide étude de *Pbujv* étale la gamme sincère de son coloris moderne. Voici *Tescjuisse du Ma/ttr-priutr*^ puis celles de *La Revue des écoles* et des *AVv .< iVnrgent*. Ailleui-s, dans une succession variée, nous distinguons des *Oamina dum les duw'i*, des *Anes sur la plaf/e*, des études de *Barques de pêcheurs écliouées sur le sable*, un groupe de fillettes de *Im Revue des écoles*, des portraits divers, bref les jalons de toute une carrière d'artiste actif, vaillant et toujours à l'affût de modération. En résumant les synthèses qui se dégagent de ces divers travaux et en tenant compte de la nature des tableaux auxquels le peintre attache le plus d'importance dans l'ensemble de ses œuvres : *La Rente des écoles* , *La promenade à âws sur la plagt*^ *Le nuOtre-printre* et *Le retour de la pêche*^ nous pouvons préciser maintenant quatre évolutions caractéristiques dans la carrière générale de Jan Verhas. Ces phases résument nettement sa personnalité. Elles rappellent ses luttes pour le triomphe de la modernité dans l'art et chantent ses victoires et ses mérites. La première évolution — 1840 à 1867 — nous montre l'artiste subissant l'influence de ses études académiques. Les tableaux de cette série sentent le romantisme de transition, l'école, la convention, la formule. Ils manquent de sincérité, d'air, de lumière, d'observation. Si le maître avait, comme certains artistes de sa génération, développé toujours, dans la suite, ces tendances, il ne serait probablement devenu qu'un peintre de médiocre valeur car, disons-le, il ne semblait point trempé pour imprimer aux thèmes du romantisme, alors affaibli d'ailleurs, le fougueux essor que leur avaient donné jadis ses vaillants chefs-d'école : les Wappers et les De Keyser. *La Bataille de Calloo* est l'œuvre principale de Verhas dans les travaux de cette catégorie. Dans la seconde évolution de son art — 1858 à 1879 — l'artiste néglige les dieux qu'on lui avait appris à vénérer à l'école. Ni les pompes de la mythologie, ni les exemples de l'histoire ne tentent plus son imagination. Subissant, au contraire, l'influence des initiateurs de l'art, il dirige ses regards vers la

modernité. Et dans le domaine de la modernité, il choisit les thèmes simples, l'enfant, la fillette principalement. L'auteur de La Bataille de Calloo est devenu un simple adepte de la peinture de genre. Il estime que l'artiste doit être de son époque et (j)ue pour trouver des sujets dignes de l'art, il lui suffit d'observer ce qui l'entoure. Assurément les premières œuvres que lui inspirent ces nouvelles tendances ne sont pas encore modernes dans toute la portée du terme, mais lentement sa personnalité se dessine. Le coloris, d'abord sombre, devient -^

JAN VERHAS 241 de plus en plus clair. Et bientôt, à l'influence antérieure de l'époque illuminée par De Keyser, succède une certaine originalité personnelle apparentée, vaguement, par les lignes caractéristiques de la composition, aux œuvres d' Aima Tadmor. Le maître résume le plus nettement cette phase importante. La troisième évolution artistique de Verhas — 1879 à 1881 — dérive de la seconde dont elle n'est, en quelque sorte, que le couronnement, mais dont elle se distingue, cependant, par les qualités du coloris — plus moderne, moins brun, plus hardi. Le maître a élargi maintenant le domaine de ses conceptions. Il ne se borne plus au tableautin, plus ou moins spirituel, mais il cherche à traduire les grandes synthèses de la vie moderne dont il a exprimé, avec personnalité et originalité, un côté intéressant dans *La Revue des écoles*, La dernière évolution, enfin, la quatrième, celle qui semble débiter avec l'année 1882 et que l'artiste développe encore, nous montre Verhas vaillamment aux prises avec les difficultés les plus délicates du plein air. Il a changé encore une fois le milieu dans lequel il observe ses sujets. Il étudie la vie où elle se manifeste le plus librement, sous le grand soleil, dans le bain de lumière le plus vif, c'est-à-dire aux bords de la mer. Heyst est devenu son quartier-général. Et du matin au soir, dans la bonne saison, il observe la mer, les dunes et la vie mondaine sur la plage. De là des pages vivantes d'une extrême délicatesse de vision, *La xjroenenade à ânes* notamment, une sj^nthèse parfaite de l'air purifié par le vent du large et de l'humidité saine du sable mouillé par la régulière caresse des flots. Connaissant les jalons principaux de la carrière du maître, sachant d'où il vient et appréciant le chemin parcouru pour arriver au but atteint, il nous importe d'étudier un instant les secrets de sa technique, les éléments de son métier, de son exécution, pour nous mettre à même de connaître, mieux encore, la valeur de son talent et la nature de son individualité. Nous dirons donc que Jan Verhas attache aujourd'hui une importance sérieuse aux qualités saines de la facture. Sous ce rapport, il rappelle Alfred Verwée avec lequel il partage le secret de certaines combinaisons matérielles, aussi typiques qu'intéressantes, pour arriver à donner à sa peinture l'éclat désiré, la saveur cherchée et le brillant qui la caractérise. — Un tableau, nous dit Verhas, c'est comme un enfant délicat. Il faut le soigner. Certes le métier a son importance car les bons tableaux ont toujours été ceux qui sont bien peints. Une œuvre d'art doit être travaillée de manière à ce qu'elle puisse

trionpher de l'action du temps. En dépit des années, elle doit conserver l'harmonie de ses nuances, la fraîcheur du coloris, la souplesse de la facture et, en un mot, l'aspect que le peintre s'est échiné à lui donner en l'exécutant. Cette vérité est surtout éclatante à notre époque car jamais on n'a attaché autant d'importance aux charmes raffinés de la coloration exacte, ni à la théorie scientifique des couleurs. Pour arriver à ce résultat je ne recule devant rien. J'ai moins souci de ma santé que de la

242 LES ARTISTES BELGES GONTEMPORAIKS valeur picturale de mes tableaux ! Comme Verwée je les lave souvent, à grandes eaux. Inutile de dire que j'ai horreur d'employer de l'huile. A mon avis, ce principe véhiculaire est inutile et dangereux. Il est inutile parce qu'il est facile de le supprimer; il est dangereux parce que son action chimique jaunit les couleurs. Il vaut mieux employer ces dernières telles qu'elles sortent des tubes. L'huile pollue la couleur. En lui ôtant son éclat, elle lui infuse le germe de sa défloraison. Ma palette, d'autre part, est simple et propre. J'évite toujours les empâtements car Tidéal du métier consiste à obtenir une belle surface émaillée, solide et fraîche. Les peintres qui attachent beaucoup d'importance au métier, négligent souvent les autres qualités de l'art, la composition, la forme, etc. Cependant, hâtons-nous de le dire: les œuvres de Verhas ne justifient pas cette observation car si elles sont brossées avec amour, elles sont aussi dessinées avec précision et étudiées avec soin. Le maître, du reste, a une manière spéciale de comprendre le rôle de la ligne dans l'art. Il ne se sert jamais d'un contour complet, fermé, visible pour délimiter les plans. Il « travaille les bords » — car telle est son expression. Ce procédé consiste à faire ressortir nettement, en force, certains plans actifs et à accuser à peine ceux qui, en réalité, se fondent dans l'air ambiant. Cette théorie est basée sur les raffinements de la perspective aérienne. Elle communique à ses œuvres l'illusion absolue du relief et une vérité pour ainsi dire stéréoscopique. Quelle est maintenant la place de Jan Verhas dans l'ensemble de notre école nationale? Assurément il faut reconnaître au digne artiste une vaillance réelle. D'année en année nous avons pu suivre ses progi-ès évidents sur lui-même. Nous l'avons vu tour à tour se dégager des liens vieillots dont on l'avait entouré à l'école, aborder crânement la peinture de genre et finir par ttiompher des difficultés les plus sérieuses du plein air. De La Bataille de Calloo^ méritante soit, mais conventionnelle, de moyenne valeur en somme, à La prœnenade à âfies sur la playe, observée, sincère, vivante, aérée, il y a un abîme énorme tant au point de vue du sujet, de la composition et de la personnalité, qu'à celui du coloris. Contrairement à certains artistes de sa génération, Verhas n'est donc jamais resté stationnaire. Il ne s'est point contenté de dormir sur ses premiers lauriers. Il a marché, il a évolué. Il a préféré prendre place dans le clan des « initiateurs » que de rester dans celui des « continueuteui-s :>». La modernité a toujours été le point de mire de toutes ses recherches. C'est un mérite d'avoir

remplacé le traditionnel mannequin, articulé et drapé, par le modèle vivant placé en plein soleil. C'est un mérite d'avoir ouvert les portes et les fenêtres de son atelier pour laisser largement pénétrer l'air et la lumière. C'est un mérite, enfin, d'avoir osé aborder franchement l'interprétation du costume moderne.

JAN VERHAS 243 L'avenir assignera donc une place spéciale à Jan Verhas dans le panthéon de nos artistes célèbres. On nous dira, il est vrai, que le succès du peintre a dépendu en grande partie de l'intérêt même de la nature des sujets qu'il a traités. Le maître-peintre, La Revue des écoles et La promenade à ânes sont des thèmes qui devaient plaire au public, provoquer son attention, entraîner sont engouement. Soit, mais si la synthèse de ces tableaux n'appartient pas d'une manière absolue au grand art proprement dit qui exige plus d'intellectualité, elle est cependant très digne de notre attention. Verhas, évidemment, n'est qu'un peintre de genre, mais, par sa vaillance et sa personnalité, il a conquis une place spéciale. Si ses œuvres parlent beaucoup moins à la pensée qu'aux yeux, elles plaisent cependant par un ensemble d'éléments qu'il ne faut point dédaigner. On nous dira que l'art du maître manque de noblesse et qu'il est souvent plutôt joli que beau. On nous dira qu'il est aussi parfois fragile étant trop de surface, trop superficiel. On nous dira, enfin, qu'il manque de cette ampleur grande sans laquelle la conception artistique la plus intéressante ne dépasse guère l'impression d'une image. Qu'importe! Tout artiste possède inévitablement les défauts de ses qualités. C'est fatal mais il suffit que ces qualités aient assez de poids pour s'imposer aux esthètes. Or, à ce point de vue, aucun doute ne saurait exister et si Verhas s'est souvent montré sensible aux charmes fragiles des élégances juvéniles ou mondaines et des forces superficielles de l'art, il n'a jamais, en revanche, reculé devant la difficulté de broser d'importantes compositions et de peindre crânement, en pleine pâte et en pleine lumière, certains morceaux savoureux très modernes, que le meilleur artiste serait fier de signer.

The text on this page is estimated to be only 2.33% accurate

I -I 5>



^AN VERHAS 245 INDICATIONS relaiiOes aux principales
 œuOres de ^an Verlijas. Le Christ dans le jardin des Oliviers. — Anvers,
 1856. Esquisse de moine. — Anvers, 1857. L'Enfant prodigtêe, — Anvers,
 1858. Velleda, — Anvers, 1861. La Bataille de Calloo (appartient à la
 commune de Calloo). — Anvers, 1868. Portraits divers exécatés à Binche
 de 1864 à 1867. Bouderie (appartient à S. M. le Roi). — Bruxelles, 1868.
 Cest le chat / — Anvers, 1870. Après la visite* — Comment on devient
 peintre, — Bruxelles, 1872. Le pot cassé. — Fleurs pour bébé. — Cache-
 cache (appartient à S. M. le Roi). — Gand, 1874. Puis- je entrer? —
 Bruxelles, 1875. La punition partagée. — Les pigeons de Marthe. —
 Anvers, 1876. Le maître-peintre, — (musée de Gand). — Gand, 1877. Le
 houç[uet de Marguerite, — Bruxelles, 1878. L'Inondation. — L* Atelier. —
 Paris, 1878. Portrait de !£•"• Suzanne Stevena. — Choisis (musée de
 Termonde). — La Revue des écoles (musée de Bruxelles). — Bruxelles,
 1880. Enfants dans les dunes. — Bruxelles, 1882. L'Attente, souvenir de
 Heyst — Amsterdam, 1883. La promenade à ânes sur la plage (musée
 d'Anvers). — Berlin, 1884. VEstacade de Blankenberghe. — Berlin, 1886.
 Seule (musée de Budapesth). — Bruxelles, 1887. Lea Pêcheurs de crevettes
 (musée de Namur). — Sur le brise-lames. — Paris, 1887. Le retour de la
 pêche. — Bruxelles, 1890. La fille du pêcheur (musée de Liège). —
 Bruxelles, 1891. Les Martyrs de la plage. — Munich, 1892. La profnenade
 sur la digue. — Chicago, 1893. Après la tempête. — Londres, 1894. La
 procession à Heyst. — Anvers, 1894. 13

The text on this page is estimated to be only 19.65% accurate

- V \ EDMOND-LOUIS DE TAEYE Professeur d'Histoire de
l'Art a l'Académie royale des Beaux-Arts d' Anvers Lauréat du Prix du Roi
pour le Concoirs national de 1888 ^' :> ^: ^ LES RTISTES SELGES
CONTEMPORAINS BRUXELLES ALPRKD CASTAIGNE, ÉDITEUR
*28, rue de Beriaimont, 28 I" LIVRAISON

The text on this page is estimated to be only 13.38% accurate

EDMOND-LOIÏÏS DE TAEYE Phofksseur n'HisToinK DK i/Art
a r.' Académie ROYâLK des Beaux- Ari*s d'Anv* Lauréat du Prix du Roi
pour le CoNcorps national de 1888 LES RTISTES »ELGES "4^
CONTEMPORAINS BRUXELLES ALFRED CASTAIGNE, ÉUITEL^R
28, rue de Borlaimont, 28 <;?'«' LIVRAISON

The text on this page is estimated to be only 10.37% accurate

t-^ r l EDMOND-LOUIS DE TAEYE PkOFKSSKUR
d'HiSTOIRK DK i/ArT a I.'ArADKMIK ROYALE DBS BkaUX-ArTS
i/AnVKRS Lauréat de Prix du Roi poi-r le Concours nation ai. dk 1888
LES RTISTES PELGES CONTEMPORAINS r ! [I ' BRUXELLES 3^
LIVRAISON ALFRED CASTAIGNE, ÉDITEUR [28. me de Berlaimont.
28

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

•1

The text on this page is estimated to be only 15.17% accurate

EDMOND-LOUIS DE LAETTE Professeur d'Histoire d'Art à
l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers Lauréat du Prix du Roi pour le
Concours national de 1888 LES ARTISTES »ELGES CONTEMPORAINS
BRUXELLES ALFRED CASTAIGNÉ, ÉDITEUR ' 28, rue de Berlaumont,
28 4-''' LIVRAISON !

The text on this page is estimated to be only 9.00% accurate

A

The text on this page is estimated to be only 16.71% accurate

EDMOND-LOUIS DE TAEYE Professeur d'Histoire de l'Art à l'
Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers Lauréat de Prix du Roi pour le
Concours national de 1888 LES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS
BRUXELLES 5^{ème} LIVRAISON L'ART DE L'ÉPOQUE, ÉDITEUR C. C. T.
_..^ J<^ Xintt^t%\-ntfy.n*- OU J

$\wedge \wedge \mathbf{I} \mathbf{I}$

The text on this page is estimated to be only 2.67% accurate

--^ '-• -*î' v:« N .1

The text on this page is estimated to be only 14.56% accurate

• EDMOND-LOUIS DE TAEYE PROFBSSKUH D*HISTORaR
DR l'ART A l'ACADRMK ROTALR DES BraUX-ArTS d'AnVRRS
Lauréat dñ Prix du Roi potttr le Concours national de 1888. LES RTISTES
iPELGES <^<^"%0 CONTEMPORAINvS BRUXELLES ALFRED
CASTAIGNE, ÉDITEUR '28. me de Berlalraont. 28 / LIVRAISON

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

n

The text on this page is estimated to be only 12.27% accurate

EDMOND-LOUIS DE TAEYE Professeur i/Histoirr de l'Art a i.
Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers Lauréat du Prix du Roi pour le
Concours national de 1888. LES RTISTES IfELGES
CONTEMPORAINwS BRUXELLES ILFREI) CASTAIGNE, ÉDITEUR •'
LIVRAISON j_ i« — i_î „A

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

/ y

The text on this page is estimated to be only 19.13% accurate

FA784.470 3 2044 034 680 447 This book should be returned to the library on or before the last date stamped below. A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time. Please return promptly. FA 76kMO{l) Taeye, Edmond Louis de Les artistes belges contemporains BATE tSSUKD TO y^ / / / /■ FA 78'^.i^70(l)