

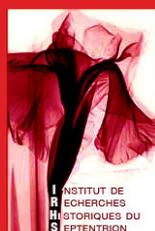
CAHIERS DE L'IRHIS

n° 9

GRAVURES/GRAVURE



Journées France/Belgique



PRESENTATION DE LA JOURNEE

Cette journée poursuit une tradition maintenant installée depuis 2004 de rencontres France/Belgique qui avaient déjà pris pour thème la photographie et la sculpture. Pourquoi la gravure ? Par intérêt personnel pour cet art dit « mineur » qui connaît un renouveau au début du ^{xx}e siècle, notamment avec la gravure sur bois et le livre illustré.

Partant de présences avérées de graveurs belges en France, tels Henry de Groux et Frans Masereel auxquels je m'étais intéressé, et d'œuvres largement exposées, telle celle de James Ensor à Paris, on a souhaité établir un état de la question des échanges et croisements entre les deux pays, centré sur la première moitié du ^{xx}e siècle. D'autres sujets se découvraient dans le cadre de la thèse de Céline De Potter consacrée aux artistes belges en France durant l'entre-deux-guerres.

La gravure est un art encore peu étudié, c'est dire que l'ensemble des communications de cette journée n'ambitionnait pas d'épuiser le sujet. Dans une présentation chronologique, sont abordées quelques rencontres franco-belges qui ouvrent la voie. Ainsi, on découvrira le rôle de Léon Gauchez, belge qui vient fonder une revue d'art à Paris en 1875 où la gravure d'illustration tient une place essentielle ; la fonction, certes déjà connue pour les peintres et les sculpteurs, de découvreur du Salon des XX qui lancera la carrière d'Odilon Redon ; la présence fulgurante à Paris du belge Henry de Groux qui s'inscrit dans la vogue napoléonienne « fin de siècle » avec une série de lithographies.

Cet intérêt renouvelé au début du ^{xx}e siècle pour la gravure de création originale et pour la gravure ancienne de tradition flamande se retrouve par exemple dans l'œuvre du lyonnais Marcel Roux.

Les années 1920-1930 tournent autour de la figure de Frans Masereel, champion de la gravure sur bois. Elle croise celles de Louis Bouquet et d'Henri Le Fauconnier, artistes eux aussi exposés à la galerie Billiet à Paris et à la galerie Avermaete à Anvers. La profusion des graveurs belges est attestée dans les nombreux salons parisiens de cette époque, avec la présence d'une figure tutélaire, James Ensor. L'œuvre gravé de ce dernier inspirera Félix Labisse, peintre du Nord.

Enfin la « gravure murale » de Jean-Pierre Pincemin, artiste contemporain issu du mouvement Supports/Surfaces, réalisée en 2002 pour une maison à Liège, constitue un exemple limite du concept même de gravure.

Espérons que cette journée et cette publication susciteront de nouvelles recherches sur un patrimoine encore largement méconnu. Et félicitons-nous une nouvelle fois que les relations artistiques entre la France et la Belgique continuent, après tant d'années, à offrir des perspectives de recherche aussi variées.

Que tous les participants soient sincèrement remerciés et tout particulièrement Céline De Potter qui a pris une part considérable dans l'organisation de cette journée et l'édition de ce cahier.

François Robichon

SOMMAIRE

<i>Léon Gauchez, critique et marchand d'art belge et sa passion pour la gravure française</i> , Ingrid Goddeeris.....	5
<i>De l'exposition au salon littéraire : la gravure belge et française au Salon des XX (1884-1893)</i> , Noémie Goldman.....	21
<i>Les lithographies du cycle napoléonien d'Henry de Groux, Jérôme Descamps</i>	34
<i>A l'ombre des « Babylone du Nord » : le Lyon noir de Marcel Roux (1878-1922), Jean-Christophe Stuccilli.....</i>	57
<i>Louis Bouquet (1885-1952) et la Belgique</i> , Philippe Dufieux.....	74
<i>Les échanges artistiques entre la galerie de Joseph Billiet à Paris et le groupe Lumière de Roger Avermaete à Anvers</i> , Pierre-Marie Deparis	89
<i>Présence et réception des graveurs belges dans les salons de gravure parisiens (1919-1939)</i> , Céline De Potter.....	108
<i>De l'œuvre gravé du belge James Ensor à l'œuvre peint du français Félix Labisse : démons et anges maudits</i> , Edith Marcq.....	128
<i>Les « gravures murales » de Jean-Pierre Pincemin dans la maison de la Bonne Fortune à Liège</i> , Déborah Laks.....	148
Liste des participants	160

Ingrid Goddeeris

Léon Gauchez, critique et marchand d'art belge et sa passion pour la gravure française

À la fin du XIX^e siècle, le critique et marchand d'art Léon Gauchez (1825-1907) donne plusieurs estampes françaises à la Bibliothèque royale de Belgique. En tant que critique, il écrit sur la gravure aux Salons parisiens et publie des articles sur plusieurs graveurs français. Il joue également un rôle important dans la réalisation d'albums, livres et catalogues de ventes illustrés. Ainsi pour sa revue *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, éditée en France, il fait entre autres appel aux aquafortistes suivants : Charles Courtry, Jules Jacquemart, Théophile Chauvel, Léon Gaucherel, Gustave Greux, Adolphe Lalauze, Daniel Mordant, Edmond Yon, Charles Waltner, etc. Leurs illustrations sont d'ailleurs exposées dans les Salons français et belges. En 1881, enfin, ce marchand organise à Paris une des premières expositions en noir et en blanc dans les galeries de son journal *L'Art*.

Courte esquisse biographique de Léon Gauchez¹

Léon Gauchez est né en 1825 à Bruxelles, décédé à Paris en 1907 et enterré à Laeken en Belgique (fig. 1). Docteur en droit, industriel, critique et marchand d'art, il organise à Bruxelles l'importante fête artistique du 5 janvier 1850 qui combinait une exposition, une tombola et un album de

¹ Pour plus d'information sur Léon Gauchez, voir les articles suivants : HEESTERBEEK C., « Léon Gauchez, un marchand d'art de la seconde moitié du XIX^e siècle : ses rapports avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, quelques révélations puisées aux archives du musée », in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, vol. 1994-1995, XLIII-XLIV, 1-4, p. 183-225. GODDEERIS I., « De Belgische kunsthandelaar Léon Gauchez (1825-1907), een tijdgenoot van Siegfried Bing », in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, [Verhandelingen van het internationaal colloquium *Siegfried Bing & België*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 11-12/05/2006], 2010, 1, p. 212-229. GODDEERIS I., « *L'Art* (1875-1907). Une revue illustrée fondée par le critique et marchand d'art belge Léon Gauchez », in *Le livre & l'estampe*, actes du colloque international *Peintres de l'encrier*, Université libre de Bruxelles 6-7/03/2009, LV, 2009, n°171, p. 19-47. WAGNER H., « Die Briefsammlung Gauchez, Die Erwerbung und Ordnung der Sammlung », in *Mitteilungen des Osterreichischen Staatsarchivs*, band 9, Wien, 1956, p. 573-588.

vingt-quatre eaux-fortes, donnant ainsi un nouvel essor à l'eau-forte en Belgique².

Entre 1851 et 1865, il reprend et modernise la fabrique de couvertures en laine de son grand-père et son oncle, les établissements Willems-De Keyser. Dès 1865, il recommence à organiser des expositions à Londres et à Bruxelles sous les auspices de *l'International Society of Fine Arts of London Limited* (1866-1868).

A la fin des années 1860, il est correspondant pour plusieurs journaux et écrit des comptes-rendus des ventes d'art parisiennes. C'est aussi lui qui fournit, au début des années 1870, les premières pièces de la collection du Metropolitan Museum à New York³. En 1874, enfin, il s'installe définitivement au 41 rue Lafitte à Paris où il fonde *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*.

Il est important de noter que Léon Gauchez préfère travailler dans l'anonymat et qu'il utilise donc un très grand nombre de pseudonymes. Dans la *Revue de Belgique*, il écrit non seulement sous son propre nom mais aussi, en collaboration avec Léon Jouret et Edouard Wacken, sous le nom de Retchezken, composé par la dernière syllabe du nom de famille des trois auteurs. Les pseudonymes les plus connus de Gauchez sont Paul Leroi et Léon Mancino. Mais ce jeu va très loin. Parfois on trouve des anagrammes de son nom et des traductions vers le néerlandais et l'italien (Links et Mancino). Gauchez utilise également les noms de ses parents et grands-parents (Joseph-Benoît Willems, Aldolphe Piat, François Dekeyser, etc.). Enfin, il y a aussi des pseudonymes qui n'ont pas de lien avec son propre nom ou celui de membres de sa famille : Paul Leroi, Louis Decamps, Henri Perrier ou encore John Dubouloz.

² Pour plus de détails sur cette fête voir GODDEERIS I., « Les trois frères Stevens: à propos de deux expositions en 1850 et 1880 », in *Alfred Stevens, Bruxelles-Paris, 1823-1906*, catalogue de l'exposition organisée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles du 8 mai au 23 août 2009 et au Van Gogh Museum à Amsterdam du 18 septembre 2009 au 24 janvier 2010, Bruxelles, 2009, p. 177-183.

³ BAETJER K., « Buying Pictures for New York: The Founding Purchase of 1871 », in *Metropolitan Museum Journal*, New York, 2004, vol. 39, p. 161-245. BAETJER K. avec la collaboration de MARZULLO F., « Introduction », in *The Metropolitan Museum of Art New York, chefs-d'œuvre de la peinture européenne*, catalogue de l'exposition organisée du 23 juin au 12 novembre 2006 à la Fondation Gianadda à Martigny, Martigny : Fondation Pierre Gianadda, 2006, p. 11-24.



Fig. 1: Willem Q. ORCHARDSON, *Portrait de Léon Gauchez (Paul Leroi), critique d'art*, 1895, huile sur toile, 114 x 100 cm, Bruxelles, MRBAB.

La donation d'estampes françaises à la Bibliothèque royale de Belgique⁴

C'est sous le nom d'un de ses pseudonymes, Paul Leroi, qu'en 1889 Léon Gauchez fait don à la Bibliothèque royale de Belgique d'une collection d'estampes françaises. Cette donation prend place dans une politique de mécénat plus large de Léon Gauchez que nous ne pourrions malheureusement pas détailler ici. Léon Gauchez a donné des peintures, sculptures, dessins, gravures et médailles à différentes institutions culturelles en Belgique, en France, aux Etats-Unis, etc. Il a joué entre autres un rôle important dans la création des

cabinets de gravures en France en donnant à de nombreux musées de provinces des gravures d'illustration⁵.

Dans l'inventaire du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique réalisé en 1898, on retrouve les dons de Gauchez sous les numéros d'inventaire 85027-85080⁶. Parmi ces cinquante-quatre pièces, il y a aussi six photographies d'œuvres d'art et sept gravures qui ne sont pas de la main d'artistes français. Nous n'en tiendrons donc pas compte ici⁷. Les onze premières pièces de l'inventaire sont des eaux-fortes publiées dans *Les Petits Chefs-d'œuvre* par Adolphe Lalauze. Parmi les trente autres estampes faites par des graveurs français, on note : neuf eaux-fortes originales et vingt-et-une gravures de reproduction (fig. 2).

⁴ Nous tenons à remercier vivement Monsieur Alain Jacobs et Madame Gwendolyne Denhaene qui ont facilité notre travail au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique.

⁵ PREVOST-MARCIHACY P., « La création des cabinets de gravures en province, sous la Troisième République: un exemple de décentralisation artistique », in RAUX S., SURLAPIERRE N. et TONNEAU-RYCKELYNCK D. (s.d.), *L'Estampe un art multiple à la portée de tous ?*, actes du colloque organisé les 25, 26 et 27 janvier 2007 au Palais des Beaux-Arts de Lille, Villeneuve d'Ascq, 2008, p. 197-211.

⁶ Bibliothèque royale de Belgique, Manuscrits, II 7662, Documents relatifs aux dons de Paul Leroi (1897-1902) : à partir de 1897, Leroi commence à donner des tableaux, estampes, livres et autographes à la Bibliothèque royale de Belgique.

⁷ Il s'agit de deux œuvres du Suisse Karl Bodmer, une du Polonais Félix Jasinski, une de l'Anglais Philip Gilbert Hamerton, deux de l'Hollandais Ferdinand Leenhoff et une de l'Américain George F. Perine.

France - Belgique 2010

N° inv.	Graveur	Titre	D'après
85027-85037	Adolphe Lalauze	Les Petits chefs-d'œuvre	
85038	Abel Lurat	L'Ouvroir	François Bonvin
85040	Gambard	Job	Gustave Courbet
85041	Gambard	L'homme à la ceinture de cuir	Gustave Courbet
85042	Gambard	Les amants dans la campagne	Alma Tadema
85043	Gambard	La dame espagnole	Gustave Courbet
85044	Gambard	La somnambule	Gustave Courbet
85051	Amedée Greux	Portrait de Dame	Frederick Burton
85053	Charles Courtry	Arion	François Boucher
85054	Charles Courtry	Intérieur	Pieter de Hooch
85055	Alfred Brunet Debaines	The cottage	John Constable
85056	Maxime Lalanne	Paysage	Adam Pynacker
85057	Eugène Lambert	Chat guettant un rôti	
85058	Noël Masson	Les marronniers	
85059	Daniel Mordant	Portrait de Baron James de Rothschild	
85060	Auguste Mongin	Portrait de William Quiller Orchardson	
85061	Jules Habert-Dys	L'église de la Salute	Francesco Guardi
85062	Auguste Mongin	A love missile	Alma Tadema
85063	Gabrielle Niel	Koubba di Sidi Bouisrack	
85065	Théophile Chauvel	Tronc d'arbre	Narcisse Diaz de la Peña
85066	Daniel Mordant	La jeune femme à la rose	Francesco Goya
85067	Lionel Le Couteux	Brunehauld	Evariste Luminais
85068	Emile Vernier	Bâteau de transport	
85071	Paul Leterrier	Le matin, étang de gué de Selle	
85072	Maurice Deville	Les poussins	A. Seiquer
85073	Théophile Chauvel	Dans le pays de Caux	
85074	Paul Leterrier	Souvenir du Maroc	Mariano Fortuny
85076	Adolphe Lalauze	The Beguiling of Merlin	Edward Burne Jones
85077	Henri Lefort	La Halte	Nicolas Berchem
85078	Jules Jacquemart	Le joyeux compagnon	Frans Hals
85080	François Bonvin	Tête de femme	

Fig. 2 : Tableau récapitulatif de la donation d'estampes françaises faite à la Bibliothèque royale de Belgique par Léon Gauchez, alias Paul Leroi, en 1889.

Sur base de la correspondance entre Léon Gauchez et le conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Belgique, Edouard Fétis, il est clair que le marchand a eu l'intention de donner encore d'autres gravures françaises. Ces estampes encadrées serviraient à décorer la salle de réunion du conseil de ladite bibliothèque qui aurait dû s'ouvrir au public. Mais quand le bienfaiteur – fermement convaincu que tous les objets d'art doivent, sans aucune exception, servir à l'instruction du public – se rend compte que cette salle n'est pas accessible au public parce que la nomination d'un gardien spécial est un poste non prévu dans le budget, il exige malheureusement la restitution des gravures encadrées. Ce qui se fait fin 1900.

Les relations étroites de Léon Gauchez avec certains graveurs français⁸

1. Auguste Anastasi (1820-1889)

Revenons en arrière, lorsque Léon Gauchez, âgé de 25 ans, collabore à la *Revue de Belgique* en même temps que le graveur Auguste Anastasi. Il n'est pas certain que cet artiste français et Léon Gauchez se connaissaient mais dans la mesure où tous deux travaillaient pour la même revue, c'est fort probable. On sait en outre que Gauchez, collectionneur lui-même d'œuvres d'art, possédait quelques œuvres d'Anastasi. En 1851, il prête au Salon triennal de Bruxelles plusieurs aquarelles de ce peintre et lithographe français : *Intérieur de forêt*, *Lisière du Bas-Bréau, soir* (aquarelle) et *Lisière du Clair-Bois (Fontainebleau), effet du soir* (aquarelle)⁹.

En 1896, il donne au musée d'Ixelles *La Liberté*, lithographie d'Anastasi d'après Prud'hon publié dans *L'Artiste* en 1848 (du 15/12/1848)¹⁰. En 1900, il offre au musée d'Anvers un tableau d'Anastasi, *Moulins de Schiedam* (1867). A la vente de sa collection après son décès en 1907, enfin, on trouve encore sous le numéro d'inventaire 526 quatre dessins, dont *Le Moulin d'Etretat* d'Anastasi.

La collaboration entre Anastasi et la *Revue de Belgique* est un bon exemple de la présence et de l'utilisation de la gravure française dans une revue belge. Selon nous, le graveur français écrit aussi des articles dans ce journal sous le pseudonyme d'A. Stasian (anagramme de son propre nom), notamment sur le Salon de Paris en 1849 et l'exposition des envois de Rome en 1850¹¹. Mais il y travaille surtout comme illustrateur. La lithographie *Sous les frênes*, d'après son propre tableau, illustre l'article de Jules Perrier¹². L'estampe *Labourage nivernais* d'après Rosa Bonheur, encore réalisée par

⁸ Pour les noms d'artistes et les titres des œuvres dans cet article, nous nous sommes basés sur ceux que nous avons trouvés dans les sources consultées. Nous ne tenons pas compte d'éventuels changements par rapport à l'attribution des œuvres.

⁹ *Exposition générale des Beaux-Arts 1851, Catalogue explicatif*, Bruxelles, 1851, p. 20-21, numéros 14, 20, 21.

¹⁰ MEUNIER E., *Musée communal d'Ixelles, Catalogue*, Bruxelles, [s.d.], p. 70.

¹¹ STASIAN A., « Lettres sur le Salon de Paris », in *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1849, t. IV, p. 58-68 et 198-203. STASIAN A., « Exposition des envois de Rome », in *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1850, t. VI, p. 171-178.

¹² PERRIER J., « Sous les frênes », in *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1849, t. III, p. 376-378.

Anastasi, accompagne son propre compte rendu sur le Salon de Paris (fig. 3)¹³. Dans le cinquième tome de la revue paraît la *Lisière de forêt* par le graveur français Henri Harpignies d'après le tableau d'Anastasi exposé en 1850 au Salon d'Anvers et à ce moment-là en possession d'Edouard Wacken, directeur de la *Revue de Belgique*. Nous avons déjà vu que Léon Gauchez et Léon Jouret écrivaient ensemble sous le pseudonyme de Retchezken¹⁴. Enfin il faut encore signaler les trois belles planches faites par Anastasi dans le sixième tome de ce périodique : *Vallée du Grésivaudan* d'après J. Achard, *Ile d'Andressy* d'après J. Schaeffer et *Daphnis et Chloé* d'après Ch. Wuillemot¹⁵.



Fig. 3 : Auguste ANASTASI, *Labourage nivernais*, d'après Rosa Bonheur, gravure publiée dans la *Revue de Belgique*, t. IV, Bruxelles, 1849, p. 59.

2. Jules Jacquemart (1837-1880)¹⁶

Parmi les dons faits par Léon Gauchez à la Bibliothèque royale de Belgique se trouve *Le Joyeux Compagnon*, gravure de Jules Jacquemart d'après Frans Hals parue dans la revue illustrée *L'Art* de Gauchez en 1875¹⁷. C'est

¹³ STASIAN A., « Lettres sur le Salon de Paris », in *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1849, t. IV, p. 58-68 et 198-203. Cet article est encore illustré avec une autre lithographie d'Anastasi : *Environs de Sezanne* d'après Constant Troyon et qui se trouve en face de la page de titre.

¹⁴ DECAMPS T., « Salon d'Anvers IV », in *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1850, t. V, p. 60-79.

¹⁵ *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1850, t. VI: les estampes se trouvent en regard des pages 8, 152 et 205.

¹⁶ GANZ JAMES A., « Jules Jacquemart : Forgotten printmaker of the nineteenth century », in *Philadelphia Museum bulletin*, vol. 1991, vol. 87, n. 370, p. 2-23.

¹⁷ *L'Art*, Bruxelles, II, 1875, p. 144-145.

notamment lui qui met ce graveur français, dont il était un fervent admirateur, en relation avec William Tilden Blodgett, le président du Comité exécutif du Metropolitan Museum à New York. Et c'est par ce chemin qu'on confia à Jacquemart la reproduction de plusieurs tableaux de ce musée pour lequel Gauchez a fourni la collection de base. Il existe un album des dix eaux-fortes, d'après des œuvres de Frans Hals, Jacob Jordaens, Jean-Baptiste Greuze, Nicolaes Berchem, Bartholomeus Van der Helst, Lucas Cranach, Willem Kalf, Martin Van Heemskerck, Jan Van Goyen et Abraham de Vries, créées à cette occasion¹⁸. Pour trois des dix planches on a trouvé des quittances de 1000 francs par gravure payées par Léon Gauchez lui-même pour le compte du musée américain¹⁹. C'est d'ailleurs encore lui qui demande à Jacquemart de continuer de graver les tableaux du Metropolitan par série de dix planches mais malheureusement ce projet n'a jamais été finalisé. En 1872, Léon Gauchez écrit un article sur ce nouveau musée transatlantique pour la *Gazette des Beaux-Arts* sous le nom de Louis Decamps²⁰. Dans cet article nous retrouvons une des dix planches de l'album et deux autres gravures qui devaient probablement faire partie d'un deuxième album : *Le Bourguemestre de Leyde et sa femme* d'après Carel de Moor et *La Musique* d'après Bartholomeus Van der Helst.

Dans sa critique sur la gravure au Salon de Paris de 1873, Leroi, alias Gauchez, décrit Jacquemart comme un grand artiste : « Je n'ai point parlé de M. Jules Jacquemart, et j'avoue l'avoir fait avec préméditation. Qu'apprendrais-je en effet de nouveau au sujet de M. Jacquemart, pour qui toutes les formules de l'éloge ont depuis longtemps été épuisées ? Chacun sait qu'il est le premier des aquafortistes modernes ; [...] et n'oubliez pas que l'artiste, qui ne laisse échapper aucun détail, ne les rend avec une si complète exactitude que tout en les subordonnant toujours à l'ensemble,

¹⁸ JACQUEMART J., *Etchings of Pictures in the Metropolitan Museum New York etched by Jules Jacquemart*, Londres : Paul & Dominic Colnaghi & Co, 1871.

¹⁹ Les lettres de Léon Gauchez à Jules Jacquemart (1875-1878) sont conservées à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, Bibliothèque, collections Jacques Doucet, carton 94, dossier 2. Les lettres de Jules Jacquemart à Léon Gauchez sont conservées à la Bibliothèque royale de Belgique, Manuscrits, II 7700, vol. 2, env. 3, 79-100 et env. 4, 1-27.

²⁰ DECAMPS L., « Un musée transatlantique », in *Gazette des Beaux-Arts*, tome 5, 1872, p. 33-40, 434-437 et tome 6, 1872, p. 475-480.

de manière à constituer ce tout harmonieux qui ne se caractérise que du seul mot : chef-d'œuvre²¹. »

Gaucheze a établi notamment de bonnes relations avec le père de Jules Jacquemart, Albert Jacquemart, écrivain, historien de l'art, collectionneur et collaborateur de la revue *L'Art*. Dans son livre sur l'histoire du mobilier, édition posthume de 1876, deux des deux cents eaux-fortes que le fils Jules a réalisées l'ont été d'après des tapisseries des Gobelins qui appartenaient à ce moment-là à Gaucheze²². Suite à la mort du père Albert et du fils Jules Jacquemart, Gaucheze écrit sous le pseudonyme d'Henri Perrier et Paul Leroi quelques pages à propos de ses deux amis en 1875 et en 1881 dans sa propre revue *L'Art*²³.

Enfin il est intéressant de signaler qu'en 1875 Jules Jacquemart exposait au Salon triennal de Bruxelles (numéros 1508 à 1513). Sous les numéros 1511 et 1512 nous retrouvons d'ailleurs deux cadres contenant des eaux-fortes réalisées d'après des peintures du Metropolitan, ainsi que d'après des œuvres vendues à la vente du marquis « de la Rocheb. » en 1873 et d'après des œuvres de la collection Wilson dont il est question plus loin dans cet article²⁴.

Les catalogues illustrés en 1873

1. Les catalogues de vente

En 1873 Jacquemart réalise en effet des gravures d'après des œuvres de Francisco Goya, Simon De Vos et Jan Fyt pour illustrer le catalogue de vente de la collection du marquis dit « de la Rocheb. ». Mais ce marquis est une figure fictive, il s'agit en réalité d'une vente de 246 tableaux réunis par Léon Gaucheze²⁵. Dans la donation d'estampes de ce marchand à la Bibliothèque

²¹ LEROI P., « La gravure au salon », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 147-148.

²² JACQUEMART A., *Histoire du mobilier*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1876, p. 153 et p. 161. Les tapisseries des Gobelins dont il s'agit sont *La Bonne Aventure* d'après Teniers et *Le Château de Monceaux* (issu de la *Suite des mois*) d'après Van der Meulen, signé I.P.L. CROX.

²³ PERRIER H., « M. Albert Jacquemart », in *L'Art*, 1875, t. III, p. 215 ; voir aussi LEROI P., « Silhouettes d'artistes contemporains : XIII. Jules Jacquemart », in *L'Art*, 1881, t. I, p. 336.

²⁴ *Algemeene tentoonstelling van Schoone Kunsten 1875, Catalogus & Verklaring der kunstoorwerpen*, Brussel : Drukkerij van Adolf Mertens, 1875, p.179-180.

²⁵ LUGT F., *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, troisième période 1861-1900*, La Haye, 1964, p. 173, n° 33985 ; *Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes*

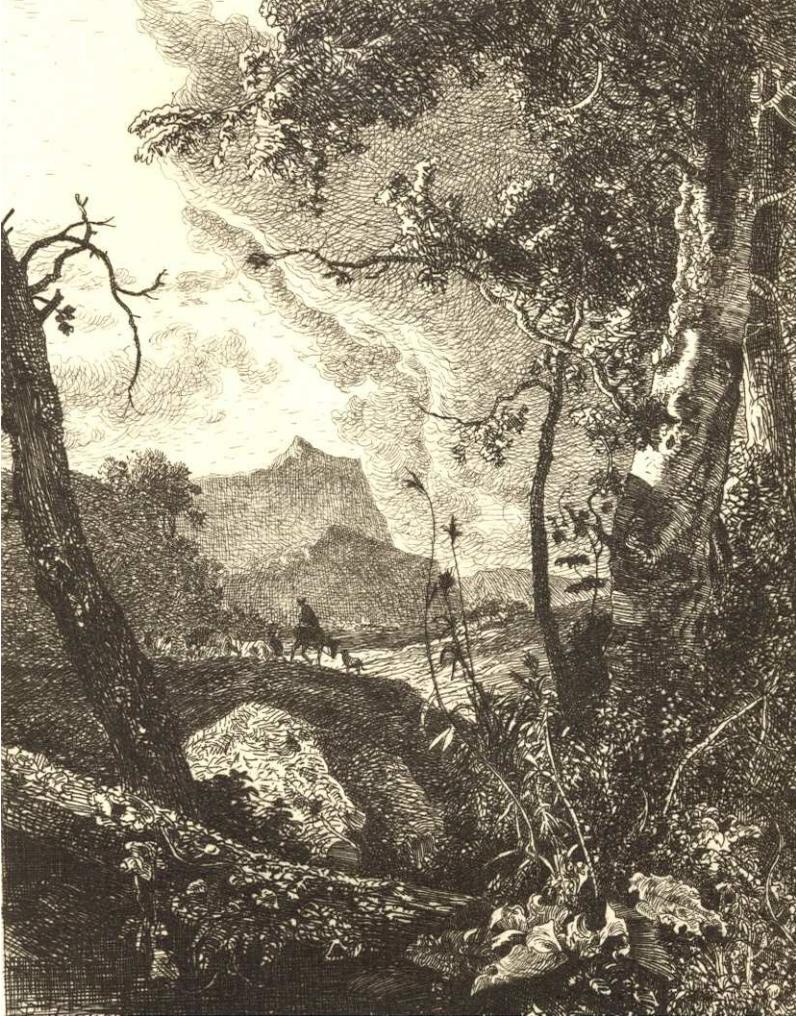


Fig. 4 : Maxime LALANNE, *Paysage d'Italie*, d'après Adam Pynacker, gravure publiée dans *Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes composant la Galerie de M. Marquis de La Rocheb.*, Paris, 1873, p. 152.

composant la Galerie de M. Marquis de La Rocheb., Paris, Boulevard des Italiens, n° 26, 5-8/05/1873 ; PERRIER H., « De Hugo van der Goes à John Constable », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 253-266, 357-376.

royale de Belgique, se trouvent quatre gravures faites pour ce catalogue : *The Cottage*, épreuve d'artiste de l'eau-forte avant toute lettre d'Alfred Brunet-Debaines d'après le tableau de John Constable²⁶ ; *Paysage d'Italie*, épreuve d'artiste de l'eau-forte avant toute lettre de Maxime Lalanne d'après Adam Pynacker (fig. 4)²⁷ ; *Arion*, épreuve d'artiste sur parchemin de l'eau-forte avant toute lettre de Charles Courtry d'après François Boucher²⁸ et *L'Allaitement*, épreuve d'artiste sur parchemin de l'eau-forte avant toute lettre de Charles Courtry d'après Pieter de Hooch²⁹.

La gravure avec le cottage et celle avec la nourrice sont également publiées dans un article intitulé « De Hugo van der Goes à John Constable » paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1873 que Léon Gauchez écrit sous le nom d'Henri Perrier et qui traite de la vente de la galerie de ce marquis « de la Rocheb. ». L'article publié dans la *Gazette* est illustré de dix-huit estampes reprises dans le catalogue de vente qui contient trente-quatre planches au total. C'est Gauchez lui-même qui contacte et paie les graveurs pour ce travail³⁰.

C'est d'ailleurs encore Léon Gauchez qui s'occupe en 1873 de trois autres catalogues de vente illustrés, celles des collections Papin, Laurent-Richard et Faure³¹. Mais selon le graveur français Maxime Lalanne le marchand ne tenait pas compte du fait que les artistes ont besoin de temps pour faire une gravure de reproduction : « Vous avez eu, mon cher Monsieur Gauchez, dans ces catalogues, une idée qui fait honneur mais qu'il faut rendre pratique. Votre client en prend à son aise avec vous et avec les artistes. Une

²⁶ Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, SII 85055 ; Vente Rocheb. 1873, lot 35 ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. VII, p. 260-261.

²⁷ Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, SIII 54488 ; Vente Rocheb. 1873, lot 195.

²⁸ Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, SII 85053 ; Vente Rocheb. 1873, lot 112.

²⁹ Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, SII 95054 ; Vente Rocheb. 1873, lot 175.

³⁰ Bibliothèque royale de Belgique, Manuscrits, II 7722/163-164 : on y retrouve les reçus de paiements pour la gravure d'après Sir Henry Raeburn (portrait) d'Edmond Hédouin, les gravures d'après Van Goyen, Ruysdael, Old Crome, Pynacker & Labrooke de Maxime Lalanne et la gravure d'après Théodore Rousseau (*Les Chevaliers*) de Charles Courtry.

³¹ Pour en savoir plus sur Gauchez et les catalogues de vente illustrés voir JINGAOKA M., *Les Estampes comme publicité, le développement du catalogue de vente illustré par des eaux-fortes autour des années 1870* (Mémoire de DEA, Université de Lyon II), 2000 ; JINGAOKA M., « The Use of 'Images' in Art Dealing : Léon Gauchez (1825-1907) and Auction Catalogues Illustrated with Etchings », in *Studies in Western Art*, 2002, 8, p. 139-157.

vente de cette importance, on s’y prend à l’avance ; les artistes ont le temps de la réflexion. Ici le temps matériel nous a complètement manqué. » Plus loin Lalanne continue: « Vous avez dans votre main tout un monde d’amateurs et de collectionneurs. Vous pouvez arriver à faire des catalogues comme on en ferait au siècle dernier mais le temps, le temps, le temps, exigez cela avant toute chose³². »

2. Le catalogue d’exposition de la collection Wilson

Quelques mois après la vente de la galerie du marquis de la Rocheb. à Paris s’ouvre une exposition au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles montrant la collection de John Waterloo Wilson. La recette de cet événement ira au profit des pauvres de la ville³³. A l’occasion de cette exposition, un catalogue illustré est publié en trois éditions : une première édition à 500 exemplaires numérotés avec cinquante-cinq gravures, une deuxième édition pour « circulation privée » à 14 exemplaires et enfin une troisième édition à 1000 exemplaires numérotés avec soixante-huit gravures.

A la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique se trouve entre autres le quatorzième exemplaire de la deuxième édition ayant appartenu à Léon Gauchez³⁴. Y aurait-il un lien entre ce catalogue d’exposition et ce marchand ?

Léon Gauchez fut en réalité la personne de contact entre le collectionneur et le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles et c’est de nouveau lui qui en dirigea la publication. Gauchez et Wilson, tous deux collaborateurs de la *Gazette des Beaux-Arts* se connaissaient et le marchand conseillait le collectionneur dans ses achats d’œuvres d’art et le poussait aussi à faire des donations à diverses institutions, comme le Louvre et le Musée de la Ville de Bruxelles.³⁵

Dans les souscriptions rassemblées au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* pour le catalogue de l’exposition Wilson on retrouve six pseudonymes de Gauchez : John Dubouloz, Paul Leroi, Henri Perrier, Louis Decamps, Léon

³² Bibliothèque royale de Belgique, Manuscrits, II, 7700, vol. 2, env. 5, 98 : lettre du 21 mars 1873.

³³ *Collection de M. John W. Wilson exposée dans la galerie du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles au profit des pauvres de cette ville*, Paris: Imprimerie de Jules Claye, 1873.

³⁴ Bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique : RP IV 346.

³⁵ DEKNOP A. et WILBRENNINCK W.D.E., *John Waterloo Wilson, hommage au mécène*, Bruxelles, 1995.

Mancino et Noël Gehuzac³⁶. Dans la liste des graveurs, tous des français, on lit le nom de son ami Jules Jacquemart qui exécute deux planches: *La Veuve et son enfant* d'après Joshua Reynolds (fig. 5) et *Elisabeth Valois, reine d'Espagne* d'après Antonio Moro. Mais cette exposition à Bruxelles servit aussi de prétexte à une vente d'œuvres d'art d'une partie de la collection Wilson à Paris en 1874³⁷. Cela ne passe pas inaperçu au sein de la rédaction du journal bruxellois *La Chronique* qui précise au sujet de cette exposition que « le nom d'un marchand de tableaux qui a la réputation d'être un grand faiseur donnait à réfléchir aux personnes soupçonneuses³⁸ ». Gauchez démissionnera d'ailleurs du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles peu après la publication de cet article³⁹.

La revue *L'Art*

En 1875, Léon Gauchez fonde à Paris sa propre revue: *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*. La direction artistique de la revue est d'abord assurée par Léon Gaucherel, appelé par ses confrères « le père de l'eau-forte », puis, après la mort de ce dernier en 1886, par Théophile Chauvel. Tous les articles publiés par la revue sont illustrés par des estampes, surtout des gravures de reproduction, d'interprétation ou de traduction⁴⁰, ce qui indique que les images ont avant tout pour objectif de reproduire des œuvres d'art de collections célèbres ou d'objets exposés lors des Salons.

Parmi les estampes données en 1889 par Gauchez à la Bibliothèque royale de Belgique, vingt-et-une eaux-fortes de reproduction ont été publiées préalablement dans la revue *L'Art* par les graveurs français suivants: Abel Lurat, Gambard, Amédée Greux, Charles Courtry, Maxime Lalanne, Daniel

³⁶ *Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, 1873, p. 270-271.

³⁷ *Catalogue d'une très belle collection de tableaux comprenant des œuvres remarquables des principaux maîtres... dont la vente aura lieu*, Paris, Hôtel Drouot, salle 8 et 9, 27 et 28 avril 1874. Sept ans plus tard, en 1881, Gauchez aurait encore acheté dix-sept tableaux lors d'une seconde vente de la collection Wilson: *Catalogue de tableaux de premier ordre anciens et modernes composant, la galerie de M. John W. Wilson*, Paris, avenue Hoche 3, 14, 15 et 16 mars 1881.

³⁸ JACQUES, « Speculation of Fine Arts », in *La Chronique*, Bruxelles, 4 avril 1874.

³⁹ Je remercie monsieur Frank Van Geyt pour son accueil chaleureux à la bibliothèque et aux archives du Cercle Gaulois. Bruxelles, Archives Cercle royal Gaulois Artistique et Littéraire, PV du 20 mai 1874. DELSEMME J., « Notre archiviste raconte... », in *Livre du Gaulois 1971-1988*, s.l., s.d., p. 39-42.

⁴⁰ Concernant la reproduction d'œuvres d'art, voir: VERHOOGT R., *Art in reproduction, Nineteenth-century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls ans Ary Scheffer*, Amsterdam, 2007.

Mordant, Théophile Chauvel, Maurice Deville, Paul Leterrier, Adolphe Lalauze, Henri Lefort, Jules Jacquemart, Augustin Mongin, Jules Habert-Dys, Alfred Brunet Desbaines et Lionel Le Couteux. Le nombre d'estampes originales dans la revue est minime mais on peut en compter neuf qui font, elles aussi, partie de la donation de Gauchez. Elles sont réalisées par Théophile Chauvel, Augustin Mongin, Noël Massin, Daniel Mordant, Gabrielle Niel, Emile Vernier, Paul Leterrier, Eugène Lambert et François Bonvin⁴¹.

Au total, la revue *L'Art* publie mille-deux-cents-quinze estampes en trente-deux ans, c'est à dire trente-huit planches par année. Deux-cent-quarante-six graveurs y ont collaboré, surtout des graveurs français⁴². Selon Loys Delteil, la revue *L'Art* fut celle qui participa le plus à la diffusion de l'eau-forte d'interprétation en France⁴³.

Il est important de noter que des remarques figurent dans la marge de certaines estampes de la donation de Gauchez à la Bibliothèque royale de Belgique. Ces remarques servent aux graveurs à se rendre compte du degré de morsure de la plaque et sont effacées par la suite. Leur présence est donc l'indice que ces estampes sont des épreuves d'essai, des épreuves d'artiste qui ne sont pas destinées à la commercialisation. Ces épreuves d'état ont été imprimées en quantité limitée et sont ainsi plus rares. La plupart des estampes de cette donation sont donc des épreuves avant toute lettre, c'est-à-dire avant l'impression du texte que l'on place sous l'image (le titre, les auteurs, etc.).

L'exposition d'œuvres en noir et blanc à la galerie du journal *L'Art* en 1881

Le journal *L'Art* est plus qu'une revue illustrée puisqu'elle est associée à une librairie⁴⁴, une imprimerie et une galerie d'exposition. Du 1^{er} avril au

⁴¹ Dans sa revue Gauchez écrit plusieurs articles sur des graveurs français, notamment sur Gabrielle Niel et Augustin Mongin : LEROI P., « Silhouettes d'artistes contemporains: XXII. Mlle Gabrielle Niel », in *L'Art*, t. I, 1894, p. 349-355 et GEHUZAC N., « Nos Graveurs : II. Augustin Mongin », in *L'Art*, t. I de la troisième série, 1901.

⁴² SANCHEZ P. et SEYDOUX X., *Les Estampes de L'Art (1875-1907)*, Paris, 1999, p. 11-14.

⁴³ DELTEIL L., *Manuel de l'amateur d'estampes des XIX^e et XX^e siècles (1801-1924)*, t. II, Paris, 1925, p. 423-427.

⁴⁴ En 1876 paraît par exemple : MENARD R., *Entretiens sur la peinture*, Paris : La Librairie de L'Art, 1875. L'ouvrage est illustré d'une cinquantaine d'eaux-fortes. Il faut signaler que plus de la moitié des planches de ce livre étaient déjà parues dans l'album du Metropolitan Museum réalisé par Jacquemart, le catalogue d'exposition Wilson (1873), le catalogue de vente de la galerie du marquis de la Rocheb. (1873), le catalogue de vente de la collection Wilson (1874) et la *Gazette des*

1^{er} mai 1881 est ouverte dans les galeries de la Librairie de *L'Art* la première exposition annuelle d'œuvres dites « en Noir et Blanc »⁴⁵.

L'idée d'organiser une pareille exposition avait déjà effleuré Léon Gauchez en 1873. Cette année-là, le critique d'art signale dans son fameux article sur la gravure au Salon⁴⁶ que les journaux quotidiens consacrent malheureusement pas ou peu d'attention aux planches de graveurs exposées aux Salons. Gauchez propose alors aux dessinateurs, graveurs, lithographes de se réunir en un seul groupe et d'organiser des expositions en blanc et en noir comme les Black and White Exhibitions à Londres et à New York. Ainsi le public français découvrirait-il qu'il est riche de maints talents et qu'il possède en Théophile Chauvel un lithographe de premier ordre. A la fin de son article, Gauchez demande à Emile Galichon, président de la Société française des graveurs, de patronner une première exposition en noir et blanc parce que si un homme de bonne volonté et de goût n'en prend pas personnellement l'initiative, cela ne se fera jamais. Selon l'auteur, les artistes n'auront pas le courage de faire eux le premier pas.

C'est encore Gauchez qui applaudit en 1876, dans un article de sa propre revue et signé par un de ses pseudonymes, Louis Decamps, l'initiative du marchand d'art Durand-Ruel qui a organisé cette année-là une exposition d'œuvres d'art exécutées en noir et en blanc dans ses galeries de la rue Le Peletier à l'exemple des Black and White exhibitions de Londres⁴⁷. Selon Gauchez, la place des dessins et des gravures est là et pas dans l'interminable « bazar » du Salon où ils sont négligés et par le public et par les critiques. Il mentionne également que plus de cent des sept-cent-quarante-cinq numéros du catalogue sont des dessins originaux, eaux-fortes et gravures sur bois exécutées spécialement pour la revue *L'Art*⁴⁸. Il profite

Beaux-Arts. Pour toutes ces publications c'est à chaque fois Gauchez qui avait pris en charge la collaboration avec les graveurs.

⁴⁵ MENEUX C., « Les Salons en Noir et Blanc (1876-1892) », in *Histoire de l'art*, n° 52, 2003, p. 29-44. Voir aussi *L'Art*, 1881, t. 2, p. 41

⁴⁶ LEROI P., « La Gravure au salon », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 149-150.

⁴⁷ « Exposition d'œuvres d'art exécutées en noir et blanc », in *L'Art*, tome III, 1876, p. 45, 198, 217.

⁴⁸ L'auteur ne veut pas spécialement parler des eaux-fortes et dessins commandés pour *L'Art* qui figurent en si grand nombre dans les galeries de Durand-Ruel mais il ne peut pas passer sous silence les planches réalisées par Charles Waltner pour le catalogue de la collection de John W. Wilson et le portfolio de Londres, ainsi que les planches de Gustave Greux, L. Desbrosses, Léon Gaucherel, Hédouin, Théophile Chauvel, Ch. Courtry, Laguillermie, A. Lalauze, H. Lefort, etc.

aussi de cet article pour remercier ses confrères de la presse quotidienne pour les éloges adressés aux artistes groupés autour de sa revue et qui en assurent le succès.

En 1877, on apprend via un article publié dans *L'Art* par John Dubouloz, autre pseudonyme de Gauchez, que la cinquième exposition Black and White de Londres comprend aussi beaucoup de planches gravées pour sa revue *L'Art*. Il mentionne également que dans le comité d'organisation de cette exposition anglaise figuraient aussi deux Français, Jules Jacquemart et Léon Lhermitte⁴⁹.

C'est dans ce contexte que fut organisée en 1881 la « Black and White Exhibition » dans la galerie de *L'Art*, avenue de l'Opéra à Paris. L'exposition n'offrait pas moins de cent-quatre-vingt-treize cadres de dessins et d'eaux-fortes, toutes œuvres originales, et pour la plupart d'un très vif attrait⁵⁰. Le journal *L'Art* continue par cette exposition à poursuivre le but qu'il s'est donné, celui de vulgariser l'enseignement des maîtres, et d'offrir aux jeunes talents, quelle que soit leur nationalité ou leur école, la possibilité de se produire. Les artistes ont chaleureusement répondu à l'appel, et le public est admis gratuitement à visiter une collection excellente, composée de pièces de choix. Pour faire apprécier la valeur de cette curieuse exposition, il suffit de citer les talents de premier ordre qui y ont envoyé leur ouvrage : Félix Braquemond, Félix Buhot, Alexandre Brun, Marcellin-Gilbert Desboutin, Léon Gaucherel, Norbert Goenuette, Maxime Lalanne, Adolphe Lalauze, Auguste Lançon, Léon Lhermitte, Lionel Le Couteux, Henri Somm et Paul Renouard. Le catalogue illustré de l'exposition est évidemment édité par la Librairie de *L'Art*⁵¹.

La création de la Société des amis de l'eau-forte

Dernier volet de l'action menée par Gauchez en faveur de l'art et des artistes graveurs français : la première et unique livraison de la publication d'Adolphe Lalauze, *Les Petits Chefs-d'œuvre*, décorée de onze planches inédites et actuellement conservée au Cabinet des estampes à la Bibliothèque royale de Belgique puisque l'ouvrage faisait partie de la donation de Léon Gauchez.

⁴⁹ DUBOULOZ J., « Black and White », in *L'Art*, 1877, t. III, p. 138.

⁵⁰ Voir *L'Art*, 1881, t. II, p. 43

⁵¹ *Catalogue illustré des œuvres en noir et en blanc*, Paris-Londres: Librairie de *L'Art*, 1881.

Léon Gauchez et Adolphe Lalauze se connaissaient bien. Lalauze fournit en effet plusieurs gravures à Gauchez, dont une pour le catalogue d'exposition de la collection Wilson en 1873⁵² et une trentaine d'autres pour la revue *L'Art*. Fin janvier 1896, le graveur français demande d'ailleurs l'avis de Gauchez concernant l'idée de Gabriel Hanoteaux et Raymond Poincaré de fonder une société de protection pour encourager et soutenir l'eau-forte. Lalauze, choisi et délégué pour former un comité d'honneur en tête duquel on placera le duc d'Aumale, compte sur l'aide de Gauchez pour informer le baron Alphonse de Rothschild de cette affaire avant de demander lui-même la faveur de quelques instants d'entretien. Lalauze s'excuse pour sa démarche indiscreète mais il est sûr que Gauchez la lui pardonnera grâce à l'intérêt qu'il a toujours porté à l'eau-forte et aux graveurs. Début 1897, naît cette société, intitulée Les Amis de l'eau-forte. Lalauze regrette beaucoup l'absence de Gauchez au sein de l'assemblée générale où il aurait été très utile par ses conseils. Lalauze compte parler du rôle que Gauchez a pris dans le développement de l'eau-forte en France grâce au catalogue Wilson et à son journal *L'Art* ; il lui demande d'exposer ses *desiderata* dans une lettre dont il fera lecture lors de la prochaine assemblée. Adolphe Lalauze tient parole et Léon Gauchez est invité à rejoindre l'assemblée générale de la Société. Le mécène franco-belge marque son adhésion à ce projet en étant parmi les premiers à payer sa cotisation⁵³.

Conclusion

Nous pouvons conclure, à l'issue de ces quelques approches du rôle joué par Léon Gauchez sur la scène artistique française de la fin du XIX^e siècle que le mécène, collectionneur et critique belge a joué un rôle important dans le développement de la gravure française. Il est en effet en étroite relation avec beaucoup de graveurs français pour illustrer des livres, catalogues et surtout sa propre revue *L'Art*. C'est d'ailleurs lui qui encourage les graveurs à se rassembler et à organiser leur propre exposition « en noir et blanc » selon l'exemple des Black & White exhibitions organisées à Londres.

⁵² Il s'agit de *Jésus parmi les docteurs* d'après l'aquarelle d'Alexandre-Gabriel Decamps, p. 179.

⁵³ Bibliothèque royale de Belgique, Manuscrits, II 7700, vol.2, env. 6, pièces 1-15.

Noémie Goldman

De l'exposition au salon littéraire : la gravure belge et française au Salon des XX (1884-1893)

L'étude du milieu de l'art belge à la fin du XIX^e siècle nous confronte sans cesse à la problématique des relations entre la France et la Belgique. Dans nos recherches consacrées au groupe des XX, dont l'orientation internationale est fondamentale, l'analyse des mouvements artistiques français et belges est une démarche essentielle qu'on ne peut guère ignorer. La gravure, en particulier, n'a été que rarement étudiée dans le contexte du Salon des XX. À l'exception de l'excellent catalogue intitulé *Les XX and the Belgian Avant-Garde : Prints, Drawings, and Books ca. 1890*¹, peu d'historiens se sont posé la question de la place de la gravure à l'exposition du groupe bruxellois. Il est donc rare qu'ils s'intéressent au rôle joué par ce moyen d'expression dans les relations artistiques entre Paris et Bruxelles.

Une première question est celle de la présence de gravures au Salon des XX, de leur importance, leur nature, leur nombre. Après avoir composé un corpus des œuvres gravées exposées aux XX, nous établirons une comparaison entre les gravures françaises et belges afin d'y déceler les influences mutuelles, d'en découvrir les similitudes et d'en révéler les oppositions. Enfin, nous nous intéresserons à un style de gravure bien particulier : les illustrations. En analysant des œuvres du graveur belge Félicien Rops (1833-1898) et du graveur français Odilon Redon (1840-1916) nous mettrons en évidence les interactions entre les milieux culturels belge et français autour des gravures et du Salon des XX.

Nous désirons démontrer comment le Salon des XX devient le lieu d'une redéfinition des valeurs artistiques. Plus particulièrement, comment, dans ce contexte, l'instrumentalisation des identités nationales, française ou belge, permet la valorisation d'un artiste, d'un statut ou d'une production esthétique.

En 1883, plusieurs jeunes artistes belges se rassemblent à Bruxelles et décident de fonder le groupe des XX. Ils décident de s'opposer activement à l'Académie en exposant chaque année, lors d'un salon sans jury ni vision

¹ GODDARD S. (dir.), *Les XX and the Belgian avant-garde. Prints, Drawings, and Books ca.1890*, Kansas : Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992.

imposée, des œuvres issues d'une création libre, indépendante et internationale. L'organisation est prise en charge par un comité de trois membres recomposé chaque année et par le secrétaire, Octave Maus, qui élargira considérablement ses fonctions au fil des années². Lors de chaque salon, les XX invitent des artistes étrangers choisis parmi ceux qui représentent le plus la modernité européenne. Le salon attire ainsi de nombreux artistes français comme, parmi tant d'autres, Claude Monet, Paul Gauguin et Auguste Renoir.

Un autre fait qui nous intéresse aujourd'hui est l'organisation de concerts, mais surtout de conférences au Salon des XX durant la durée de l'exposition. Des personnalités éminentes du milieu culturel français viennent prendre la parole aux conférences des XX, tels que le peintre Raffaëlli et les poètes Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé.

Nous nous trouvons ainsi en présence d'un nouveau lieu d'exposition, d'un espace de valorisation de l'art moderne et d'un rendez-vous annuel des élites culturelles françaises et belges.

La gravure aux Salons des XX

1. *Les gravures au catalogue*

Ouvrons les catalogues des dix expositions des XX et cherchons les différentes gravures mentionnées dans les notices de chaque artiste³. Dans un salon majoritairement consacré à la peinture et à la sculpture, il est nécessaire de s'intéresser à la place qu'occupe la gravure, et plus particulièrement la gravure française et belge, dans les expositions du groupe des XX.

Après avoir regroupé les différents artistes français et belges exposant des « gravures », « eaux-fortes » ou « lithographies » aux salons des XX, nous pouvons faire plusieurs observations. Premièrement, les artistes qui exposent ce type d'œuvres sont en grande majorité français et belges : un corpus important de treize artistes français et de dix artistes belges sur un total de trente-et-un artistes. Ensuite, au cours des salons, les artistes se succèdent de

² Pour plus d'informations concernant le Groupe des XX, voir l'ouvrage de MAUS O., *Trente années de lutte pour l'art. Les XX, La Libre Esthétique 1884-1914*, Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1980.

³ *Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles : Centre international pour l'étude du XIX^e siècle, 1981.

manière régulière. Il y a au moins un artiste à chaque exposition des XX qui présente une gravure.

Ces deux premières observations confirment donc l'importance de la gravure française et belge au sein du Salon des XX. Mais que nous révèle ce corpus sur les relations artistiques entre la France et la Belgique ? Il y a différents types de gravures exposées au salon bruxellois : les gravures d'interprétation et les gravures originales. Ces deux formes de gravures éclairent chacune un aspect différent des interactions et des influences qui marquent la création française et belge.

2. Gravure d'interprétation et gravure originale

Nous pouvons observer une progression dans le style des gravures présentées au Salon des XX. En effet, les premières années, de 1884 à 1886, la majorité des gravures exposées sont des gravures d'interprétation. Il s'agit de gravures réalisées d'après des œuvres de peintres.

Ce genre de gravure nous révèle un fait intéressant lorsque nous comparons les corpus français et belge. Les artistes français, Félix Bracquemond, Louis Le Nain (un artiste belge habitant en France), Claude Ferdinand Gaillard, Marcellin Desboutin et Georges William Thornley, réalisent des gravures d'après les grands maîtres de l'histoire de l'art européen et classique tels que le Titien, Botticelli, Rembrandt, Raphaël et Fragonard. Seuls deux graveurs rendent hommage à des artistes modernes en gravant des œuvres d'Edgard Degas et Gustave Moreau. Par comparaison, les graveurs belges interprètent exclusivement des artistes belges de la génération précédente, celle des paysagistes réalistes. Auguste Danse expose en 1886 des gravures d'après Verwée, Wauters, Cluysenaar et Heymans. Karl Meunier, quant à lui, présente en 1893 huit eaux-fortes et une pointe sèche d'après des œuvres de Constantin Meunier.

Ces observations peuvent nous mener sur une première piste de réflexion concernant la production des graveurs français et belge. Pourquoi les artistes belges ressentent-ils le besoin de rendre hommage en gravure à des artistes encore vivants ou récemment disparus, et qui plus est, uniquement belges, alors que les artistes français reproduisent des œuvres de grands maîtres des siècles passés et pas spécifiquement français ? Ce fait semble être lié à la valorisation par les artistes belges d'une histoire nationale de l'art récemment reconnue. Tandis que les artistes belges construisent leur identité

culturelle nationale en rendant hommage aux artistes réalistes, les artistes français s'inscrivent dans une tradition classique des reproductions des génies de la Renaissance et des maîtres du Louvre.

Ces questions sont intéressantes mais conduisent à une comparaison des positions artistiques des graveurs français et belges au sein de leur propre questionnement identitaire, et cela, en dehors des relations concrètes qui existent entre les milieux culturels des deux capitales.

Qu'en est-il alors des gravures originales ? Le premier artiste à présenter des gravures originales est l'artiste américain James McNeill Whistler lors du premier salon en 1884. Grâce à leur correspondance, nous savons que c'est Whistler qui informa Maus de son désir d'exposer ses eaux-fortes : « Ayez la bonté de me faire savoir quel est l'espace que j'aurai à ma disposition pour que je puisse calculer le nombre et la grandeur des tableaux que je devrais vous expédier. Aussi voudrais-je vous envoyer mes eaux-fortes⁴.»

Whistler, qui vivait à Londres, fut un personnage essentiel dans l'évolution artistique des XX et exerça une grande influence sur les jeunes artistes du groupe. Il n'est donc pas étonnant de voir, parmi les jeunes vingtistes, des artistes qui suivent l'exemple de Whistler tel que Willy Finch. Ce peintre belge expose, en 1887, une série d'eaux-fortes, juste après avoir fait un séjour en Angleterre en compagnie de Whistler⁵. James Ensor, quant à lui, présente régulièrement une série d'eaux-fortes pour accompagner ses dessins et peintures aux expositions des XX.

Les autres artistes qui exposent des gravures originales s'inscrivent également dans une tradition anglaise que ce soit du côté français ou belge. Lucien Pissarro, fils du peintre, qui vit à Londres, présente un album publié par des éditeurs anglais. Mary Cassatt expose une série de dix planches influencées par l'art japonais. Ce dernier cas témoigne d'une autre vague venant d'Angleterre qui atteint le continent : la mode de l'art japonais qui se poursuit dans le développement de l'Art Nouveau.

L'Art Nouveau est invité au salon en 1891 par l'intermédiaire de l'artiste Walter Crane. Ce mouvement donne une nouvelle impulsion à la production

⁴ Lettre de James McNeill Whistler à Octave Maus, 10 décembre 1883, AACB (Archives de l'art contemporain de Belgique), inv. 4643.

⁵ Lettre de Willy Finch à Octave Maus, novembre 1886, AACB, inv. 4786.

artistique des XX. Walter Crane, et, après lui, Herbert Horne, présentent des gravures décoratives destinées à embellir des objets quotidiens. Le Belge Georges Lemmen et le Français Toulouse-Lautrec vont poursuivre cette voie anglaise en réalisant des gravures destinées à des couvertures de revues ou de catalogues.

Ces observations nous amènent à envisager l'existence d'un réseau trans-frontalier des influences artistiques. Comment se fait-il que l'influence anglaise atteigne les artistes français et belges de manière simultanée ? Quel est le rôle du Salon des XX dans ces échanges stylistiques ? Encore une fois ces interrogations sont importantes, mais elles n'expliquent pas en profondeur la relation particulière qui lie les scènes culturelles française et belge.

3. Des gravures singulières : les illustrations

Après une première lecture du catalogue, nous ne trouvons pas de relation concrète capable de nous éclairer davantage sur les liens qui unissent les artistes français et belges. Nous avons donc posé un autre regard sur le catalogue qui nous a permis d'atteindre un nouveau niveau de lecture : nous découvrons ainsi des termes particuliers qui ne font guère référence à la peinture, mais qui ne désignent pas non plus clairement les œuvres comme des gravures, par exemple : les « composition », « titre » ou « frontispice ».

Nous sommes en présence de gravures singulières : les illustrations. Ces gravures qui n'apparaissent pas clairement dans le catalogue, jouent pourtant un rôle capital dans le rapprochement des scènes artistiques française et belge. Nous trouvons leurs traces dans certains comptes-rendus d'exposition, dans les articles de la revue *L'Art moderne* ou dans la correspondance d'Octave Maus liée à l'organisation des expositions conservée aux Archives de l'art contemporain en Belgique⁶.

Dans un article précédent, nous avons pu analyser le statut complexe de ces images au sein des expositions des XX : ces illustrations, qui sont des gravures réalisées par de véritables artistes dans le but d'illustrer un livre à paraître, sont d'une nature bien particulière⁷.

⁶ Les Archives de l'art contemporain de Belgique (AACB) sont conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷ GOLDMAN N., « De la page aux cimaises. Le livre illustré et le Groupe des XX (1884-1893) », in *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIX^e-XX^e siècles)*, actes du colloque organisé à l'Université Libre de Bruxelles les 6 et 7 mars 2009, 2009, Bruxelles : Le Livre & l'estampe, v.1, p. 73-99.

Nous avons répondu alors à la question suivante : comment ces images situées entre art et littérature, qui apparaissent dans les pages d'un recueil et aux cimaises d'une exposition peuvent-elles être instrumentalisées par les



Fig. 1 : Odilon Redon, *Elle se montre à lui, dramatique et grandiose, avec sa chevelure de prêtresse druidique*, 1887, lithographie, publiée dans Edmond Picard, *Le Juré*, Bruxelles : Veuve Monnom, 1887.

différents créateurs en jeu : l'artiste et l'écrivain ? Lors de ce travail, nous avons pu observer les liens indéniables qui unissaient le milieu littéraire français aux artistes belges et le milieu littéraire belge aux artistes français. Il existe une relation en chiasme où ces quatre sphères se croisent avec des allers-retours constants : les auteurs français se font illustrer par des artistes belges alors que des auteurs belges font appel à des artistes français pour illustrer leurs ouvrages.

Au centre de ce chiasme se situe le Salon des XX. L'exposition du groupe bruxellois se transforme ainsi en un véritable cénacle littéraire qui réunit en un même lieu le monde littéraire français et belge de l'époque.

Nous avons fait le choix de présenter deux graveurs d'exception afin d'illustrer notre propos : Odilon Redon et Félicien Rops. Ces deux artistes ont déjà fait l'objet d'études fouillées dont certaines étaient entièrement consacrées à leur travail d'illustrateurs. Citons les deux ouvrages de référence sur le sujet : pour Redon, le livre de Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, et pour Rops, l'étude d'Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide*⁸. Cependant, ces études ne se penchent pas particulièrement sur le groupe des XX : elles n'analysent pas de manière approfondie le rôle joué par le salon bruxellois dans le développement de leur art, de leur réseau et de leur position dans les milieux artistiques français et belges.

⁸ GAMBONI D., *La Plume et le pinceau*, Paris : les Editions de Minuit, 1989; VEDRINE H., *De l'encre dans l'acide : l'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris : Honoré Champion Editeur, 2002.

Un salon littéraire entre Paris et Bruxelles

1. Odilon Redon et sa vitrine bruxelloise

Odilon Redon est invité à exposer pour la première fois au Salon des XX en 1886. À cette époque, son art est fort peu connu en France. Il n'est admiré que par un petit cercle d'esthètes réunis autour de la figure de Joris-Karl Huysmans. Dès le départ, ce sont les liens qui unissent ces élites culturelles françaises et belges qui permettent l'invitation de Redon au salon bruxellois. En effet, Jules Destrée et Emile Verhaeren, écrivains belges, découvrent l'artiste par l'intermédiaire d'Huysmans, et ont sans doute conseillé ensuite à Maus de l'inviter aux XX⁹. Nous pouvons donc déjà percevoir comment les relations entre Paris et Bruxelles au sein du monde littéraire participent également à la création de liens dans la sphère artistique.

Lors de sa première exposition bruxelloise, Redon est fort remarqué. Le public ne comprend pas son art et s'en moque, mais l'élite bruxelloise trouve dans ses lithographies la puissance d'un nouvel art secret, mystérieux et dont seulement une minorité d'élus serait capable de saisir le véritable sens. Edmond Picard, qui représente parfaitement l'élite bruxelloise de l'époque, écrivain et avocat de renom, achète une des œuvres exposées au Salon des XX : *Le Masque de la mort rouge*¹⁰. Ensuite, il commande à Redon des illustrations pour son ouvrage intitulé *Le Juré* (fig.1). C'est par l'intermédiaire d'Octave Maus que Picard demande à Redon d'illustrer son livre¹¹. Cette correspondance entre Maus et le graveur français témoigne de la place centrale qu'occupe le Salon des XX dans les interactions entre artistes et écrivains par delà les frontières.

Un autre événement confirme le rôle capital joué par le salon bruxellois dans le développement de ces relations. En 1887, Redon expose les sept lithographies qu'il réalise pour *Le Juré* lors de la lecture du texte par Picard le 19 février au Salon des XX¹². Ce dernier avait demandé que les œuvres

⁹ GAMBONI D., *Op. cit.*, p. 153.

¹⁰ Lettre d'Odilon Redon à Octave Maus, 17 mars 1886, AACB, inv. 4749.

¹¹ Lettre d'Odilon Redon à Octave Maus, 25 octobre 1886, AACB, inv. 4751.

¹² « C'est une interprétation superbe de mon *Juré* et elle dépasse même la portée que je m'étais faite de mon œuvre. [...] Je viens de conférer avec un artiste encadreur pour leur donner l'enveloppe qu'ils méritent afin de paraître le 19 de ce mois à l'exposition des XX, le jour où je lirai le *Juré* en public [...]. » Lettre d'Edmond Picard à Odilon Redon, 3 février 1887, tirée de: BACOU R., *Lettres à Odilon Redon*, Paris : Librairie José Corti, p. 150.

de l'artiste français décorent la salle de conférence. La présentation de ces œuvres, qui ne sont pas mentionnées dans le catalogue, en même temps que celle d'un texte inédit révèle le véritable statut du Salon des XX : un lieu d'échange où chaque art se mêle aux autres et attire l'élite artistique et littéraire au sein d'un même milieu international.

Lorsqu'Odilon Redon expose au XX, il montre son travail et utilise les cimaises bruxelloises comme une véritable vitrine pour présenter son art. En 1886, la présentation de ses œuvres au public bruxellois sera couronnée de succès. Plusieurs personnalités bruxelloises feront plus tard appel à lui pour l'illustration de livres, à l'instar d'Edmond Picard ou d'Emile Verhaeren.

La « vitrine » qu'offrent les XX est d'ailleurs une vitrine très efficace. D'une part le public cible fait partie de l'élite culturelle et intellectuelle. Le milieu littéraire bruxellois circule dans ces salles d'exposition, pour certains en tant que critiques, à la recherche d'images qui feront écho à leur propre univers créatif. Les images créées par Redon surprendront ainsi de nombreux écrivains qui se mettront au service de l'artiste, tel que Destrée qui lui consacrera sa première monographie ou Verhaeren qui le recommandera à l'éditeur bruxellois Edmond Deman¹³. Ce dernier fera le succès de Redon en l'associant à de nombreuses publications.

De plus, le Salon des XX est directement associé à la revue *L'Art moderne* qui est un important relais de diffusion au sein du public bruxellois. Exposer aux XX signifie donc apparaître dans un compte-rendu d'exposition publié dans cette revue importante du milieu culturel belge. Verhaeren témoigne ainsi de son admiration pour Redon dans plusieurs articles consacrés aux expositions des XX¹⁴.

Nous sommes ainsi en présence d'un artiste qui étend son marché au-delà des limites géographiques de la scène artistique parisienne. Il présente ses œuvres à Bruxelles où il est immédiatement adopté par le milieu culturel bruxellois. Redon devient le symbole d'un art élitiste et moderne à Bruxelles.

¹³ « Notre ami Maus me dit que vous avez bien voulu me recommander à Monsieur Deman et me donne l'espoir que votre éditeur traiterait peut-être avec moi pour des travaux. », lettre d'Odilon Redon à Emile Verhaeren, 23 novembre 1887, Archives et Musée de la littérature, FS XVI 148/970.

¹⁴ [VERHAEREN E.], « Les livres », in *L'Art moderne*, n°48, 28 novembre 1886, ou « Chronique d'art. Salon d'art des XX », in *La Revue indépendante*, mars 1887.

Il entame ainsi une brillante carrière: il acquiert une reconnaissance professionnelle qui s'accompagne d'un revenu financier important.

Ce phénomène peut s'expliquer par la vision de la France telle qu'elle existe dans la société belge de l'époque. L'élite bruxelloise tente par tous les moyens de se décomplexer face au monde de l'art parisien. Odilon Redon fait partie de cet ensemble d'artistes parisiens rejetés par le public français, que les Belges transforment en héros. Comme elle l'avait fait pour Wagner, la bourgeoisie belge aime ainsi démontrer qu'elle possède un goût plus subtil et plus moderne que ses voisins français. Apprécier Redon en Belgique signifiait être plus artistique et plus novateur que les Français qui n'avaient pas su reconnaître le génie de cet artiste, enfin révélé par la Belgique. C'est sans doute la raison pour laquelle le nom de Redon apparaît en aussi grand que celui de Picard sur la couverture des livres issus de leur collaboration. Les illustrations de Redon conféraient une réelle plus-value à l'objet, ainsi qu'au texte de l'auteur.

L'aura parisienne avait donc un impact majeur sur la réception d'un artiste et d'une esthétique au sein du public bruxellois. Le graveur belge, Félicien Rops, joue également de ses liens avec la capitale française afin d'imposer son art au sein des expositions des XX.

2. *Félicien Rops et son aura parisienne*

Félicien Rops est déjà un artiste reconnu, presque une célébrité, lorsqu'il expose aux XX. L'enjeu est donc bien différent de celui de Redon, artiste inconnu à l'époque, qui apparaissait pour la première fois sur la scène artistique belge.

En 1888, il expose, comme nous pouvons le lire dans le catalogue : *La Grande Lyre, frontispice pour les poésies de Stéphane Mallarmé* (fig. 2). Il marque ainsi l'histoire du salon en utilisant pour la première fois le terme de « frontispice » dans le catalogue (fig. 3). Rops définit son œuvre comme une image spécifiquement destinée à l'illustration d'une publication. Ce fait montre la volonté de Rops de valoriser son statut d'illustrateur. Il ne fait pas passer son illustration pour une simple « composition » qui ferait abstraction de tout lien possible avec le monde littéraire. De plus, il n'expose pas une série de peintures en reléguant son illustration au second plan.

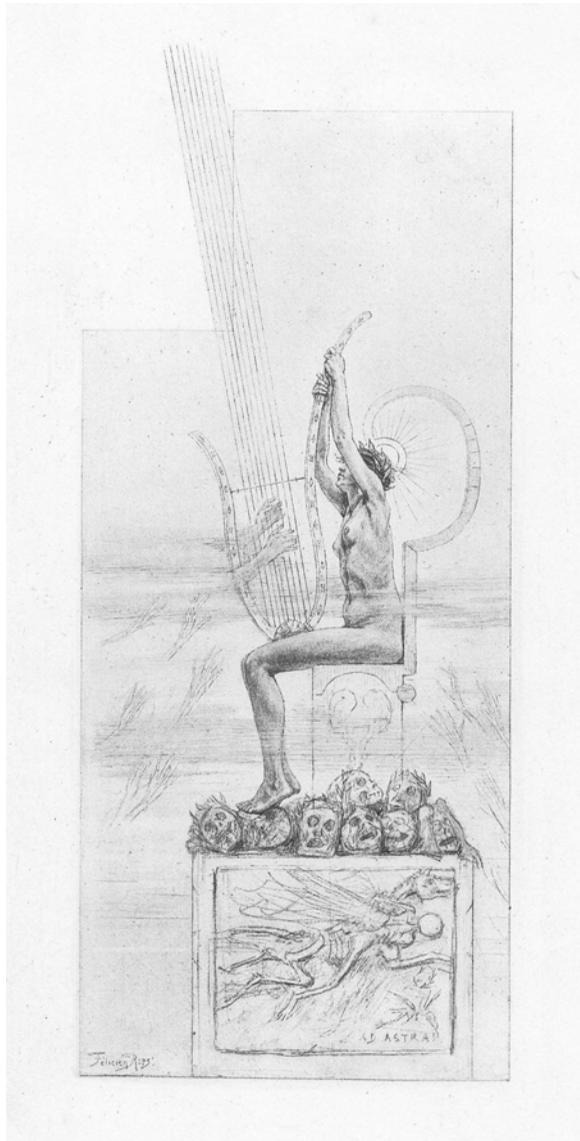


Fig. 2 : Félicien Rops, *La Grande Lyre*, 1887, gravure, frontispice des *Poésies*, de Stéphane Mallarmé, Paris : Editions de la Revue indépendante, 1887.

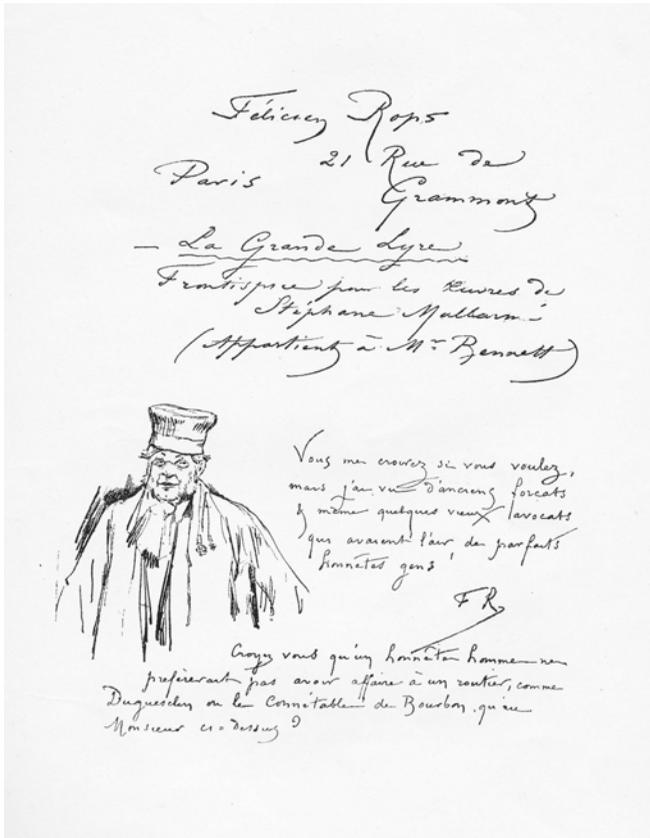


Fig. 3 : Félicien Rops, Lettre à Octave Maus reproduite comme notice pour le catalogue du Salon des XX en 1888, Bruxelles : Veuve Monnom, 1888.

En effet, contrairement aux autres artistes, il expose uniquement sa gravure. Rops considère son frontispice comme une œuvre en soi, d'ailleurs il lui donne un titre : *La Grande Lyre*. Les artistes, avant Rops, ne donnaient un titre qu'à leurs toiles ou dessins et désignaient sous le terme générique d'« eaux-fortes », les gravures qu'ils exposaient.

Pour Rops, l'exposition de ses gravures n'est pas un acte insignifiant. De fait, nous pouvons lire dans sa correspondance combien il tenait à maîtriser chaque apparition de ses œuvres au public. Ainsi il écrit souvent à Maus pour lui interdire d'exposer des gravures prêtées par des collectionneurs

sans qu'il donne son accord : « Et je t'en prie en ami veille à ce que l'on n'expose pas des dessins qui ne seraient pas envoyés par moi. Tu me forcerais à donner ma démission¹⁵. » Ou encore : « N'oublie pas que je t'ai dit que je donnerais ma démission des XX, si tu permettais que quelqu'un se permît d'exposer sans ma permission n'importe quel dessin, eau-forte etc. Pour plus de sûreté je te l'envoie d'avance¹⁶. »

La stratégie de valorisation de son travail d'illustrateur est donc bien réfléchie. Il ne s'agit pas uniquement de montrer son travail, comme Redon qui considère le salon comme une vitrine. Rops cherche à montrer un certain travail, il y a une sélection dans ce qu'il désire exposer au Salon des XX.

Enfin, Rops exploite l'aura des auteurs qu'il illustre afin d'imposer son nouveau statut d'artiste-illustrateur. De fait, les gravures qu'il présente sont directement associées aux textes de personnalités parisiennes comme Mallarmé, Barbey d'Aurevilly et le Sâr Péladan¹⁷. Ces derniers sont à l'époque les auteurs admirés par le milieu des XX : le grand poète, le dandy extravagant et le mystérieux écrivain de la Rose+Croix. Pour Rops, il s'agit d'arguments d'autorités qui témoignent de la valeur de ses créations : les plus grands écrivains français de l'époque l'ont choisi pour illustrer leurs textes. De plus, les images produites pour eux, sont présentées comme des œuvres du graveur à part entière. Ses propres créations sont donc associées aux œuvres des écrivains, à valeur égale.

D'autres artistes du groupe des XX suivent l'exemple de Rops, artiste belge qui a réussi à Paris. Georges Minne, Xavier Mellery et même Redon qui expose à nouveau en 1890, utilisent désormais le terme de « frontispice » ou d'« illustration » pour désigner leurs œuvres dans le catalogue.

Ce sont l'aura qu'il a acquise grâce à sa carrière dans la capitale à Paris, mais également l'aura indirecte conférée par les noms des écrivains qu'il illustre qui permettent à Rops de valoriser son travail d'illustrateur comme un art réel, indépendant et placé au même niveau que ses peintures.

¹⁵ Lettre de Félicien Rops à Octave Maus, [1889], AACB, inv.5242.

¹⁶ Lettre de Félicien Rops à Octave Maus, 8 novembre 1890, AACB, inv.5331.

¹⁷ Rops expose aux XX des illustrations tirées des ouvrages suivants : *Les Poésies* de Stéphane Mallarmé, Paris : Editions de la Revue indépendante, 1887 ; Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, Paris, Lemerre, 1886 ; Joséphin Péladan, *La Décadence latine, Ethopée, II: Curieuse !*, Paris : A. Laurent, 1886.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons brossé le tableau des différents types de gravures qui ont été présentées au Salon des XX. Grâce à une analyse poussée du catalogue, nous avons mis en lumière le statut particulier de certaines gravures, les illustrations. L'analyse de ces illustrations proposées au salon bruxellois a permis de mettre en évidence la richesse du réseau qui existait entre les mondes culturels français et belge, mais également le rôle central joué par les XX dans ce tissage de liens transfrontaliers.

Les relations entre la France et la Belgique sont souvent abordées à travers des liens concrets. Dans notre cas, ceux-ci sont importants : des auteurs français qui se font illustrer par des artistes belges, et des écrivains belges qui font appel à des artistes français. Ces relations, concrétisées par l'objet qu'est le livre, sont révélatrices du fonctionnement du réseau culturel européen à la fin du XIX^e siècle.

Cependant, l'étude des liens invisibles qui unissent les deux pays permet de pousser plus loin encore l'analyse du milieu culturel de l'époque. En effet, nous avons pu voir comment les identités nationales sont instrumentalisées afin de valoriser un certain statut artistique ou une création personnelle. Etre un artiste français ou belge, travailler à Paris ou à Bruxelles, apprécier un art français ou belge, ne sont pas des données innocentes. Les artistes conscients de ces étiquettes, mais aussi de la liberté de pouvoir en jouer, parviennent à les utiliser à des fins diverses.

Les XX, créateurs d'un nouvel espace de liberté artistique, permettent le développement de nouvelles valeurs afin de s'opposer plus clairement aux canons officiels. Dans ce lieu, des genres considérés comme inférieurs, tels que la gravure, peuvent s'imposer et se présenter comme un art à part entière. Il s'agit surtout d'un lieu où les artistes peuvent jouer avec les règles, avec les formes, et plus particulièrement, avec leur identité individuelle pour imposer leur création artistique.

Jérôme Descamps

Les lithographies du cycle napoléonien d'Henry de Groux

Le 14 janvier 1893, Henry de Groux note dans son *Journal* : « Désir continuel de revenir à mes tableaux sur l'Épopée Impériale. Désir surtout de refaire quelques épisodes de la terrible agonie impériale : Sainte-Hélène. Napoléon mourant de son propre génie refoulé bien plus que des persécutions d'Hudson Lowe ou de l'insalubre séjour de l'île est un de mes thèmes préférés. Mais quelle figure à peindre que celle de ce Prométhée enchaîné – privé d'océanides¹ ! »

Au-delà de la simple réflexion d'un peintre sur la pratique quotidienne de son art, de Groux entrouvre ici le voile de ses préoccupations esthétiques essentielles. Selon lui, certains sujets mobilisent l'énergie et la créativité artistique de manière récurrente, quasi obsessionnelle. Dans toute œuvre, un substrat intellectuel, littéraire, historique, psychologique, sous-tend nécessairement la conception picturale ou graphique. Incidemment, Henry de Groux exprime aussi une idée qui hante ses écrits, celle de ses perpétuelles difficultés à atteindre le but qu'il s'est fixé. Il est, en tant que créateur, un éternel insatisfait, revenant sans cesse sur ses œuvres, dont beaucoup sont restées – à ses yeux – dans un état d'inachèvement perpétuel.

Ses contemporains soulignaient déjà ce trait de caractère : « Les compositions où le génie d'Henry de Groux s'exprime le plus fortement sont des œuvres dessinées, peintes ou sculptées en *impromptu*, et qu'il n'a pas eu le loisir de retoucher. Son aperception d'un sujet était si mobile que, livré à sa fantaisie, il défaisait, refaisait des versions nouvelles, sans être jamais content. Pour son inquiétude aucun tableau ne sera, ne pourra être fini². »

Avec Henry de Groux se dessine ainsi une personnalité complexe, pour qui l'engagement artistique est une mobilisation de tout l'être. Que cet

¹ DE GROUX H., *Journal*, Ms 727, Bibliothèque Jacques Doucet, Institut national d'histoire de l'art, Paris. Il s'agit de dix-huit grands agendas, sous les cotes Ms 711 à Ms 728, couvrant en grande partie les années 1892 à 1910 et les années 1926-1928. Une édition de fragments significatifs de ce journal a été publiée sous la direction de Rodolphe Rapetti et Pierre Wat : DE GROUX H., *Journal*, texte établi et annoté par Pierre Pinchon, Rodolphe Rapetti, Thomas Schlessler et Pierre Wat, Paris, 2007. D'autres agendas (ou fragments) du même journal sont conservés dans des collections privées.

² BAUMANN E., *La Vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, 1936, p. 152.

engagement, comme le souligne Helen Pargman, ait souvent débouché sur des échecs³ ne doit pas occulter la valeur d'une œuvre riche et diverse, qui dépasse le cadre du mouvement symboliste.

Une production importante et dispersée

Né à Bruxelles, fils du peintre Charles Degroux, « figure de proue de la peinture réaliste » en Belgique⁴, Henry de Groux (1866-1930) n'a pu bénéficier de l'expérience professionnelle ou même du soutien matériel de son père : orphelin avant l'âge de quatre ans, passant son enfance dans une famille nombreuse confrontée à la pauvreté, il reçoit une formation incomplète, d'abord auprès du peintre Jean-François Portaels puis à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Dès 1884, il expose avec le groupe L'Essor, puis avec le groupe des XX entre 1886 et 1890. Malgré des débuts prometteurs, Henry de Groux, artiste intransigeant lorsqu'il s'agit de défendre ses conceptions esthétiques, connaît une existence précaire, soumise à une série de renoncements et de voltes-faces, marquée par des succès sans lendemain ou des fiascos retentissants et par l'éternelle quête des moyens matériels nécessaires à son travail. C'est cette recherche qui explique en grande partie les multiples ancrages géographiques de son activité entre 1891 et 1930, essentiellement en Belgique et en France⁵ : exclu du groupe des XX en janvier 1890⁶, Henry de Groux tente sa chance à Paris en 1891. À partir de ce moment, il se considère comme un artiste français, mais il conservera toute sa vie des liens – parfois très complexes – avec la Belgique : liens affectifs (famille et amis) et professionnels (amateurs d'art, marchands, critiques, artistes), qui expliquent ses perpétuelles pérégrinations entre les deux pays, mais également la dissémination de ses œuvres et des archives le concernant.

³ PARGMAN H., *Henry de Groux, conquérant de l'échec*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 96 : « Ses obsessions de perfection, son désir d'art élevé se tournent contre lui et entravent sa réussite. L'esprit antinomique du peintre désire le succès, mais ne se lie pas aux règles et aux normes qui y conduisent. »

⁴ DEWILDE J., DUVOSQUEL J.-M. (s.d.), *Charles Degroux et le réalisme en Belgique*, Bruxelles, 1995, p. 2.

⁵ On trouvera une chronologie de la vie d'Henry de Groux dans : DE GROUX H., *Journal*, édition Rapetti-Wat, p. 251-279.

⁶ Cette exclusion fait suite au refus d'Henry de Groux d'exposer ses œuvres à proximité de celles de Vincent Van Gogh et à l'altercation qui l'opposa ensuite à Signac et Toulouse-Lautrec à ce sujet (Archives de l'art contemporain de Belgique, Bruxelles, Sous-fonds Les XX, 1890, 5271 bis – 5359).

L'œuvre d'Henry de Groux est dans son ensemble encore méconnu, et un recensement rigoureux en est actuellement pratiquement irréalisable : plusieurs centaines de tableaux dessins et estampes⁷, pour lesquelles aucun catalogue scientifique n'a jamais été dressé. Une ébauche en a été tentée en 1899, par Paul Ferniot, codirecteur de *La Maison de l'Art*, et collectionneur. Ce « pseudo-catalogue » a été édité dans un numéro spécial de *La Plume*, consacré cette année-là à Henry de Groux⁸. Il est cependant loin d'être complet, même pour les premières années d'activité de l'artiste⁹.

Par sa relation au public et au marché de l'art, Henry de Groux est un personnage paradoxal : il connaît une réelle notoriété de son vivant, comme en atteste la multitude d'articles de presse dont son œuvre est l'objet dans les années 1890 ou lors du salon d'Automne de 1911. C'est une notoriété plutôt sulfureuse d'ailleurs, au parfum de scandale artistique¹⁰, mais cette « célébrité » ne lui apporte pas l'aisance matérielle : il mène une vie de bohème, bien loin du confort des artistes « établis », qu'il voue pour la plupart aux gémonies. Une attitude très distante vis-à-vis du public et de la critique a nui à la diffusion de son art. Dans son *Journal*, en date du 12 avril 1898, on peut lire : « C'est demain que je devrais envoyer au Champ de Mars. Je suis de moins en moins résolu ; c'est humiliant. J'aimerais tant me résoudre à travailler mes œuvres au lieu de les porter platement sous l'œil imbécile et malveillant du public et de les soumettre aux jugements d'une critique que je méprise¹¹. » De Groux, qui avait connu plusieurs expositions importantes de son vivant, n'en subit pas moins après sa mort en 1930 un long purgatoire, rompu par quelques expositions consacrées exclusivement à ses œuvres : en 1954 à Marseille¹², en 2007 à Ypres¹³, en 2008 à Linz¹⁴, ou encore de manière permanente à Avignon.

⁷ Le cumul de données extraites notamment du catalogue de *La Plume*, des différents catalogues d'exposition des œuvres de l'artiste (1911, 1916, 1930, 1954, 2007, 2008 notamment), des collections des musées (voir *supra*) et des catalogues de ventes publiques ne permet pas une estimation plus précise à ce jour.

⁸ Seuls Rops, Mucha, Falguière, Ensor, Puvis de Chavannes et Grasset avaient jusque là été gratifiés d'un numéro spécial de *La Plume*. RAPETTI R., « Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux », in *Revue de l'Art*, 1992, n°96, p. 40.

⁹ *Henry de Groux et son œuvre*, numéro spécial de *La Plume*, Paris, 1899, p. 285.

¹⁰ RAPETTI R., *Op. cit.*, p. 43-44.

¹¹ DE GROUX H., *Journal*, 12 avril 1898, Bibliothèque Jacques Doucet, Institut national d'histoire de l'art, Ms 715.

¹² *Henry de Groux, peintre, sculpteur*, Musée Cantini, Marseille, 1954.

Une grande partie de sa production est aujourd'hui difficile d'accès, mais quelques musées disposent cependant de collections significatives :

- la fondation Flandreysy-Espérandieu au Palais du Roure à Avignon, expose de façon permanente un ensemble remarquable de ses œuvres. Parmi celle-ci, entre autres : *Le Christ aux Outrages* (huile sur toile, 1888-1889), de nombreux tableaux, pastels, dessins, relatifs à la *Divine Comédie* de Dante, plusieurs portraits remarquables au pastel ou au fusain (dont Franz Liszt, Charles Baudelaire...) et 130 dessins au fusain relatifs à la Première Guerre mondiale.

- le musée In Flanders Fields à Ypres détient également une riche collection d'estampes et de dessins de la Grande Guerre, notamment la série d'eaux-fortes du *Visage de la Victoire* (1916, quarante gravures), de nombreuses lithographies et dessins réalisés durant le conflit.

- le Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles, conserve un important corpus, notamment lithographique (plus de 150 lithographies, eaux-fortes et photos anciennes), qui donne un aperçu assez fidèle de l'ensemble de la production gravée de l'artiste : de nombreux portraits lithographiés (Wagner, Zola, Baudelaire, Balzac, Napoléon, Charles de Groux – père de l'artiste –, Rubens...), des illustrations pour diverses publications (par exemple pour *Sueur de sang* de Léon Bloy ou pour *Les Vendanges* de Rémy de Gourmont), des œuvres à thème mythologique (*Circé*, *Orphée charmant les monstres*, études pour *Minerve*, *Hercule*, *Pégase chez l'équarrisseur...*), à thème religieux (*Christ*, *Eve endormie*, *Jézabel...*), à thème historique (*Charlemagne sur le cheval Bayard*, *Néron devant Rome en flammes*, les œuvres relatives à la Guerre de 1914-1918...), à thème musical (planches d'après les opéras de Wagner : *Les Filles du Rhin*, *Fafner...*), à thème symbolique (*En route !*, *Le Meurtre*, les séries de *Rapaces*, *Le Hallier infernal*, etc.).

- Certains musées détiennent quelques œuvres majeures d'Henry de Groux, mais beaucoup d'entre elles sont cantonnées dans les réserves, et restent donc inconnues du public : les Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, par exemple, exposent les étonnants *Gitanos* et une lithographie rehaussée au pastel du *Christ aux outrages*, mais la monumentale *Mort d'Andronic* est inaccessible, comme plusieurs autres tableaux de l'artiste.

¹³ DEWILDE J. et SCHLESSER T., *Henry de Groux, témoin de guerre, 1914-1918*, In Flanders Fields Museum, Ypres, 2007.

¹⁴ CROËS C. de, *Henry de Groux*, Landesgalerie, Linz, 2008.

La plus grande partie de l'œuvre d'Henry de Groux se trouve cependant dans des collections particulières, essentiellement – si l'on considère comme pertinent le sondage effectué dans le cadre de nos recherches – en Belgique, en France, en Italie, aux Etats-Unis et au Canada.

En l'absence donc de tout catalogue raisonné et de biographie scientifique récente¹⁵, une étude sur Henry de Groux et son œuvre se heurte à de nombreux obstacles, dont certains resteront semble-t-il à jamais insurmontables¹⁶.

Le choix même des techniques qu'il adopte est régi par des motivations qu'il est difficile de cerner : Henry de Groux pratique la peinture (huile sur toile ou sur panneau), le dessin (pastel, fusain, sanguine essentiellement), la lithographie, l'eau-forte, la sculpture (fonte à la cire perdue, plâtre patiné, argile) et même, à ses débuts, la fresque et le vitrail. On pouvait espérer que l'imposant *Journal* qu'il a laissé et sa volumineuse correspondance permettraient d'en savoir davantage sur ses choix de techniques et de sujets, mais, dans ses nombreux écrits, il parle assez peu de son art, laissant sans réponse les nombreuses questions d'interprétation des options pratiques et esthétiques que soulève son œuvre¹⁷.

Si une chronologie précise de la production artistique d'Henry de Groux semble délicate à établir, des jalons sûrs, posés notamment grâce aux différentes sources déjà évoquées¹⁸ ou aux nombreux articles de presse dont

¹⁵ L'ouvrage d'Emile BAUMANN, *La Vie terrible d'Henry de Groux*, présente des informations de première main, puisque l'auteur fut le mari d'Élisabeth de Groux, fille du peintre. Son contenu est donc d'un intérêt majeur, mais l'auteur a pris le parti d'écrire en quelque sorte le « roman d'Henry de Groux », privilégiant de facto tout ce que sa vie eut d'étonnant et de singulier, et laissant dans l'ombre ce qui aurait pu éclairer le processus de création de l'artiste et sa production.

¹⁶ Ainsi, la destruction par l'artiste, à différentes époques de sa vie, de certaines de ses œuvres.

¹⁷ Henry de Groux a été très proche de Léon Bloy entre 1892 et 1900. On trouve donc dans Bloy L., *Journal inédit 1892-1897*, texte établi par Marianne Malicet et Marie Tichy, 4 volumes, Lausanne, 1996, de multiples enseignements sur la vie quotidienne d'Henry de Groux et sur son activité artistique. Le journal inédit de Bloy est souvent en ces domaines beaucoup plus précis que le propre journal de l'artiste.

¹⁸ Voir notamment : BLOY L. et DE GROUX H., *Correspondance*, préface de Maurice Vaussard, Paris, 1947. De nombreux éléments de la correspondance de l'artiste sont conservés aux Archives de l'art contemporain de Belgique (AACB) : lettres à Octave Maus notamment (sous-fonds « Les XX », années 1887-1888-1889-1890 et sous-fonds « La Libre Esthétique », années 1895-1896-1897-1908-1909-1914), et, entre autres, à Stuart Merill, à Félicien Rops, à Emma Lambotte. La Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles offre aussi sur ce plan d'importantes ressources.

il a été le sujet sa vie durant, permettent de déterminer la place de son cycle napoléonien dans sa carrière d'artiste¹⁹.

Quant à la gravure, elle semble à toutes les époques de son existence avoir stimulé sa créativité, avec des périodes d'activité plus intense, comme par exemple pendant la Première Guerre mondiale²⁰.

Henry de Groux graveur et illustrateur

Le *Journal* d'Henry de Groux donne une des clés de son goût pour l'estampe, et l'on peut constater que l'artiste a une parfaite conscience des avantages que présente la pratique de la gravure : « On pourrait très bien vivre par l'estampe uniquement. Mieux peut-être que par le tableau, avec cet avantage même que l'estampe est un moyen de diffusion autrement puissant. Elle va partout, s'introduit facilement et propage un nom avec certitude. Mais il faut trouver des idées de série. Ainsi, celui qui s'éprend d'une seule est incité à prendre aussi les autres et le labeur peut avantageusement s'amplifier dans tous les sens. Malheureusement, il y a le terrible danger de la collaboration des imprimeurs, les lithographes surtout, devenus quasi impraticables !... Whistler fait imprimer les siennes à Londres et refuse, *ne permet pas* qu'on les fasse imprimer à Paris, condition imposée à

¹⁹ La série napoléonienne d'Henry de Groux commence probablement en 1887. Il présente à l'exposition des XX de 1888 trois huiles sur toile, titrées : *Waterloo – Trois rêves après la bataille*. 1^o- *Le moulin de Fleurus*. 2^o- *La route de Mont Saint-Jean*. 3^o- *Le chemin creux d'Ohain*. (*Enquêtes en vue d'une série de sept tableaux d'après les scènes de la Guerre*). Aucune mention d'une œuvre de Henry de Groux relative à l'épopée napoléonienne antérieure à celles-ci n'a pu être détectée, et les propos de l'artiste confirment cette datation des débuts du cycle. Dans son journal, à la date du mercredi 22 janvier 1892 : « Rien ne s'offre à moi dans la voie de mes prédilections, de mon idéal d'Art particulier. Mes débuts ont été considérés par un public généralement cultivé et connaissant l'art, comme les promesses de chefs-d'œuvre. *La Flandre mystique* et la série des *Rêves après la bataille* – sur Waterloo, étaient les prémisses d'un art, très vaste et très puissant, mais que je devais compléter par le travail, l'étude, les documentations plus solides et plus amples et aussi par des répétitions plus décisives et mieux préparées. [...] » (DE GROUX H., *Journal*, 22 janvier 1892, Ms 711, Bibliothèque Jacques Doucet, Institut national d'histoire de l'art. Ce passage ne fait pas partie des extraits retenus dans l'édition *op. cit.* en note 1.)

²⁰ Voir note 10. Parmi les nombreuses estampes réalisées pendant la Première Guerre mondiale, on peut relever notamment un ensemble de lithographies (37 planches), *La Vision*, et une série de quarante eaux-fortes, *Le Visage de la Victoire*, illustration hallucinée de l'horreur de la guerre, que Henry de Groux rejette avec toute son énergie créatrice.

tous ses éditeurs. Quant à l'eau-forte, j'hésite... Les marchands Kleinmann, rue de la Victoire, et Sagot, rue de Guénégaud, m'achètent mes nouvelles lithographies. Fantin-Latour, rencontré chez Sagot, me félicite. J'apprends qu'il est un de mes plus sérieux admirateurs²¹. »

Il ne faudrait cependant pas en déduire que de Groux ne voit en l'estampe qu'un utile débouché économique : les termes avec lesquels il exprime son admiration pour les œuvres gravées de Rembrandt ou de Goya traduisent une passion sans limite pour cette technique, tandis que, comme aquafortiste ou lithographe, son engagement esthétique est absolu. Henry de Groux n'a négligé aucun de ses thèmes de prédilection lorsqu'il a été question pour lui de pratiquer la gravure : il a donc fréquemment traduit sur pierre ou sur cuivre des sujets auparavant traités en peinture à l'huile ou au pastel. Par exemple, le tableau du *Christ aux outrages*²² existe en version lithographiée (1892, 0,50 x 0,60 m, tirage de 114 exemplaires) et en version gravée à l'eau-forte²³. Le pastel *Pégase déchû*²⁴ a son pendant lithographique sous le titre de *Pégase chez l'équarrisseur*²⁵, de nombreux portraits existent aussi en plusieurs versions, peintes, dessinées ou gravées : Baudelaire, Balzac, Wagner notamment. En outre ses séries d'oiseaux de proie, dont certains sont traités au pastel ou à l'huile, donnent l'effet le plus envoûtant sous la forme de lithographies : *Les Grands Ducs*, *Nid de chouette*, *L'Heure des chats-huants*, aux regards étrangement hypnotiques, rappellent l'attrait qu'éprouve Henry de Groux pour les univers nocturnes et inquiétants.

²¹ DE GROUX H., *Journal*, 4 octobre 1893, édition Rapetti-Wat, *op. cit.*, p. 64.

²² *Le Christ aux outrages*, 1888-1889, huile sur toile, 2,93 x 3,53 m, Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandreysy-Esperandieu.

²³ 0,64 x 0,80 m. La plaque en est conservée à la Chalcographie de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

²⁴ *Pégase déchû*, pastel, collection Ambroise Vollard, musée Léon-Dierx, Saint-Denis de la Réunion.

²⁵ *Pégase chez l'équarrisseur - Une séance à l'Académie*, circa 1892-93, lithographie, 0,18 x 0,19 m. Reproduit dans *La Plume, numéro spécial Henry de Groux*, Paris, 1899, page 205. Dans son *Journal*, le 12 février 1892, Henry de Groux explicite son projet, qui -selon une lettre à William Degouve de Nuncques évoquant l'idée d'une lithographie de *Pégase sous le joug*, d'après un poème de Schiller-remonterait à 1888 : « Conception d'un *Pégase chez l'équarrisseur* : une pauvre bête de race absolument fourbue, épouvantée d'être dépourvue de ses ceillères, et promenant sur le carreau sanglant une terreur panique... Une pauvre bête, aux genoux couronnés, à l'échine fléchissante, au poil raréfié par les contusions... Une sorte de terrible évocation de la Poésie outragée. » Voir GODDARD S. H., *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890*, University of Kansas, Spencer Museum of Art, 1992, p. 160.

La passion de Henry de Groux pour l'estampe le conduit aussi naturellement vers une activité fébrile d'illustrateur, à partir de 1888 et jusqu'à la fin de sa vie²⁶. Il faut noter qu'une grande part de l'œuvre « gravé » d'Henry de Groux a été réalisée au dessin lithographique tandis que l'eau-forte, si l'on excepte les séries de 1915-1916, représenterait plutôt une part moindre de son activité²⁷.

Henry de Groux pratique la lithographie dès la fin des années 1880, et le catalogue de 1899 atteste de la diversité de son inspiration en ce domaine²⁸. Si beaucoup de ses estampes relèvent d'un métier personnel et d'une iconographie strictement originale, il arrive qu'Henry de Groux prenne pour référence ou des tableaux qu'il a réalisés, ou des photographies²⁹, ou des œuvres d'autres artistes³⁰.

Sa production de graveur est importante, dès le début des années 1890 : il se fait illustrateur de nombreux écrivains³¹, mais réalise aussi de nombreux

²⁶ Une liste de ses contributions en tant qu'illustrateur est reproduite dans DUGNAT-SANCHEZ, *Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*, Dijon, 2001, p. 463.

²⁷ Une explication de cette prédominance de la lithographie au détriment de l'eau-forte semble trouver son expression de la part même de l'artiste, dans son *Journal* à la date du 30 août 1893 : « Je continue la grande lithographie des *Vendanges*. Malgré tout je ne suis pas satisfait de cette planche et de sa composition, incomplète et insuffisante. Au surplus ce n'est pas la lithographie au tracé molasse et fuyant qui convient à ce genre d'évocation, mais bien l'eau-forte qui m'est provisoirement interdite à cause de mes malheureux poumons. » A partir de la Première Guerre mondiale, l'eau-forte est une technique que l'artiste met en œuvre plus fréquemment : il semble s'y être familiarisé, et l'utilise alors concurremment à la lithographie, voire quasi-exclusivement, comme pour l'illustration d'ouvrages.

²⁸ *La Plume*, op. cit., p. 287.

²⁹ Ainsi pour les portraits lithographiés d'Émile Zola. DE GROUX H., *Journal*, 22 mars 1898 : « Cherché ce matin chez Nadar des photographies de Zola en vue de mon estampe. Photographies presque toutes très ordinaires. Une seule pourra me servir, celle que j'ai posé moi-même et que Nadar a failli gâter en réclamant "un sourire" (!). Expression altérée et factice, déplorable malheureusement; je commencerai aujourd'hui le travail sur ma pierre. » (INHA, Ms 715, 22 mars 1898). Le recours à des photographies comme ressource documentaire avant la réalisation d'estampes a été très éloquemment mis en valeur dans DEWILDE J., SCHLESSER T., *Henry de Groux, témoin de guerre. 1914-1918*, op. cit., p. 50, 63, 69, 72, 76 et 79.

³⁰ Par exemple, en 1894, la lithographie *Hercule terrassant l'Envie et le Discorde*, réalisée d'après la gravure d'interprétation due à Christopher Jegher d'une esquisse à l'huile de Rubens pour le plafond de la Salle des Banquets du Palais de Whitehall à Londres.

³¹ Entre autres, pour *Les Chimères* de Jules Destrée en 1889, pour *Sueur de sang* (1893), *Les Vendanges* (1894) et *Le Mendiant ingrat* (1894) de Léon Bloy, pour les *Histoires magiques* (1894), pour *Hiéroglyphes et autres poèmes* (1894) de Rémy de Gourmont, pour *Le Coltineur débile* (1898) de Jérôme

portraits lithographiés des grands hommes qu'il vénère : Balzac, Baudelaire, Verlaine, Tolstoï, Beethoven, Wagner, Rubens, César, Napoléon. Il ajoute à ce panthéon Emile Zola, dont la conduite courageuse dans l'affaire Dreyfus le remplit d'admiration. Il peint d'ailleurs un *Zola aux outrages*, qui évoque la difficile sortie du tribunal lors de la condamnation de l'écrivain, le 9 février 1898, moment intense que Henry de Groux a vécu en témoin³², et qu'il met en parallèle avec la persécution de Jésus dans son *Christ aux outrages*.

De Groux réalise également des lithographies, œuvres isolées ou cycles, en relation avec des thèmes mythologiques (*Hercule, Orphée, Diane, Circé, Andromède*), des thèmes tirés de *la Divine Comédie* de Dante³³, des thèmes tirés d'opéras de Wagner (*Lohengrin, La Walkyrie, Le Crépuscule des Dieux...*) et des thèmes inspirés de l'épopée napoléonienne.

Henry de Groux et l'épopée napoléonienne³⁴

Le *cycle napoléonien* d'Henry de Groux est un ensemble formé d'environ 40 à 50 œuvres³⁵, sans qu'il soit possible d'être plus précis : la dispersion de la production de l'artiste et l'absence de documentation spécifique rendent improbable tout dénombrement définitif. Henry de Groux y aborde des épisodes variés de l'épopée, depuis la campagne d'Italie en 1796 jusqu'à la réclusion sur l'île de Sainte-Hélène à partir de 1815 : c'est une forme de

et Jean Tharaud, pour *Happe-chair* (1908) de Camille Lemonnier, pour *Le Livre secret* (1919) de Joséphin Péladan ou encore pour les *Trois Contes* de Villiers de l'Isle-Adam chez le même éditeur, également en 1919 (La Connaissance).

³² Cet épisode fait l'objet d'une relation détaillée par de Groux lui-même dans son *Journal*. DE GROUX H., *Journal*, édition Rapetti-Wat, *op. cit.*, 9 février 1898, p. 226. Pour une étude développée de cette question, TILLIER B., *Les Artistes et l'affaire Dreyfus*, Paris, 2009, p. 212-213. La prise de position d'Henry de Groux en faveur de Zola a fortement contribué à la dégradation des relations de l'artiste avec son ami Léon Bloy, pour mener finalement à leur rupture.

³³ Pour cette série, de Groux a trouvé dans les gravures sur bois de Gustave Doré une riche source d'inspiration.

³⁴ TILLIER B., « Henry de Groux (1866-1930), peintre symboliste de l'épopée napoléonienne », in *Sociétés et Représentations* 2007/1, n° 23, p. 283-295. LAMY P., *Henry de Groux et le mythe napoléonien*, mémoire de Master I sous la direction de Bertrand Tillier, Université de Paris I, 2007. DESCAMPS J., *Le Cycle napoléonien d'Henry de Groux*, mémoire de Master 2 sous la direction de François Robichon, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2010.

³⁵ *Journal* d'Henry de Groux : « J'ai fait et mis sur pied trente tableaux qui ne sont que les premiers jalons posés en vue de toute une série napoléonienne qui résumera l'Épopée toute entière. » DE GROUX H., *Journal*, récapitulation février 1899, INHA, Ms 716.

panorama des épisodes militaires du Consulat et de l'Empire qu'il construit ainsi, mais la diversité des formats et l'absence d'unité de style entre les œuvres semble exclure la préméditation d'un projet global homogène : c'est après avoir réalisé un grand nombre d'œuvres sur ce thème que de Groux cherche à établir une série cohérente et complète³⁶.

Il représente, par exemple, *Napoléon à Arcole*³⁷, *Bonaparte, empereur d'Orient*³⁸, *Marengo*³⁹, *Austerlitz*⁴⁰, divers aspects de la retraite de Russie⁴¹, *le Retour de l'île d'Elbe*⁴², *Waterloo*⁴³ (au moins dix œuvres différentes) et *Sainte-Hélène*⁴⁴, sans oublier de nombreux portraits du général puis consul Bonaparte, puis de l'empereur Napoléon I^{er}.

Le choix du thème napoléonien par Henry de Groux, s'il correspond à l'une des dilections essentielles et précoces de l'artiste, n'en est pas moins tributaire du « renouveau napoléonien » qui s'amorce en France à la fin des années 1880, et dont la publication des *Mémoires de Marbot* en 1891 constitue l'une des étapes majeures⁴⁵, préluant à la publication de nombreuses études historiques comme celles de Frédéric Masson ou d'Henry Houssaye⁴⁶. Cet engouement

³⁶ On peut cependant douter du fait qu'il ait mené ce projet à son terme. DESCAMPS J., *op. cit.*, p. 37.

³⁷ Pastel, 44 x 35 cm, collection privée. Cette œuvre et les suivantes, sauf mention contraire, sont reproduites dans DESCAMPS J., *op. cit.*

³⁸ Pastel, collection privée.

³⁹ Pastel, collection privée, localisation inconnue, pas de reproduction disponible.

⁴⁰ Huile sur toile, 137 x 157 cm, collection privée.

⁴¹ Parmi ceux-ci : *La Retraite de Russie*, peinture en camaïeu, collection privée ; *Sous la neige (épisode de la retraite de Russie)*, huile sur toile, collection privée ; *Les Trainards*, huile sur toile, collection privée ; *La Retraite de Russie*, pastel, collection Ambroise Vollard, Musée Léon-Dierx, Saint-Denis de la Réunion ; *La Retraite de Russie*, pastel, collection privée.

⁴² Pastel, collection particulière (reproduit dans *La Plume, op. cit.*, p. 255).

⁴³ Parmi celles-ci : *La Veillée de Waterloo; Hougomont; Le Ravin de Waterloo; La Route de Mont-Saint-Jean; Le Moulin de Fleurus; Le Chemin creux d'Ohain*, série d'huiles sur toile, toutes dans des collections privées. *La Veillée de Waterloo*, pastel, collection privée; *La Veillée de Waterloo*, lithographie, Cabinet des estampes, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.

⁴⁴ Au moins deux représentations : *Sainte-Hélène*, huile sur toile, collection privée (reproduite dans *La Plume, op. cit.*, p. 228), et *Longwood*, huile sur toile, collection privée (reproduite dans *La Plume, op. cit.*, p. 233).

⁴⁵ ROBICHON F., *La Peinture militaire française de 1871 à 1914*, thèse d'Etat sous la direction de B. Foucart, Paris, 1998, p. 188 et suivantes : F. Robichon analyse, au sein d'un chapitre intitulé « Napoléon fin de siècle », le processus par lequel l'épopée napoléonienne, après une éclipse quasi-totale entre 1871 et 1887, retrouve la faveur du public et des artistes, au point d'inspirer des milliers d'œuvres jusqu'en 1914.

⁴⁶ *Waterloo*, Paris, 1898, in ROBICHON F., *La Peinture militaire française de 1871 à 1914*, *op. cit.*, p. 191.

littéraire et historique trouve sa correspondance artistique, puisqu'après le précurseur Meissonier⁴⁷ et à la suite d'Edouard Detaille⁴⁸ notamment, de très nombreux peintres succombent à la « Napoléonite⁴⁹ ». La chronologie de la production napoléonienne d'Henry de Groux rend compte de ce contexte : les trois premiers tableaux de l'artiste évoquant le Premier Empire⁵⁰ sont exposés à Bruxelles, aux XX, en 1888, mais l'essentiel de son cycle napoléonien est composé à Paris, entre 1895 et 1900⁵¹.

Dans cet ensemble, les œuvres lithographiées ne comptent que pour une petite part : si aucune découverte nouvelle ne vient infirmer cette hypothèse, les lithographies traitant du thème de l'épopée napoléonienne seraient au nombre de quatre. Les autres œuvres sont réalisées soit au pastel sur papier ou carton, soit à l'huile sur toile ou carton.

Les estampes du cycle napoléonien d'Henry de Groux

Le *Journal* de l'artiste et sa correspondance comportent un certain nombre de mentions de son travail en lithographie ou à l'eau-forte. Ceci s'explique probablement par le fait que cette partie de son art nécessite une collaboration qui a laissé plus d'indices que son activité de peintre, de dessinateur ou de sculpteur, par essence labeur solitaire dans l'atelier : pour l'illustrateur, la communication avec les écrivains a laissé des traces écrites, et toutes les estampes de l'artiste ont vu leur tirage réalisé par des imprimeurs, dont il est parfois fait mention dans les archives. Henry de Groux confiait par exemple ses travaux d'impression à des lithographes comme Delâtre⁵², Pierrefort, Kleinmann, Belfond ou Dancour⁵³. La correspondance avec Léon Bloy rappelle

⁴⁷ ROBICHON F., *La Peinture militaire française de 1871 à 1914*, op. cit., p. 190.

⁴⁸ ROBICHON F., *Edouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Paris, 2007, p. 83.

⁴⁹ Néologisme popularisé en 1894 par le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé, cf. DESCAMPS J., in *Revue critique d'histoire et de littérature*, mai 1932, p. 238.

⁵⁰ *Trois Rêves après la bataille*, évocations de Waterloo, cf. DESCAMPS J., *Le Cycle napoléonien d'Henry de Groux*, op. cit., p. 46.

⁵¹ DESCAMPS J., *Le Cycle napoléonien d'Henry de Groux*, op. cit., p. 50.

⁵² Notamment pour l'illustration de *Sueur de sang* de Léon Bloy en 1893. BLOY L., *Journal inédit*, op. cit., volume 1, p. 466.

⁵³ OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs*, Neuchâtel, 2005, p. 144. Cf. DE GROUX H., *Journal*, 31 août 1893, édition Rapetti-Wat, p. 63 : « Je travaille aux lithographies des aigles que je ferai tirer chez Belfond ou chez Dancour. Ce n'est d'ailleurs qu'une petite planche d'essai, jolie de couleurs, riche de blancs et de noirs. [...] »

en plusieurs endroits cette façon (courante) de procéder : « [...] Je suis rentré ce matin, revenant de Berck, aux environs, où j'étais allé m'enquérir d'un artiste lithographe pour faire le tirage de mes épreuves d'essai⁵⁴. »

Cependant, peu de documents évoquent spécifiquement la réalisation des estampes traitant du thème napoléonien. Pas d'indications précises par exemple sur le nombre d'exemplaires réalisés⁵⁵ ou sur l'identité des lithographes, pas de mention de difficultés liées à la réalisation des projets de l'artiste, comme on en trouve fréquemment dans le *Journal* et la correspondance⁵⁶. Cette absence de sources et le faible nombre d'estampes consacré au thème napoléonien ne doivent



Fig. 1 : Henry de Groux, *Napoléon empereur des Français*, lithographie, 64x50 cm, Cabinet des estampes, Bibliothèque royale de Belgique.

pas laisser supposer qu'il s'agit là d'une part subalterne de sa production. Au contraire, le choix des sujets retenus s'avère très révélateur des préoccupations esthétiques d'Henry de Groux :

- une lithographie représente *Napoléon, empereur des Français* (fig. 1). C'est un portrait réalisé en 1896, qui tranche avec les représentations habituelles

⁵⁴ BLOY L. et DE GROUX H., *Correspondance*, Paris, 1947, p. 150. (Lettre d'Henry de Groux à Léon Bloy, écrite le 2 décembre 1894 à Boulogne-sur-Mer.)

⁵⁵ « Les tirages de ses lithographies variaient de vingt-cinq, trente à cent exemplaires. » OSTERWALDER M., *op. cit.*, p. 144. Pour les œuvres réalisées pendant la Première Guerre mondiale, les tirages ont été beaucoup plus importants, et différents suivant la qualité du papier : communément, 300 exemplaires sur vélin, 100 exemplaires sur chine ou sur japon.

⁵⁶ Deux extraits de la *Correspondance* illustreront cette communication fréquente de l'artiste sur l'état d'avancement de son travail : « Je continue à travailler au Christ aux outrages en lithographie. Ce sera encore assez long. Je veux la pousser aussi loin que possible et je suis certain d'arriver à un résultat tout à fait excellent. J'ai fait également un projet pour le *Cortège de la fiancée*, que vous verrez bientôt, j'espère, réalisé ». (Lettre de Henry de Groux à Léon Bloy, Boulogne-sur-Mer, 8 décembre 1894). BLOY L. et DE GROUX H., *op. cit.*, p. 159. Et : « Je retravaille la lithographie du *Cortège de la fiancée*. Le texte est chez l'imprimeur, vous avez déjà dû recevoir les épreuves. Si vous pouvez bientôt donner le bon à tirer, il me serait facile de vous faire avoir dans quelques jours la moitié des quelques livres que je puis du jour au lendemain ramasser chez nos amateurs. Marthy me laisse l'entier bénéfice de la publication et me fournit le papier et la couverture. Les autres frais, qui ne sont pas considérables, sont à ma charge. » (Lettre de Henry de Groux à Léon Bloy, Boulogne-sur-Mer, 21 janvier 1895). BLOY L. et DE GROUX H., *op. cit.*, p. 162.

du héros : ici, un personnage à la fois glorieux et fatal, dont Henry de Groux n'a pas cherché à flatter l'apparence ; sur les insignes impériaux, le manteau du soldat ; un visage pensif, au regard intense, et qui semble déjà présager la catastrophe à venir. Comme beaucoup de héros d'Henry de Groux, son Napoléon est marqué par le poids de la destinée. Henry de Groux s'est ici inspiré très directement du *Napoléon I^{er} à Fontainebleau après la première abdication, 6 avril 1814* de Paul Delaroche⁵⁷. L'œuvre d'Henry de Groux est cependant détachée, par l'absence de titre explicite, du contexte de la défaite de la campagne de France de 1814 qui inspirait le tableau de Delaroche. Pour de Groux, c'est le portrait intemporel d'un héros au destin nécessairement sombre, qui pourrait être aussi bien celui du vainqueur d'Austerlitz que celui du maître de Moscou ou du vaincu de Waterloo. Henry de Groux notait ainsi dans son *Journal*, le 21 août 1893 : « La plus grande beauté du visage de Napoléon est incontestablement dans son invariable mélancolie, aussi dense que celle d'Aleghieri⁵⁸. » Dans ce même *Journal*, le surlendemain, l'artiste revenait sur cette caractéristique psychologique de Bonaparte : « C'est Napoléon qui le premier confronta Tacite et Machiavel, auxquels il attribue le meilleur de son œuvre [...]. D'autres motifs que leurs doctrines les lui rendent sympathiques, c'est leur foncière amertume, leur tristesse, partagées par lui⁵⁹. » Attitude caractéristique chez de Groux : dans ses écrits, il évoque très peu les aspects pratiques et techniques de sa création artistique, mais tout ce qui conditionne sa perception mentale des sujets qu'il traite est considérablement développé.

- *La Retraite de Russie* (fig. 2), une lithographie réalisée en mars 1899 : il est ici question du repli des troupes impériales après la prise de Moscou, conquête inutile puisqu'après l'incendie de la ville, et faute de pouvoir livrer une bataille décisive contre l'armée russe qui évite l'affrontement, Napoléon doit, tardivement, ordonner la retraite (18 octobre 1812). Il se voit forcé d'emprunter la même route qu'à l'aller, route déjà dévastée par le passage de la Grande Armée et par la pratique de la terre brûlée, ordonnée par le tsar

⁵⁷ Huile sur toile, Musée de l'armée, Paris. TULARD J. (s. d.), *Histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, 2005, p. 258.

⁵⁸ DE GROUX H., *Journal*, INHA, Ms 727.

⁵⁹ DE GROUX H., *Journal*, INHA, Ms 727, 23 août 1893.



Fig. 2: Henry de Groux, *La Retraite de Russie*, lithographie, 33 x 46 cm, Cabinet des estampes, Bibliothèque royale de Belgique.

Alexandre I^{er}. Cette retraite est une épreuve terrible pour l'armée napoléonienne, harcelée par les troupes russes, manquant de ravitaillement et souffrant du froid intense. Le bilan de la campagne est catastrophique : environ 600 000 hommes avaient franchi le Niemen le 23 juin 1812, à peine 100 000 repassent le même fleuve le 15 décembre suivant. L'épisode le plus célèbre de cette retraite est le passage de la Berezina (27-28 novembre 1812), mais Henry de Groux a préféré aborder le thème comme un archétype de la déroute d'une armée. Au centre, l'empereur fatigué, déjà vaincu, semble porter sur ses épaules le poids de la responsabilité de la débâcle. Derrière lui, les troupes semblent souffrir en silence et en ordre, dans le froid, le vent et la neige. Au premier plan, les morts, les blessés, les mourants s'étirent en une vague mouvante, qui n'empêchera pas la progression de l'armée décimée. Corps étirés, débris d'armes, d'affuts de canons, de tambours, créent un climat de désolation extrême, accentué par les vols de charognards



Fig. 3 : Henry de Groux, *Napoléon à la Retraite de Russie*, fusain et pastel sur feuille collée sur carton, 50,4 x 61,7 cm, Musée Léon-Dierx, Saint-Denis de la Réunion.

qui envahissent un ciel lourd de neige. Citons Léon Souguenet : « Les hommes ont le front dur, les yeux vagues, blessés, désarmés, les survivants marchent sur des moribonds, ceux-ci se redressent pour revoir leur Empereur, l'homme à qui ils ont confié leurs rêves de gloire, de liberté, d'universel amour. Lui, l'homme fatal qu'un doigt invisible indique à la foudre, avance courbé ; sur les corps dont la plaine est jonchée, son cheval se cabre ; son impassibilité à lui, dans ce désastre, effraye⁶⁰. » Henry de Groux a abordé à plusieurs reprises le thème de *la Retraite de Russie* : au moins trois fois au pastel, deux fois à l'huile. Le pastel exposé au musée Léon-Dierx de Saint-Denis de la Réunion (fig. 3), provenant de l'ancienne collection Ambroise Vollard, présente une disposition presque similaire à celle de la lithographie. Il n'est cependant pas possible de parler ici de gravure d'interprétation à partir du pastel: de nombreux détails différent, et surtout

⁶⁰ *La Plume*, op. cit., 1899, p. 212.

le chaos observé au premier plan de la lithographie prend davantage encore sur le pastel le caractère d'un flot déchaîné, contrastant brutalement avec les rangs encore solides des troupes à l'arrière-plan.

- Le catalogue établi pour le numéro spécial de *La Plume* en 1899 fait état d'une lithographie représentant le maréchal Ney en 1814, dont nous n'avons pour le moment pas retrouvé le moindre exemplaire. Il semble que la personnalité de Ney ait particulièrement intéressé Henry de Groux, puisqu'il a aussi dessiné un pastel intitulé *Ney défendant les blessés*, autre épisode de la retraite de Russie en 1812.

- *La Veillée de Waterloo (17 juin 1815)* (fig. 4) est une des nombreuses représentations de l'empereur solitaire avant l'ultime bataille : Napoléon seul sous la pluie et les éclairs, prenant la mesure de l'obstacle que représentera un sol détrempé pour les mouvements de troupes et d'artillerie qu'il a conçus pour le lendemain. Henry de Groux évoque ici la défaite inéluctable, fatale, dont le héros est conscient mais dont il sait qu'il ne peut s'y soustraire : un héros impassible, face à l'échec qui s'annonce, comme le Napoléon à cheval de la *Retraite de Russie*.

On retrouve dans les autres œuvres du cycle napoléonien les mêmes obsessions, et toujours Bonaparte y apparaît comme un personnage d'exception :

- Le pastel de *Napoléon à l'île d'Elbe*, par exemple, semble anticiper sur le grand vaincu de *Longwood* : solitaire face à la mer, il est assis comme sur un trône, vêtu de sa tenue militaire, mais une sorte de résignation semble l'étreindre, et le contraindre à l'inaction⁶¹.

- Le *Général Bonaparte*, aux traits émaciés et à la longue chevelure, a dans le regard le mélange de détermination et d'impassibilité que l'on retrouve dans la lithographie de Napoléon empereur des Français⁶².

- *Longwood*, c'est Napoléon à Sainte-Hélène, l'empereur déchu, habillé en jardinier⁶³, qui regarde l'océan, mur invisible de sa prison. Une œuvre très mélancolique, puisque l'empereur, solitaire, semble avoir tout perdu, y compris les attributs vestimentaires de sa dignité passée.

⁶¹ *Napoléon à l'île d'Elbe*, pastel sur papier, 105 x 74 cm, collection privée. DESCAMPS J., *op. cit.*

⁶² *Portrait de Bonaparte*, pastel sur papier, 105 x 74 cm, collection privée. DESCAMPS J., *op. cit.*

⁶³ RAMBOSSON Y., *La Plume*, *op. cit.* p. 264 : « Un panama sur la tête et vêtu d'une houppelande de Prudhomme agriculteur [...] »



Fig. 4: Henry de Groux, *La Veillée de Waterloo*, lithographie, 59,5 x 42 cm, Cabinet des estampes, Bibliothèque royale de Belgique.

Un art aux multiples références littéraires et artistiques

Toutes ces variations sur le thème napoléonien appellent la question des sources d'inspiration de l'artiste. Par son journal et sa correspondance, on sait Henry de Groux lecteur assidu⁶⁴ : le substrat littéraire des compositions d'Henry de Groux sur les thèmes napoléoniens a été forgé par une fréquentation constante des mémoires des témoins de l'Épopée⁶⁵, par une connaissance approfondie du *Mémorial de Sainte-Hélène*, mais aussi par des lectures très variées, de Balzac ou de Tolstoï notamment, auxquels il voue une admiration sans bornes. Henry de Groux était manifestement un artiste doté d'une grande culture littéraire⁶⁶. Son journal contient ainsi de fréquentes annotations brèves évoquant ses lectures napoléoniennes⁶⁷.

Il a aussi une connaissance fine de l'imagerie napoléonienne, une réelle familiarité avec les grands tableaux retraçant l'épopée, notamment ceux du Château de Versailles, les plus nombreux, ceux du musée du Louvre ou du musée de l'Armée à Paris⁶⁸, et n'hésite pas à s'inspirer très directement d'œuvres de devanciers pour en donner une vision très personnelle. Dans ce

⁶⁴ DE GROUX H., *Journal*, 7 juin 1892, Ms 711 : « Quel art aurais-je fait si j'avais ignoré le monde, si j'avais vécu confiné dans la tour d'ivoire de mes songes, comme à l'époque où je faisais les *Rêves après la bataille*, inspirés de mes diverses lectures de Poe, de Victor Hugo, de Baudelaire, de Tolstoï, de Leconte de Lisle, des mémoires particuliers de Marbot, du comte de Ségur, de Lautréamont, etc. ? »

⁶⁵ Bertrand Tillier souligne cependant que la familiarité qu'a de Groux de la littérature historique napoléonienne est très loin d'égaliser celle qu'en a Léon Bloy (*Henry de Groux, peintre symboliste de l'épopée napoléonienne, op. cit.*, p. 292).

⁶⁶ DE GROUX H., *Journal*, 18 février 1908 édition Rapetti-Wat, *op. cit.*, p. 164. Le 2 février 1899, il écrit : « Les romans m'embêtent et les livres de théories encore plus. Seuls les mémoires et les confessions sont intéressants à lire. Ils semblent aller plus loin dans l'intime et dans l'essentiel. Je voudrais relire les *Confessions* de Rousseau, celles de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*), celles surtout de Saint Augustin que je n'ai jamais lues, les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (Napoléon raconté par lui-même, le plus beau livre sur lui très probablement) et la quantité énorme des autres mémoires fameux. » DE GROUX H., *Journal*, INHA, Ms 716.

⁶⁷ A titre d'exemples : « Hideur irrépressible des exploits militaires et du duel en particulier. Les *Mémoires* de Marbot, quelle prestigieuse lecture, mais quel poison ! » (DE GROUX H., *Journal*, 18 mars 1898, INHA, Ms 715); « Sans l'audacieux subterfuge de Laetitia qui fit passer son second fils à Brienne au lieu de l'aîné qui seul y avait droit, pas de Napoléon ! » (DE GROUX H., *Journal*, récapitulatif janvier 1892, INHA, Ms 711).

⁶⁸ TULARD J., *L'Histoire de Napoléon par la peinture, op. cit.* ; CANTAREL-BESSON Y., CONSTANS C. et FOUCART B. (s.d.), catalogue de l'exposition *Napoléon, images et histoire. Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, RMN, Paris, 2001.

cas, sa source immédiate est fréquemment à rechercher dans la gravure, notamment dans les œuvres de Charlet ou de Raffet. Leurs tableaux ont connu une large diffusion sous forme d'estampes, et leur confrontation avec certaines œuvres d'Henry de Groux ne laisse aucun doute sur le fait que l'iconographie de ces artistes propagateurs du souvenir napoléonien a pu alimenter son imagination⁶⁹.

Quelques exemples précis illustrent ce processus : lorsqu'il évoque la bataille d'Austerlitz, Henry de Groux choisit non seulement un épisode déjà traité par Raffet, mais il en reprend la mise en scène telle qu'elle est figurée sur une estampe de l'artiste. A Austerlitz, le 2 décembre 1805, les 75 000 hommes de l'armée impériale font face à 90 000 Austro-Russes, qui doivent battre en retraite en désordre du fait d'une manœuvre tactique hardie et fructueuse de l'empereur. Cette victoire se solde par la signature le 4 décembre 1805 d'un armistice signifiant la victoire de la France. Chez Raffet comme chez de Groux, l'épisode est le même : Napoléon, ayant réussi par un mouvement tournant à s'établir sur le plateau de Genton, s'apprête à culbuter les troupes austro-russes cantonnées dans le vallon. Celles-ci, dans leur fuite, s'aventurent sur les glaces des lacs gelés qui se brisent sous leur poids. Le premier plan est un entremêlement d'hommes et de chevaux affolés, qui luttent contre l'engloutissement dans les eaux glacées. L'empereur victorieux n'est ici qu'une silhouette lointaine sur son cheval blanc, se détachant sur l'horizon du plateau.

Les similitudes entre l'œuvre d'Henry de Groux et celle de Raffet, si elles sont manifestes sur le plan purement iconographique, ne doivent pas occulter ce qui, quant au fond, les oppose radicalement : chez Raffet, une référence directe à l'imagerie napoléonienne vise à faire revivre les grands événements de l'épopée en respectant scrupuleusement les caractéristiques historiques. Chez de Groux, la référence historique permet de donner corps aux préoccupations esthétiques de l'artiste : focaliser l'attention sur la panique des soldats en train de se noyer – autre illustration de l'horreur de la guerre – tandis que Napoléon I^{er} remportant la victoire

⁶⁹ ROBICHON F., *La Peinture militaire française de 1871 à 1914*, Paris, 1998, et *L'Armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, 1998 ; FOUCAIT B. et ROBICHON F. (s.d.), *Nicolas Toussaint Charlet, aux origines de la légende napoléonienne*, Musée de la Roche-sur-Yon, Paris, 2008 ; ROBICHON F. (s.d.), catalogue de l'exposition *Raffet (1804-1860)*, Boulogne-Billancourt, 1999.

semble à peine intéresser le peintre, si ce n'est comme l'instrument de la fatalité qui voue à la mort des multitudes d'hommes.

Auguste Raffet, encore, reçoit l'hommage d'Henry de Groux lorsque celui-ci réalise son pastel *Napoléon empereur d'Orient* : Bonaparte, monté sur un chameau, tel un prince oriental, face au Sphinx de Guizeh. Henry de Groux connaît – et reprend – l'estampe de Raffet représentant *Bonaparte général en chef de l'armée d'Égypte*. Mais il en modifie complètement le sens : à la représentation somme toute fréquente de l'épisode d'une campagne militaire, il substitue le symbole d'une ascension vers la puissance⁷⁰.

Pour les tableaux, pastels et lithographies de la *Retraite de Russie*, de Groux sollicite une fois encore Raffet, mais également Charlet : la planche lithographiée *Ils grognaient, et le suivaient toujours*⁷¹ d'Auguste Raffet et l'huile sur toile *Episode de la retraite de Russie*⁷² de Nicolas Charlet fournissent le matériau iconographique à partir duquel de Groux concrétise ses visions hallucinées.

Henry de Groux a produit des œuvres sur le thème napoléonien jusqu'en 1899. L'affaire Dreyfus semble avoir modéré sa ferveur en ce domaine. Déjà, le 1^{er} août 1898, il écrit : « Quelle ignoble idolâtrie que celle du militarisme !... du sabre. Non, je ne parviendrai jamais à dire jusqu'où vont mon dégoût et mon horreur de ce fétichisme militaire si ridiculement attesté par l'universel agenouillement de tout ce peuple devant le sabre et la culotte de peau⁷³. » En 1899, il se fait plus précis quant aux conséquences sur son art de sa perception de l'Affaire : « 13 septembre : ce qui domine, en effet dans tout ce drame, c'est l'absence de toute grandeur d'âme chez les militaires. [...] Le grand profit pour moi personnellement dans cette affaire sera de me dégoûter du militarisme et de me guérir de ma *napoléonite*⁷⁴. »

Et il semblerait en effet qu'Henry de Groux ait ensuite délaissé ce thème qui l'avait occupé pendant douze ans. L'univers de la guerre cependant lui a inspiré encore de nombreuses œuvres, mais dans un esprit totalement

⁷⁰ Derrière le chameau se dessine la silhouette de la grande pyramide, au sommet de laquelle Bonaparte semble être juché. Allusion à la célèbre phrase attribuée au général conquérant : « Du haut de ses pyramides, quarante siècles vous contemplent... »

⁷¹ DESCAMPS J., *Op. cit.*

⁷² CHARLET N.-T., *Episode de la retraite de Russie*, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

⁷³ DE GROUX H., *Journal*, Ms 715, édition Rapetti-Wat, p. 233.

⁷⁴ DE GROUX H., *Journal*, Ms 716, édition Rapetti-Wat, p. 243.

différent : entre 1914 et 1918, Henry de Groux réalise une multitude de lithographies, d'eaux-fortes et de dessins évoquant la vie des soldats et des civils pendant le premier conflit mondial. Il s'agit d'une dénonciation virulente de l'absurdité de la guerre, combinée au désir de l'artiste – qui se veut ici témoin du massacre – d'exprimer à quel point cette horreur le bouleverse⁷⁵.

Le cycle napoléonien, un ensemble atypique dans l'œuvre de l'artiste ?

Le *Journal* donne une fois encore quelques clés permettant de mettre en perspective les thèmes qui ont passionné Henry de Groux. En février 1908, il écrit : « Superlative beauté esthétique de l'infortune dans la gloire. Darius, Hannibal, César, Napoléon, Rembrandt, Christophe Colomb, Dante, Shakespeare et Molière⁷⁶. »

Quelques remarques s'imposent :

- Le cycle napoléonien, comme de nombreux ensembles lithographiés (ou dessinés, ou peints) atteste de la prédilection d'Henry de Groux pour les personnalités et les destinées exceptionnelles, qu'elles soient politiques et historiques⁷⁷ (Alexandre le Grand, César, Néron, Charles le Téméraire, Savonarole, Napoléon, Louis II de Bavière...), artistiques (Rubens, Delacroix, Charles de Groux, Beethoven, Liszt, Wagner...), littéraires (Virgile, Dante, Balzac, Tolstoï, Baudelaire, Zola...), mythiques (les héros wagnériens, Orphée, Hercule, Médée, Prométhée, Pan, Syrinx, Phaéton...) ou religieuses (le Christ, Noé, Moïse, Saint-Jérôme, Saint-Georges...).

Il s'agit en fait de portraits imaginaires, qui n'ont parfois qu'une vague ressemblance avec les portraits antérieurs ou validés par la tradition. Henry de Groux revendique la subjectivité d'un regard focalisé sur l'évocation du génie ou du destin unique de ses héros.

- Dans l'œuvre d'Henry de Groux, on constate une référence fréquente au thème de la déchéance faisant suite à un passé glorieux ou heureux. Les

⁷⁵ LE MANCEL V., *Exposition Henry de Groux*, 3 novembre-10 décembre 1916, éditions La Guerre, Paris, 1916 ; BERTEVAL W., « Henry de Groux, peintre de guerre », in *L'Art*, novembre 1918, première année, n°3, Paris ; *Henry de Groux, témoin de guerre, 1914-1918, op. cit.* ; DAVENPORT N., « Henry de Groux, The Great War and the Apocalypse », in *Print Quarterly*, IX, 2002 ; DEWILDE J., SCHLESSER T., *Henry de Groux, témoin de guerre, op.cit.*

⁷⁶ DE GROUX H., *Journal*, récapitulatif mensuel février 1908, édition Rapetti-Wat, p. 100.

⁷⁷ TILLIER B., *Henry de Groux (1866-1930), peintre symboliste de l'épopée napoléonienne*, op. cit., p. 289.

archétypes de cette perception de la destinée sont à rechercher, on l'a noté, dans l'évocation de l'épopée napoléonienne, mais aussi dans la série d'œuvres consacrées à Savonarole (du maître de Florence brûlant les livres au supplicé sur son bûcher), à Siegfried (le héros wagnérien finalement tué par Hagen)⁷⁸ (fig. 5), à Prométhée (enchaîné et condamné par Zeus à avoir le foie éternellement dévoré par un aigle pour avoir donné le feu aux hommes) ou encore à Pégase⁷⁹, autre Napoléon vaincu et solitaire.



Fig. 5 : Henry de Groux, *Siegfried blessé*, lithographie, 33 x 46 cm, collection particulière.

- Si Henry de Groux insiste fréquemment sur la solitude de ses héros, il met aussi très souvent en scène la foule, qui est un autre de ses « personnages » favoris : elle peut être menaçante, violente comme dans *Le Christ aux outrages*, comme dans *Zola sortant du prétoire*, comme dans *La Mort d'Andronic*, comme dans *La Mort de Savonarole* ; elle peut être meurtrie et souffrante comme dans *La Retraite de Russie*, comme dans *Le Hallier infernal*,

⁷⁸ LACAVALERIE X., *Henry de Groux*, dans PICARD T., *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris, 2010, p. 857. Dans sa représentation du meurtre de Siegfried, de Groux insiste sur l'effroi qui étroit le héros au moment de la mort : c'est son amour pour Brünnhilde qui a rendu vulnérable le « héros qui ne connaissait pas la peur ».

⁷⁹ TILLIER B., *Henry de Groux (1866-1930), peintre symboliste de l'épopée napoléonienne*, op. cit., p. 288.

comme dans *Le Charnier (Courrières)*⁸⁰, comme dans *Les Otages* de la Grande Guerre ; elle peut être révoltée comme dans *En Route*, où s'expriment les sympathies anarchistes de l'artiste. Souvent, cette foule est confrontée au héros solitaire, soit pour l'écraser, soit pour se laisser dominer par lui (Austerlitz, Marengo).

- Un remarquable processus d'identification unit Henry de Groux aux héros qu'il s'est choisis : ainsi, de Rubens, il évoque à plusieurs reprises dans son journal l'influence qu'il a exercée sur son art. « Le lyrisme de Rubens est si puissant que, par exemple, les formidables corps de ses personnages dans *La Montée au calvaire*⁸¹ semblent exemptés des lois de la pesanteur, tellement l'hourvari magnifique de la composition les entraîne avec violence dans les girations. (...) Delacroix [écrivait], dans son journal, je crois, qu' "un tableau devait être avant tout une fête pour l'œil". Cette fête, avec quelle abondance de liesse, d'opulence et de magie, c'est certainement Rubens qui me l'a donnée le premier et je ne m'en suis jamais complètement dégrisé⁸². »

La même perception s'impose pour les héros tragiques, comme Napoléon, comme César, comme Siegfried ou Prométhée. Henry de Groux reste tributaire d'une conception romantique de l'artiste, celle d'un être solitaire, incompris, voire conspué. L'assimilation au Christ souffrant est proche.

Conclusion

Ces remarques invitent à considérer le cycle napoléonien d'Henry de Groux comme tout autre chose que de la peinture (ou du dessin, ou de la gravure) d'histoire. Pour lui, l'évocation de l'épopée prend valeur de symbole. Napoléon y devient une incarnation du destin foudroyé, de la fatalité attachée à une personnalité d'exception, et les campagnes militaires une expression de la monstruosité de la guerre et des massacres. Henry de Groux approfondira ce dernier thème pendant le premier conflit mondial, composant alors sa contribution la plus émouvante à l'art de l'estampe.

⁸⁰ Pastel, 76 x 106 cm, Mons, collection de la Province de Hainaut.

⁸¹ Huile sur toile, 569 x 355 cm, 1634-1635, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique.

⁸² DE GROUX H., *Journal*, 5 octobre 1901, édition Rapetti-Wat, p. 81.

Jean-Christophe Stuccilli

A l'ombre des « Babylone du Nord » : le Lyon noir de Marcel Roux (1878-1922)

Peintre, graveur et poète, Marcel Roux appartient à cette lignée des solitaires universels nés pour déconcerter l'analyse et les classifications. À l'instar de ses contemporains, le peintre belge Henry de Groux (1866-1930) et l'aquafortiste phocéen Valère Bernard (1860-1936), Roux apparaît au hasard d'un siècle progressiste dont il cherche à contrer la chevauchée par des visions chimériques transportant ses héros par-delà les âges et les mythes. Curieusement, encore trop souvent ignoré d'une histoire du symbolisme européen¹, Roux est pourtant le créateur prolifique de plus de quatre-cent-vingt gravures, avec une prédilection pour l'eau-forte, de nombreuses peintures, dessins et aquarelles dont la filiation avec Rops, Klinger, Kubin, ou Ensor atteste une parenté avec l'âme septentrionale. Né une décennie après Munch, ses visions fulgurantes marquées par un scepticisme radical à l'égard de la pensée positive, sont les émanations d'une psychologie inquiète, nourrie des littératures romantiques de Poe et de Baudelaire, du souffle mystique de Huysmans et de Léon Bloy, tout autant que des injonctions sociales du Lyonnais Justin Godard (1871-1956).

De Lyon à Smyrne ou l'errance du Héros

Roux naît un soir de fin d'été en 1878 à Bessenay (Rhône), petit village près de Lyon. Sa naissance fut marquée par l'abandon de sa mère qui accouche seule, alors que son père, Joseph Roux, acteur de théâtre, est en tournée en Russie où il se produit sur la scène du Théâtre impérial de Saint-Petersbourg devant Alexandre II. Ce mythe de l'accouchement solitaire donnant naissance au héros n'est sans doute pas étranger à la place majeure

¹ L'exposition du Musée de l'imprimerie et de la banque à Lyon, en 1991, demeure aujourd'hui encore la principale étude consacrée à l'artiste ; COLL., *Marcel Roux (1878-1922). Visions fantastiques*, Lyon, Association des amis du Musée de l'imprimerie et de la banque, 1991 ; à cela s'ajoutent deux articles par BIDON C., « L'œuvre diabolique et apocalyptique de Marcel Roux (1878-1922) », in *Nouvelles de l'estampe*, n° 105, mai-juin, 1989, p. 17-27, et « La femme et la mort. Scène d'angoisse et visions de guerre sous la plume de Marcel Roux », in *Gryphe*, n° 6, 2003, p. 16-20.

qu'occupe la femme dans l'œuvre de Roux. Il faudra attendre plus d'un an pour que Joseph Roux rappelle auprès de lui sa femme et son fils. Dès 1880, l'enfant hante les coulisses des grands théâtres européens alors que Wagner achève *Ma vie* sous la dictée de Cosima. Six années durant lesquelles le jeune Roux s'imprègne des atmosphères décadentes des scènes de l'Est, celles de Saint-Pétersbourg, d'Odessa, de Vienne, de Bucarest, de Bruxelles, jusqu'aux salles ottomanes de Smyrne. Cette épopée romantique dans une Europe orientale « fin de siècle » ne doit pas abstraire la férocité du nomadisme d'une troupe de théâtre, dont Roux sera définitivement marqué et dont les effluves tyranniques sont encore perceptibles dans les séries *Danse macabre* (1904-1905), *Les Maudits* (1906), *Fille de joie* (1908-1911) et *Contre l'alcool* (1913), mais aussi au travers de certaines planches de la suite des *Variations* (1906-1908), à l'image de *La Petite Saltimbanque*.

Ces premières années placées sous le signe de l'errance et du jeu théâtral, contrastent quelque peu avec le retour brutal à Lyon en 1886 et l'inscription dans un cours privé montée Saint-Barthélemy à l'ombre de l'imposant chantier de la basilique Notre-Dame de Fourvière, dont les tours en construction furent immanquablement propices au souvenir des minarets d'Orient. L'année 1892 marque le retour à la Méditerranée, d'abord Nice, puis Monaco où Joseph Roux participe à la production de *L'Île de Tulipatan* d'Offenbach au Théâtre de Monte-Carlo sous la direction de Raoul Gunsbourg. Le séjour en Principauté se prolonge durant trois ans. En 1894, âgé d'à peine seize ans, Roux dédie à sa mère une nouvelle illustrée qu'il intitule : *Le Crime d'un honnête homme*. Durant cette période, l'adolescent ne cesse de dessiner, puisant son inspiration dans les vignettes satyriques de Caran d'Ache. Après une dernière tournée en Russie, puis en Allemagne, Joseph Roux meurt à l'automne 1896, c'est pour son fils le retour à Lyon et le début d'une œuvre noire.

Marcel Roux a dix-huit ans. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Lyon dans la classe d'Auguste Morisot (1857-1951), poète du nord égaré au Midi qui décelait la grandeur des cathédrales gothiques dans les forêts environnantes. Morisot fut le maître de Louis Bouquet (1885-1952), de Pierre Combet-Descombes (1885-1966), de Charles Sénard (1878-1934) ou de Claude Dalbanne (1877-1964), toute une génération d'artistes dont les débuts sont marqués par une iconographie baudelairienne, macabre et décadente,

héritée de Rops. Outre, ce courant symboliste plus ou moins proche de Péladan et de la matrice rosicrucienne, les années d'apprentissage sont avant tout placées sous l'ascendance des eaux-fortes de Rembrandt découvertes au musée des Beaux-Arts de Lyon. Dès lors, une certitude ne quittera plus le poète, le burin et la morsure par l'acide seront ses sonorités.

Lyon à la croisée des chemins : entre Midi et Septentrion

Roux est l'héritier à l'orée du xx^e siècle d'une tradition hiéroglyphique de la peinture à Lyon qui, de Louis Janmot (1814-1892) à Paul Chenavard (1807-1895), de Puvis de Chavannes (1824-1898) à Alexandre Séon (1855-1917), n'a cessé de chercher un exutoire à la mélancolie de celle qui sût se prétendre « Reine des cités² », sans cesse tiraillée entre un idéal latin que lui commanderait son rang parmi les capitales du monde antique et un rêve de gothicités nordiques légitimé par ses martyrs et ses titres primatiaux qui auraient dû faire de sa cathédrale, l'égale des murailles chrétiennes d'Île de France, de Flandres ou de Cologne. Ce n'est sans doute pas un hasard si Marcel Roux meurt à Chartres à l'ombre de la cathédrale, le 19 janvier 1922 au son de l'Angélus. Prophétie ou bizarrerie, le dix-neuvième jour du calendrier est celui de saint Canut, roi médiéval danois du xi^e siècle qui sût se distinguer par l'auréole du martyr et dont le meurtre sacrilège entraîna le Danemark dans une grande famine et diverses calamités, mais dont l'homonymie nous renvoie étrangement et sans doute sarcastiquement à la réalité industrielle et laborieuse du Lyon damné de Marcel Roux : celle des canuts, ces ouvriers de la Fabrique, puissant système social et économique de l'industrie de la soie à Lyon, organisant la ville et sa géographie alentour en autant de quartiers ouvriers dévolus au tissage d'une étoffe dont toute réussite économique s'empresse alors de se parer avec ostentation.

Cette dichotomie radicale entre une classe laborieuse productrice et une bourgeoisie consommatrice est illustrée par Roux dans *Paresse*, l'une des planches de sa suite des *Sept péchés capitaux*, exécutée entre 1907 et 1908. Sur fond d'un Lyon aux allures de Charleroi, l'oisiveté, symbolisée par une femme dont le visage couvert d'une mousseline-linceul est enchaînée à la

² La formule est empruntée au *Carminum Libri* du Père Jean Commire, publié à Paris en 1678 : « Lutèce, ne sois pas si fière ; à peine tu étais née que déjà la Gaule m'avait proclamée reine de ses cités. »

satisfaction matérielle que lui offre le progrès, s'esquive du travail, laissant derrière elle une jeune ouvrière que le démon de la paresse cherche à détourner du pèlerinage laborieux de l'arrière plan. Il est important de souligner combien cette iconographie se fait l'écho des mots célèbres de Victor Hugo prononcés à la Chambre des députés lors de la terrible crise de chômage qui s'est abattue sur la capitale du textile au début de l'année 1877 : « On pourrait presque dire que c'est à Lyon que la France est née. Lyon est un des plus antiques berceaux du fait moderne [...], Lyon représente la pauvreté créant la richesse³. » A cette idée s'associe également quelques planches de la suite *Les Maudits*, gravée par Roux en 1906, telles que : *J'ai été nu et vous ne m'avez pas donné de vêtements* ; ou dans un registre pastoral : *J'ai eu soif et vous ne m'avez pas donné à boire*, évoquant à la fois la manière de Callot et l'univers agreste d'Eugène Laermans.

Pour décrire la cité rhodanienne de Roux, encore marqué par l'assassinat du président Carnot en 1894, Edouard Herriot qui y arrive comme jeune professeur de lettres en 1896, ne trouve rien de mieux approprié que de reprendre la page de Jules Michelet dans *Le Banquet*. Relisons-la après lui : « Ville bien secondaire, en comparaison de ces capitales de l'histoire, ville de monuments médiocres, ville presque partout noire et sombre, vaste atelier où le travail scindé, isolé, n'a rien du grandiose des Babylone industrielles du Nord⁴. » A l'ère du phalanstère, Michelet aboute l'image humaniste de la « double et fameuse cité » louée par Maurice Scève au XVI^e siècle, évoquant une ville écartelée entre ses deux collines : « Viens à moi, lui dit Fourvière ; viens au foyer du passé, au sanctuaire de Blandine » ; et la Croix-Rousse de répondre : « Je t'offre le servage du travail, le pain noir, le risque du chômage. » Voilà le Lyon de Marcel Roux. Toutefois, la ville contemporaine ne saurait se limiter à ce climat d'incertitude, loin de se complaire dans une nostalgie fataliste du passé, Lyon est alors avant tout une ville industrielle active que la jeune municipalité radical-socialiste d'Édouard Herriot saura incarner à travers les constructions de son architecte Tony Garnier⁵, auteur de la *Cité industrielle* publié en 1917.

³ Cité par HERRIOT E., *Jadis. Avant la première guerre mondiale*, Paris : Flammarion, 1948, p. 126-127.

⁴ *Ibidem*, p. 121-122.

⁵ Concernant Garnier, voir en dernier lieu, DUFIEUX P. (s.d.), *Tony Garnier, la Cité industrielle et l'Europe*, Lyon, CAUE du Rhône, 2009.

Roux se révèle un attentif observateur des bouleversements sociologiques découlant de cette industrialisation massive du travail, notamment de celle de la soie, à compter de la fin du XIX^e siècle. Dans *Vision macabre* (1904, fig. 1), l'aquafortiste figure un cortège de barons de l'industrie textile en bord de Saône portant le cadavre d'un ouvrier canut. A gauche à l'arrière plan, sont reconnaissables les puissantes usines Gillet du quai de Serin blotties aux pieds de la Croix-Rousse, dont la fortune se construit solidement sur l'exploitation de la rayonne, textile industriel obtenu à partir du tissage de fibres artificielles. Rappelons brièvement que jusqu'au début du XX^e siècle, le tissage traditionnel de la soie ne nécessite pas la construction de vastes usines dans la région lyonnaise, pas même de véritables cités ouvrières, pour la raison que l'ouvrier canut est propriétaire de son outil de travail ; des métiers à tisser qui prennent place dans les hauts immeubles des quartiers manufacturiers dont celui de la Croix-Rousse. Cette spécificité – unique en France – explique par ailleurs le fait que la structure de production de la Fabrique lyonnaise n'a guère favorisé au cours du XIX^e siècle l'activité du



Fig. 1 : Marcel Roux, *Vision macabre*, 1904, eau-forte, 13,1 x 18,4 cm, Lyon, Musée de l'Imprimerie.

tissage sous la forme d'usines mécaniques ou de manufactures, suscitant au contraire la reconstitution des structures artisanales et familiales héritées de l'Ancien Régime. L'industrialisation de l'activité donnera notamment naissance au groupe Gillet qui abandonnera bientôt les structures artisanales et urbaines pour installer de grandes usines à Villeurbanne et dans plusieurs villes de la région. Il faudra attendre la décennie 1880-1890 pour que le tissage se mécanise à grande échelle malgré la longue persistance du tissage à bras entretenant une concurrence active entre l'atelier à domicile et l'usine qui constitue l'une des contradictions les plus curieuses de la Fabrique lyonnaise. C'est la conclusion dantesque de ce long bras-de-fer que représente Roux à travers cette « *pietà* de l'industrie » où le métier traditionnel du canut enveloppé d'un linceul de viscose mécanique est porté par une farce macabre se mouchant dans la soie précieuse d'un textile tissé à bras. Une satire où toutes les misères de l'homme sont étalées avec une complaisance ironique. Pour reprendre le jugement de Focillon à propos de Jérôme Bosch et de Breughel le Vieux : « Cela sent le carnaval, le charnier et le pot de chambre⁶. » D'autres planches gravées par Roux au cours des années 1904-1905 participent à cette dénonciation de l'agonie de toute une industrie sacrifiée sur l'autel du progrès, à l'image de *Pendaison* ou de *Démon du suicide*. Dans cette dernière, les diableries flamandes s'invitent en bord de Saône attisant la rigueur lyonnaise à s'offrir aux créatures des méandres.

Cette décadence de l'ouvrier rejeté aux confins de la cité qui, marginalisé, ne trouve son salut que dans l'affection de la mort, fait l'objet d'une importante série gravée en 1913, intitulée *Contre l'alcool*, à travers laquelle Roux semble faire sienne la préface de Zola à *L'Assommoir* : « J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort⁷. »

Si les motifs de Roux doivent beaucoup à Zola, le souffle farouche et révolté de Louis Veuillot et de Léon Bloy sont l'armature de sa pensée, ainsi

⁶ FOCILLON H., *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Flammarion, (1928) 1991, p. 363.

⁷ Nous devons à Colette Bidon ce rapprochement fort à propos in COLL., *Marcel Roux (1878-1922). Visions fantastiques*, Lyon, 1991, p. 12.



Fig. 2 : Marcel Roux, *L'Eau de vie !*, 1904-1905, eau-forte, 25 x 44,7, Lyon, collection particulière.

qu'en témoigne la composition spectrale de *L'Eau de vie !* (fig. 2) ou encore celle, abyssale, de *L'Accident*, mêlant le fléau social au châtement. En ce sens, rappelons que l'engagement social et religieux de Roux lui vaut l'estime et l'amitié de Justin Godart, avocat et homme politique lyonnais, qui, en 1922 à la mort du graveur, rédigera son hagiographique publiée chez Audin à Lyon⁸. Après une thèse en droit consacrée à *L'Ouvrier en soie*, Godart milite au parti radical-socialiste et s'engage activement dans la lutte sociale. Son engagement s'inscrit dans la démarche du solidarisme radical défendu par Léon Bourgeois. Il militera entre autres en faveur de la journée de huit heures, de la réglementation du travail de nuit des femmes, du mouvement coopératif et représentera la France au Bureau international du travail à Genève jusqu'en 1950. Godart reconnaît dans les suites gravées de Roux l'engagement nécessaire à tout salut. La série *Danse macabre* (1904-1905), ralliera particulièrement les deux esprits par la mise en garde salvatrice du *memento mori* et l'importance accordée à la ville de Lyon. En quatorze planches, sur fond de Babylone d'entre Rhône et Saône, Roux développe les diverses manières dont la mort se présente à l'homme depuis *Adam et Eve* (*Ceux qui ont engendré la mort*), jusqu'au *Christ* (*Celui qui l'a vaincu*).

⁸ GODART J., *Marcel Roux, graveur lyonnais (1878-1922)*, Lyon : Audin, 1922.

L'omniprésence de la ville dès le frontispice (fig. 3), identifiable à ses quais, ses passerelles et ses cours, fait de Lyon une vaste cité des morts. Nous retiendrons particulièrement *L'Ouvrier malheureux* (*Ceux qu'elle écrase lentement*), *Le Religieux* (*Ceux qui ne la craignent pas*), *L'Enfant* (*Ceux qui l'ignorent*), *Métamorphose* (*Ceux qui la reconnaissent trop tard*), *Le Cabaret* (*Ceux qui la boivent*), ou encore *L'Orgie* (*Ceux qu'elle se prépare*).



Fig. 3 : Marcel Roux, frontispice de la série *Danse macabre*, 1904-1905, eau-forte, 31,2 x 38,8 cm, Lyon, Bibliothèque municipale.

A travers ces quelques exemples, Roux peut être considéré comme un fils lointain de Pierre-Simon Ballanche, prophète de *La Palingénésie sociale* publiée à la fin des années 1820, pour qui la cité idéale est d'abord la « ville des expiations ; [...] cité stationnaire par son principe éternel, progressive par son alliance toujours subsistante avec les destinées générales du genre humain : elle doit être la représentation continue de l'ancien monde civil, du monde civil actuel, du monde civil de l'avenir, du monde religieux qui

embrasse tout le genre humain dans ses voies préparatoires⁹. » La rédemption ne peut faire l'économie de la reconnaissance de la faute et de l'acceptation de la peine. Baudelaire avait donné d'un autre Lyonnais, Paul Chenavard, disciple de Ballanche et ordonnateur impuissant du Panthéon, une exégèse que l'on pourrait appliquer sans peine à Marcel Roux : « Son cerveau ressemble à la ville de Lyon. Il est brumeux, fuligineux, hérissé de pointes comme la ville des clochers et des fourneaux. Dans ce cerveau, les choses ne se mirent pas clairement, elles ne se réfléchissent qu'à travers un milieu de vapeurs¹⁰. »

La seconde Bayreuth

Roux fut de toute évidence imprégné des entreprises éditoriales menées par Auguste Bleton sur la fin du siècle, associé au talent de l'aquafortiste Joannès Drevet (1854-1940) : *A travers Lyon*¹¹ (1887), *Aux environs de Lyon*¹² (1892) et *Lyon pittoresque*¹³, dernier volume de la trilogie qui paraît en 1896. Ces promenades sépulcrales dans les vieux quartiers de la ville dessinent un Lyon germanique, pour ne pas dire wagnérien, ayant survécu aux aléas d'une histoire faite de splendeur et de misère. Plus encore que les notices, les textes et la mise en page, c'est l'illustration qui joue un rôle majeur dans la création d'un Lyon gothique sous la mine expressionniste de Drevet. Ce n'est pas un hasard si c'est auprès de Drevet, mais aussi de Paul Borel, tant admiré par Huysmans, que Marcel Roux reçut son apprentissage à la technique de l'acide. Roux retrouva sans doute en Drevet, le génie poétique des décorateurs de théâtres observés durant l'enfance. C'est un Lyon noir, éternellement embrumé, plongé dans une nuit perpétuelle sous une couche

⁹ BALLANCHE P.-S., *Essai de Palingénésie Sociale*, I, 1827-1829, Paris : Didot, p. 176-181.

¹⁰ Concernant l'art philosophique de Chenavard nous renvoyons à l'étude de CHAUDONNERET M.-C. dans *Paul Chenavard 1807-1895. Le Peintre et le prophète*, Paris : RMN, 2000, p. 15-23, et de MARTIN F.-R., « Le pouvoir spirituel de l'artiste. Historicisme et utopie à Lyon au XIX^e et au début du XX^e siècle », in *Le Temps de la peinture. Lyon 1800-1914*, Lyon, Fages, 2007, p. 153-165.

¹¹ BLETON A., *A travers Lyon*, préface de J. COSTE-LABAUME, Lyon : A. Storck, 1887.

¹² BLETON A., *Aux environs de Lyon*, préface de J. COSTE-LABAUME, illustré de 250 dessins de J. DREVET, Lyon : Dizain et Richard, 1892.

¹³ BLETON A., *Lyon pittoresque*, préface de J. COSTE-LABAUME, illustré de 325 dessins, gravures et lithographies par J. DREVET, Lyon : Bernoux et Cumin, 1896.

de poussière de mâchefer qui transparaît sous le ciseau de Drevet. L'antique forteresse de Pierre-Scize, tant dessinée par les *Bentvueghels* en marche vers Rome aux XVI^e et XVII^e siècles, se métamorphose en une citadelle fantastique d'un conte nordique, une construction lugubre qui se détache sur fond de lune baveuse¹⁴. L'amateur est plongé dans des âges obscurs et terribles, évoquant un Lyon hérissé de *Tour des Rats*¹⁵. Les cours lépreuses de la ville deviennent le théâtre des rituels spiritistes de la fin du siècle dans des rendus qui annoncent inmanquablement l'univers de Roux. En jouant d'habiles effets, de vues saisissantes, de cadrage vertigineux et de contre-jours brutaux dans lesquels les blancs et les noirs s'affrontent violemment, Drevet convie toutes les ressources de l'eau-forte contemporaine pour dessiner le portrait d'une ville nordique. Les effets de lumière si contrastés qu'offre la ville, ses ciels changeants « [...] où les brumes du Nord viennent, comme un jeu d'écrans, argenter et projeter, en le concentrant ou en le dispersant, l'éclat du soleil méridional¹⁶ » ne manqueront pas d'alimenter l'imaginaire du jeune Roux¹⁷.

Si l'édifice wagnérien est présent en filigrane dans l'œuvre de Roux, aucune planche ne cite directement le répertoire du poète du *Ring*, pourtant joué à Lyon au point que la ville fut parfois citée comme la seconde Bayreuth. Il y a là un paradoxe à souligner. Si musicalement Lyon fut éminemment wagnérienne, sur le plan des arts visuels, elle n'engendra pas Henry de Groux, ni même Gaston Bussière. Les arts graphiques à Lyon des années 1880-1920, invoquent davantage Baudelaire que Wagner, comme en témoignent les xylographies de Louis Bouquet pour *Le Spleen de Paris* (1925), les monotypes de Pierre Combet-Descombes pour *Les Fleurs du Mal* (1917), mais aussi les eaux-fortes de Sénard ou de Roux, à l'image du lisztien *Morceau à quatre mains* gravé en 1905 (fig. 4).

¹⁴ STUCCILLI J.-C., « Paysages urbains à Lyon aux XVI^e et XVII^e siècles : l'Europe du Nord et son antichambre italienne », in *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 1, 2003, p. 83-94.

¹⁵ Victor Hugo, *Tour des rats*, 1840-1847, crayon graphite, encre brune, pinceau, plume et aiguille, 28,5 x 44,8 cm, Paris, maison de Victor Hugo.

¹⁶ VIAL E., *Les Eaux-fortes et lithographies de Joannès Drevet*, Lyon : Cumin et Masson, 1915, p. 8.

¹⁷ DUFIEUX P., « Du gothique troubadour à 'l'invention' du Vieux Lyon, la question médiévale et la Société historique, archéologique et littéraire (1800-1940) », in *Bicentenaire de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon (1807-2007)*, Lyon : SHALL, 2007, p. 212-248.



Fig. 4 : Marcel Roux, *Le Morceau à quatre mains*, 1905, eau-forte, 31,2 x 38,8 cm, Lyon, Musée de l'imprimerie.

Durant les dernières années du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e, l'âme lyonnaise s'identifie aux drames musicaux wagnériens par leur compréhension du christianisme de façon philosophique, mais elle ne sut véritablement leur donner forme. C'est là l'une des contradictions majeures du Lyon d'avant 1914, son élite se rend blafarde et convulsive au Grand Théâtre à l'occasion des premières françaises de *Tristan et Iseult*, de *Lohengrin* ou des *Maître-Chanteurs*, mais ne commande pour ses intérieurs que des bouquets de fleurs, des portraits au classicisme suranné et des vaches pâturant en Dombes¹⁸. Ainsi, pour le Lyonnais, le goût immodéré pour l'épopée wagnérienne reste confiné à l'alcôve et à la sacristie. Lyon, berceau des sciences occultes et du Sâr Péladan peut toutefois sans peine être suspecté, à l'image de Wagner, de s'être « effondré au pied de la croix », selon le mot célèbre de Nietzsche. Il est vrai que la rhétorique de Roux comme celle de Péladan, auteur du *Vice suprême* (1884) et de *La Décadence latine* (1888), blâme les mœurs modernes corrompues par le matérialisme,

¹⁸ Au sujet des productions lyonnaises de Wagner, nous renvoyons à JANSSEN L., *Les Premiers interprètes de Wagner en France*, Lyon, s.d. [c. 1905-1910] ; BARIOZ J., *Wagner et Lyon : chronique d'un grand siècle*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2002.

dissipant ici et là les mythes et les symboles chrétiens comme autant d'effets de scène. Ce recours exalté au religieux sans foi raisonnée, rejoint les propos d'Henry de Groux en quête de « la poétique splendeur du culte catholique¹⁹ ». De Groux qui sût d'entre tous le mieux s'incarner dans la figure du Christ anarchiste note dans son *Journal* en 1897 : « Je ne pourrais m'estimer comme croyant que si je devenais tout à fait un fanatique, [...]. Je suis c'est vrai, un de ces tièdes abominables indéfiniment vomis par Dieu²⁰. » De même, la foi de Marcel Roux est une foi philosophique, une métaphysique de la pitié et du renoncement qui tire l'essentiel de ses dogmes de Schopenhauer et de Ballanche. En cela encore, il rejoint Wagner qui, dans un commentaire philosophique de *Parsifal*, écrivait en 1880 : « On pourrait dire que là où la religion devient artificielle, il revient à l'art d'en sauver l'essentiel²¹. » Alors que Marcel Roux entreprend la composition de sa suite *Les Sept Paroles de Jésus en Croix*, Paul Borel (1828-1913), qui fut à Lyon le peintre-historiographe du curé d'Ars, exhorte son jeune disciple à s'inspirer de l'idéal chrétien : « La grande poésie, l'immense poésie que renferment les faits et les merveilles de la Religion sont une source d'art incomparable. Il faut plaindre les artistes qui les ignorent²². »

« La vie religieuse suscite le diable²³ »

Dans son ouvrage historiciste *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles* (1928), Henri Focillon, conservateur du musée des Beaux-Arts de Lyon de 1913 à 1924, consacre un important chapitre à l'imaginaire du Diable en Flandre où il oppose le « souffle épique » de la latinité au « délire patient » du Septentrion, à travers une formule qui prend valeur d'apologue : « L'Enfer de Dante est la cathédrale des démons ; l'enfer flamand est une église de village²⁴. » Cet imaginaire de « diabolité²⁵ » qui, de Jérôme Bosch à Eugène Laermans, agite l'esprit des bonnes gens dans des villages endormis sous la

¹⁹ GROUX H. DE, *Journal*, sous la direction de R. RAPETTI et P. WAT, Paris : Editions Kimé, 2007, p. 140.

²⁰ *Ibidem*, p. 130.

²¹ DAHLHAUS C., *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, Liège : Mardaga, 1994, p. 152.

²² Lettre de Paul Borel à Marcel Roux, 23 septembre 1911, publiée dans COLL., *Marcel Roux (1878-1922). Visions fantastiques*, Lyon, 1991, p. 27-28.

²³ FOCILLON H., *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Flammarion, (1928) 1991, p. 362.

²⁴ *Ibidem*, p. 362.

²⁵ Le terme est de Focillon. *Ibidem*, p. 362.

neige, est importé par Marcel Roux dans la géographie industrielle du Lyon d'avant 1914. Sa première série exécutée de 1901 à 1904 et intitulée *Les Fantastiques*, constitue sans doute sa production la plus redevable au souvenir flamand avec des planches telles que *Halte de démons* ou *Humains offrant leurs cœurs à Satan*, à travers une mise en scène que D'Annunzio aurait pu faire sienne pour le tournage de *Cabiria* en 1914. C'est encore Klinger, Kubin ou Rops que l'on peut déceler à travers *L'Avarice* tirée de la suite des *Sept péchés capitaux* (1907-1908) ou encore à travers *La Faucheuse* gravée en 1907. Tout un monde de noirceur alors même que l'industrie lyonnaise triomphe avec la commercialisation de la plaque autochrome Lumière assurant de beaux jours aux balbutiements de la photographie couleurs. En 1908, Roux donne sans doute son plus beau manifeste à l'expression de cette manière noire et septentrionale à Lyon avec l'illustration du poème de Louis Mercier, *Lazare le Ressuscité*. Dix-neuf compositions ornementales et quinze eaux-fortes hors texte rappelant les héros d'Henry de Groux, qu'il s'agisse de *La Foule* ou de *La Ruée vers l'argent*; tout autant que la mélancolie spectrale d'Alfred Kubin comme en témoigne *Dieu ne s'offense pas de la science humaine* ou *Le Repas chez Caïphe*.

Nous ne ferons qu'évoquer l'image de la femme chez Roux, sujet à part entière, qui doit beaucoup à l'héroïne décadente de Rops. Dans *Fille de joie*, suite de sept planches exécutée de 1908 à 1911, Roux retrace l'existence de la misérable créature depuis le foyer pestilentiel qui l'a vu naître, sujet de la première planche intitulée *L'Alcool*, dans laquelle il décrit un foyer perdu où l'enfant semble condamné au martyr, s'associant au Crucifié; jusqu'à l'affirmation de sa destinée sulfureuse symbolisée par la lumière funeste de *Femme-Flamme*. Certaines planches hors suite témoignent de cette même iconographie comme *Les Pantins* (1910), dans laquelle une Circé lyonnaise échappée des *Fleurs du mal*, jongle avec la destinée d'hommes-guignols sur les hauteurs de la Croix-Rousse. Une roue de la Fortune à laquelle Rops aurait pu prêter vie et qui n'est pas sans évoquer les propos du critique d'art Marius Mermillon (1890-1958) concernant l'œuvre de Charles Sénard en 1937: « [...] anachronique spectacle où manœuvrent et pirouettent bourgeois et débardeurs, belluaires, magistrats, [...] autour de la Femme qui est un symbole de la prostitution, rarement belle fille, entourée d'un cortège de tendrons grimaçants et de viragos procureuses. [...] scènes d'une gouaille

insultante pour l'humanité où l'on devine une remontée de vieille foi meurtrière et comme l'ouvrage d'une vengeance²⁶. »

Du Louvre à la cathédrale de Chartres

En mai 1909, Roux s'installe à Paris grâce au soutien matériel de Paul Borel qui l'encourage à travailler : « A Paris on apprécie le prix du temps, en province on le gaspille », lui écrit-il²⁷. Il obtient alors de la chalcographie du Louvre plusieurs commandes de reproductions d'œuvres de Rembrandt. En 1910, l'État achète une douzaine de ses eaux-fortes qui seront exposées au musée du Luxembourg jusqu'en 1916 avant d'être affectées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. La même année, Roux achève l'illustration de *Ponce Pilate* de Louis Mercier. Moins importante que pour le *Lazare* (1908) du même auteur, la collaboration de l'artiste consiste en des vignettes insérées dans le texte et gravées sur bois. C'est en effet à cette époque que Roux commence à explorer la xylographie jusqu'alors jamais pratiquée. En 1911, il est nommé sociétaire au chapitre de la gravure de la Société nationale des Beaux-Arts. En mai 1912, il se rend à Bruxelles à l'occasion de l'Exposition internationale d'art religieux moderne, à laquelle *La Vie du Christ* d'Emile Nolde avait été refusée. Cette même année, Jacques Doucet acquiert pour sa bibliothèque l'ensemble de son œuvre gravé. C'est un moment décisif dans la carrière de Roux qui découvre dans le fonds de la Bibliothèque Doucet des planches propices à de nouvelles réflexions, ainsi qu'il l'écrit au conservateur : « cette visite à la rue Spontini sera pour moi le point de départ d'une transformation [...] qui venait lentement mais qui sera hâtée, [...], la vue des Degas et des Gauguin m'a donné une soif de liberté qui va se sentir sur la planche que je tiens sur le métier²⁸. » Cette liberté nouvelle, Roux la tire également de la pratique même de la gravure sur bois. A partir de 1914, un ulcère contracté au Front le contraint à abandonner définitivement l'eau-forte, les effluves d'acide le suffoquant cruellement.

²⁶ MERMILLON M., *Sénard*, Lyon : Edition du Salon du Sud-Est, 1937.

²⁷ Lettre de Paul Borel à Marcel Roux, 30 septembre 1909, publiée dans COLL., *Marcel Roux (1878-1922). Visions fantastiques*, Lyon, 1991, p. 31.

²⁸ *Ibidem*, p. 31 ; lettre de Marcel Roux au conservateur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, 30 octobre 1912.



Fig. 5 : Marcel Roux, *Hommes enfouissant la tête dans un trou*, vers 1916, encre, 24,6 x 38 cm, Lyon, Musée des beaux-arts.

Désormais xylographe, Roux projette une série intitulée *Contre la guerre*. Justin Godart rappelle qu'au Front, « il accumula les croquis de camarades morts et exprima en traits hâtifs, sur des chiffons de papier, toute la pitié qui l'étouffait dans la fournaise. Faute de pouvoir tracer et buriner ses eaux-fortes, il les écrivait telle cette lettre venue à moi de la Somme : "Imaginer un homme hagard, rivé par des chaînes au fond d'un cloaque. Il y a deux portes, celle d'entrée et celle qui conduit à la salle des supplices [...]. Il a vu et revu passer et repasser encore les cadavres des suppliciés ou ceux auxquels on a seulement arraché les yeux ou les bras ! Il attend son tour. [...] Vous voyez bien cher ami. Je suis incorrigible. Ne pouvant envelopper la vérité dans le voile magique de l'eau-forte, j'essaye de raconter des paraboles"²⁹. » Curieusement, les dessins rapportés du front ne figurent pas des scènes de tranchée, mais des massacres où aucun élément ne rattache le spectateur aux années 1910. Le poilu sacrifié de de Groux est délaissé au profit de la victime civile. La femme devient l'élément central de ses visions intemporelles ; démente et effarée, Roux lui prête des postures qui ne sont

²⁹ GODARD J., *Marcel Roux, graveur lyonnais (1878-1922)*, Lyon : Audin, 1922, p. 10.

pas sans rappeler les crispations épileptiques et autres contractures hystériques extraites de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* publiée en 1891 sous la direction de Jean-Martin Charcot, à l'image de la planche des *Affolées*. Rappelons que la première édition de l'ouvrage en 1877 illustrée de photographies de Paul Regnard avait déjà fortement conforté l'imaginaire de Klinger, de Munch ou de Klimt. Le corps de l'hystérique, parce qu'il échappe à toute rationalité rejoint de fait pour Roux la figuration objective de la souffrance morale face à la guerre, magnifiquement résumé au graphisme kubinien d'*Hommes enfouissant la tête dans un trou* (fig. 5).

Une série de dessins à l'encre ou aquarellés témoignent de l'ambition de cette suite avortée par la maladie et la mort de l'artiste en 1922. Une épopée martiale qui s'inscrit dans la lignée d'un Steinlen, mais plus encore dans celle d'un de Groux. Roux ne pouvait, en effet, ignorer à ce sujet *Le Visage de la Victoire* d'Henry de Groux paru en 1916. L'une des rares planches abouties et gravées du projet, *Le Soldat crucifié* ou *Le Sacrifice* (fig. 6), figure un poilu, les bras en croix, effondré sur le mur d'une tranchée. Cette incarnation du sacrifice suprême n'est pas sans évoquer *L'Adieu* de de Groux salué par Walter Bertheval dans le *Mercur de France* en avril 1916 : « C'est un zouave frappé d'une balle ; il est debout contre la tranchée, mais il est mort. La tête est retombée en arrière [...] ; mais la main seule se tend dans un adieu infini ; et la mort, qui a fait ricaner tant de faces d'épouvante, éternise quelque part le geste suprême de la vie³⁰. »

Conclusion

Marcel Roux meurt à Chartres en janvier 1922 à l'ombre de la cathédrale dont, il était selon Justin Godart « un compagnon attardé des maîtres inconnus qui l'ont édifiée³¹. » Tertiaire de l'ordre de Saint-François, sa dépouille est ensevelie par des sœurs franciscaines au cimetière de Saint-Chéron, accroché sur la colline face à l'imposante machinerie gothique. Selon sa volonté ses burins, ses pinceaux et sa palette ont été déposés aux

³⁰ BERTEVAL W., « 'Le Visage de la Victoire' par Henry de Groux », in *Mercur de France*, n° 428, CXIV, 16 avril 1916, p. 678-684.

³¹ GODARD J., *Marcel Roux, graveur lyonnais (1878-1922)*, Lyon : Audin, 1922, p. 14.

pieds de Notre-Dame du Pilier, revendiquant une fois de plus sa filiation avec ceux qui vinrent depuis les Flandres, tailler jadis les porches des cathédrales du Nord.

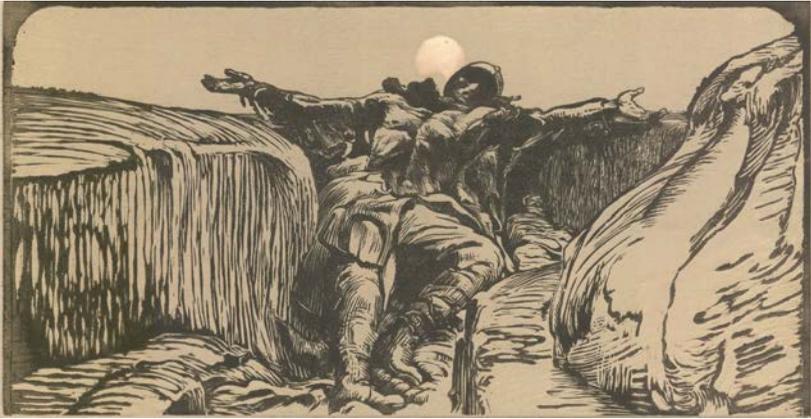


Fig. 6 : Marcel Roux, *Le Soldat crucifié*, c. 1916, bois gravé, clair-obscur de deux planches, 31,2 x 38,8 cm, Lyon, Bibliothèque municipale.

Philippe DUFIEUX

Louis Bouquet (1885-1952) et la Belgique¹

« Cette renaissance de la xylographie, du bois rudement traité par la taille d'épargne, n'est pas un des traits les moins forts de notre temps. J'aime voir Lyon y prendre part, jadis illustre par ses officines de graveurs et d'imprimeurs, et de trouver là une expression naturelle et traditionnelle de son exigeant génie. Le retour au blanc et noir donne peut-être la tonalité profonde de nos jours. Ainsi nous nous rejoignons nous-mêmes dans cette France austère et ancienne, noblement dépouillée². »



Fig. 1 : Louis Bouquet, *Pégase*, vers 1922, gravure sur bois, 7,2 x 8,6 cm, coll. part.

Peinture à l'huile, gravure sur bois, mosaïque, fresque, céramique, tapisserie, verre gravé, toutes les formes d'art intéressent Louis Bouquet. Pourtant, ses préférences vont insensiblement à la gravure, conscient que le bois, par son graphisme restreint, traduit le plus intensément ses intentions artistiques au point que la gravure devient très tôt le reflet

des recherches plastiques du peintre à travers de multiples champs d'investigation (théâtre, musique, illustration). Aussi, dans l'attente de plus vastes ambitions, l'artiste se tourne délibérément vers le bois : « Ne serait-ce point l'impossibilité matérielle de réaliser ce rêve : contribuer à l'architecture par la fresque ou la tapisserie, qui poussa Louis Bouquet à chercher dans la gravure sur bois un moyen d'expression adéquat à sa conception d'une illustration de la vie et aux besoins d'une discipline intérieure, concrétisés selon les rudes exigences d'une matière sans complaisances ? », s'interrogeait à juste titre Joseph Billiet en 1917³. Roger Avermaete considérait Bouquet comme l'un des meilleurs graveurs français contemporains, avec Jean-Gabriel

¹ Il m'est agréable d'exprimer ici toute ma gratitude à François Robichon, Céline De Potter ainsi qu'à Jean-Christophe Stuccilli.

² FOCILLON H., « Préface », in CHARLAIX F., *12 bois gravés*, Lyon, 1939.

³ BILLIET J., « Louis Bouquet », in *Le Carnet des artistes*, n° 13, 1917, p. 4.

Daragnès, Pierre Falké, Constant Lebreton, Raymond Thiollière, Morin-Jean et Marcel Gromaire, admirant sa manière très vigoureuse, sa technique linéaire, son dessin à gros traits, ses illustrations d'un caractère mâle, « plutôt rare dans la production française », son style isolé proche de l'art de la tapisserie⁴. Il est vrai que les bois publiés par Avermaete en 1928 dans *La Gravure sur bois moderne de l'Occident, Pégase* (1922, fig. 1) notamment, n'avaient rien à envier aux tailles les plus modernes du moment. Ce jugement relayait celui d'Henri Béraud, critique lyonnais autorisé, qui appréciait le tact et la fermeté de ses xylographies⁵. La résistance du bois force il est vrai à la discipline, à l'économie de moyens, elle contraint à une formulation mesurée. La gravure sur bois est un combat contre la matière, contre la nature elle-même et ce labeur réfléchi détermine l'impression de l'image. Les formes ne vivent plus seulement sur le papier, mais dans le travail manuel, de la taille à l'impression. A l'image de nombreux artistes contemporains, ce retour aux sources de la gravure sur bois et au caractère primitif du matériau dictant une composition basée sur une sincérité sans compromission illustre la volonté d'acquérir un nouveau langage plastique. En ce domaine, l'approche directe du matériau et la franchise de la technique, qui au tirage, accuse des blancs francs et des noirs profonds, devaient très tôt détourner Bouquet d'autres procédés xylographiques, de la taille douce en particulier.

Les gravures indépendantes, comme celles destinées à l'illustration, témoignent d'une recherche d'expressivité plastique qui ne cessera jamais de hanter l'artiste. Ces domaines sont d'ailleurs indissociables de son œuvre de chevalet, intimement liés par un jeu de correspondances, de motifs et de sensibilité ; sa production de gravures libres étant concomitante à son œuvre d'illustrateur. Ses premiers bois, *Rapace* (vers 1910), *Tête de jeune femme* (1918), qui compte pour l'un des plus beaux de l'artiste, *Le Silence* (1918-1919) et *Femme nue de dos* (vers 1917), s'assimilent aux expériences de Félix Vallotton et d'Émile Bernard en particulier, à considérer le cerne des cadrages comme celui des silhouettes, serties à la façon d'un émail ou d'un vitrail, le contraste simple des surfaces et leurs formes rudes dictées par un abord direct du motif. Dès ses premiers bois, Bouquet se révèle infiniment

⁴ AVERMAETE R., *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris : Dorbon Aîné, 1928, p. 51.

⁵ *Louis Bouquet*, Paris, Galerie Joseph Billiet, mars 1922.

plus proche des gravures au trait de Bernard, de Lhote et de Dufy, dans ses planches pour des décors de soieries, que pour tout dire de celles de Denis ou de Bonnard. Un dessin solide, servi par une composition sévère, un trait vigoureux et large sont autant de qualités qui se prêtent à la gravure sur bois de fil que Bouquet pratiquera de manière exclusive jusqu'à la fin de sa vie. Le bois de fil présente fatalement des nervures qui offrent aux outils une résistance et ces dernières ont une influence directe sur la technique. Le graveur doit composer avec la matière et ainsi élargir sa manière ; « ce qu'il [l'artiste] perd en finesse, il le gagne en vigueur », observait Avermaete en 1928⁶. La loi du cadre régit ses bois et s'applique invariablement à tous les motifs. Le thème du nu allongé donne lieu à d'innovantes recherches formelles ; le modèle féminin se pliant au rectangle qui lui est offert, se tourne et se retourne, croise les jambes, prend même un temps la pose de la mélancolie (dessin préparatoire, collection particulière), avant que le noir ne vienne obscurcir la réserve du papier que le peintre veut bien encore lui concéder. Il en va de même en ce qui concerne *La Danse* (1920-1925) dont les corps esquissent un mouvement aux poses affectées. La beauté sculpturale du *Nu allongé* de 1923, à l'érotisme soutenu, dégage une très grande force expressive, exempte pourtant de toute lascivité. *Femme assise* (1920) s'inscrit dans ces spéculations stylistiques par la déformation exagérée des membres soumis à une courbe sensuelle dictée ici par la fleur que la jeune femme noue à sa chevelure. L'enchevêtrement des corps peut être prétexte à la volupté comme *La Danse* (1920) le suggère, dans un mouvement enserré où les figures rudement taillées dans le bois semblent presque se confondre, avant que *Les Filles du Rhin* (vers 1920) ne mettent l'accent sur les relations psychologiques des ondines, tournoyant dans les eaux du fleuve romantique auprès de l'inaccessible *Or du Rhin*. Ce monde rêveur peuplé de nymphes, tour à tour mélancoliques et voluptueuses (*Nymphes alanguies*, vers 1922), mystérieuses, intrigantes et félines (*Femmes nue à l'écharpe*, 1920), compte parmi les meilleures productions du graveur et devait rendre naturellement le quotidien moins présent dans son œuvre sur bois. Pour autant, si l'idéalisme classique se confond avec la ligne claire de l'artiste, proche parente de celle d'Aristide Maillol notamment, nombre de vignettes et de planches libres laissent apparaître sa séduction pour des bois sombres plus à

⁶ AVERMAETE R., *op. cit.*, p. 15.

même de traduire son univers fantastique et cette dernière remarque s'applique d'abord à son environnement familial, à l'image de *Loulette et sa poupée* dont la rudesse d'expression se fait l'écho de la disparition de la première femme de l'artiste survenue en 1919. La gravure sur bois qui, à l'esprit de l'artiste, poursuit les spéculations graphiques du fusain dont Bouquet a fait son médium privilégié, semble ainsi plus à même d'exprimer ce « tragique quotidien » (Maeterlinck) qui rejaillit épisodiquement dans son œuvre.

Le réalisme synthétique : Bouquet, Le Fauconnier et Masereel



Fig. 2 : Carton d'invitation pour l'exposition *Louis Bouquet - Le Fauconnier - Frans Masereel* à la Galerie Moderne de Rouen en 1923.

L'un des premiers portraits connus du peintre est celui du conservateur et critique d'art Joseph Billiet (1910, localisation inconnue)⁷ qui fait sa connaissance en 1909. La Galerie Billiet-Vorms joue un rôle majeur dans les débats artistiques des années 1930 à Paris à travers l'organisation d'expositions néo-réalistes telles que « Le retour au sujet » (janvier 1934), « Le réalisme et la peinture » (juillet 1936), où exposent notamment Lhote, Lurçat, Léger et Bouquet. Entre 1922 et 1928, la Galerie Billiet consacre quatre expositions individuelles au peintre et l'associe à de nombreux événements consacrés à la gravure sur bois, à laquelle Billiet et son collaborateur Pierre Vorms vouent une véritable prédilection⁸. Marcel Gimond, Frans Masereel ou encore Le Fauconnier comptent parmi les habitués de la galerie Billiet. Bouquet expose à deux reprises avec Le Fauconnier, en 1922 (Lyon, Galerie Pouille-Lecoultre) et en 1923 (Rouen, Galerie moderne, fig. 2), dernière manifestation qui associait également Masereel. À considérer leurs expériences en matière de xylographie, le

⁷ En 1928, alors conservateur des musées de Cannes, Joseph Billiet associe le peintre à l'exposition *Maîtres et Jeunes Contemporains*, Musée d'Antibes, 22 juillet-22 août 1928.

⁸ *Blanc & noir*, œuvres de Louis Bouquet, de Le Fauconnier, de Marcel Gimond, de Frans Masereel et d'Étienne Morillon, Paris, Galerie Joseph Billiet, 1922.

rapprochement des trois artistes – Bouquet, Masereel et Le Fauconnier – n’est certainement pas fortuit : « [Masereel] est le conteur véhément de notre actuel moyen âge – écrit le critique André Gybal –, tandis que Louis Bouquet en est le décorateur⁹ », la peinture épaisse, large et sombre de Le Fauconnier créant quant à elle tout un monde expressif dans un jeu d’ombres et de couleurs¹⁰. L’association de Billiet avec Pierre Vorms en 1926 se réalise à la faveur d’une passion commune pour le bois gravé à laquelle l’amitié de Masereel n’est pas indifférente. Rappelons brièvement qu’entre 1928 et 1978, Vorms n’édite pas moins de douze albums de bois gravés de Masereel, trois livres illustrés par l’artiste, deux monographies, dans une complicité qui ne s’est jamais démentie¹¹. Les gravures de Bouquet figurent à de nombreuses



Fig. 3 : Couverture du numéro 4 (3^e année) de la revue *Lumière*, 15 janvier 1922.

expositions dans l’entre-deux-guerres, notamment celles organisées par la Société de la gravure sur bois originale et le *Nouvel Essor*, en 1921 et 1923 notamment aux côtés de Beltrand, de Carlègle, d’Hermann-Paul, de Laboureur et toujours de Masereel. En 1922, l’exposition *Blanc & Noir* de la Galerie Billiet réunit encore des gravures de Bouquet, de Le Fauconnier, de Gimond et de Masereel. En 1929, Bouquet expose notamment à Bruxelles dans le cadre d’une manifestation dédiée aux xylographes français ainsi qu’aux figures de la Société de la gravure sur bois originale¹². L’artiste sera également associé par Billiet à l’éphémère revue littéraire et artistique anversoise *Lumière* (fig. 3), qui publie périodiquement des bois de Le Fauconnier, de Masereel et de Gimond aux côtés d’œuvres de Masereel, de Jan Cantré et d’Henri Van Straten, artistes majeurs qui donnèrent à la xylographie flamande une impulsion considérable au début du XX^e siècle. Pour ces graveurs, l’absence de hachures

⁹ Exposition Louis Bouquet, Le Fauconnier, Frans Masereel, Rouen, Galerie moderne, 16-31 mars 1923.
¹⁰ GYBAL A., *Le Fauconnier*, bois original de Frans Masereel, Paris : Les Éditions de la Galerie Joseph Billiet & C^o, 1922.
¹¹ Nous renvoyons à la bibliographie de l’exposition *Frans Masereel. Peintures, aquarelles, dessins, gravures*, Gravelines, Musée du dessin et de l’estampe originale, 1984.
¹² *Les Xylographes Français et Belges*, 4^e salon, 28 mai-17 juin 1929, Bruxelles : Heyvaert et Hermant, 1929.

caractérise le retour au bois dont les oppositions brutales permettent d'atteindre une expression réaliste et lyrique. En associant Bouquet à Masereel ainsi qu'à Le Fauconnier dans les colonnes de la revue, Joseph Billiet avait pressenti qu'une sensibilité commune animait ces artistes. Jean Cassou, conservateur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le Lyonnais Emile Malespine, Armand Henneuse et Billiet comptent parmi les critiques français de la revue. *Le Portrait de Joseph Bernard, Pietà, Adam et Ève, Le Christ au jardin des oliviers* sans oublier l'autoportrait de 1922, figurent en bonne place dans les premiers numéros. Alors qu'un va-et-vient permanent rythme l'œuvre de chevalet et l'œuvre gravé du peintre, la xylographie demeure pour Bouquet un champ d'expérimentation extrêmement fécond. Les réductions formelles qu'imposent les tailles possèdent une influence indéniable sur l'œuvre peint dans une recherche de réalisme plastique qui atteint son point culminant en matière d'illustration au milieu des années 1920. Cette manière « noire », qui est aussi celle de Masereel et de Le Fauconnier, dans laquelle les champs clairs et sombres s'affrontent avec violence, s'illustre en particulier dans les gravures à destination du *Spleen de Paris* de Baudelaire (1925)¹³ et d'*Intérieur*¹⁴ de Maeterlinck : « Le noir et le blanc de la gravure sur bois – écrivait Masereel – est une des plus fortes machines à émouvoir parmi les arts graphiques¹⁵. » Parmi les quatre portraits gravés que compte l'œuvre gravé de Bouquet, le *Portrait de Le Fauconnier* (1922) s'affirme en tous points le digne héritier des expériences de Vallotton. Il faut rapprocher ce dernier bois des portraits de Le Fauconnier gravés en 1922 par Gaspard Maillol¹⁶ et Masereel¹⁷. Comme on pouvait s'y attendre, les trois artistes retiennent de leur modèle sa physionomie singulière avec sa barbe chaldéenne, « ses yeux pailletés de lumière d'astres » (André Gybal) et son allure d'ancien mage. Alors que Masereel joue sur le traitement ornemental d'une barbe immense et donne à Le Fauconnier un regard de possédé, Bouquet offre une image plus sereine du

¹³ BAUDELAIRE C., *Le Spleen de Paris*, bois gravés de Louis Bouquet, Paris : A l'enseigne du pot cassé, 1925.

¹⁴ MAETERLINCK M., *Intérieur*, bois gravés de Louis Bouquet, Paris : Les Écrivains réunis, 1926.

¹⁵ Propos de Frans Masereel rapportés dans *Frans Masereel. Peintures, aquarelles, dessins, gravures*, Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale, 1984, p. 21.

¹⁶ MAILLOL G., *Portrait de Le Fauconnier*, gravure sur bois, 13,3 x 9,7 cm, dans SENTENAC P. et DE THUBERT E., *Quatre graveurs du Mans*, Paris : La Douce France, 1922, p. 22.

¹⁷ MASEREEL F., *Portrait de Le Fauconnier*, gravure sur bois, 13 x 6,4 cm, in *Lumière*, n° 2, 20 décembre 1922.

peintre, sans exagération, dans une composition bien architecturée. L'importance croissante donnée au contraste des noirs et des blancs au détriment du modelé s'applique également à l'autoportrait que Bouquet réalise vers 1922. Cette image sévère, où quelques mèches de cheveux tombant négligemment sur le front viennent adoucir un visage très émacié est plus éloquente qu'un long discours sur la personnalité du peintre-graveur.

Les figures du drame, Louis Bouquet illustrateur de Maeterlinck

A l'image de ses premiers maîtres, Auguste Morisot et Marcel Lenoir, Bouquet est né symboliste et nabi, épris de primitifs italiens, émule de Puvis de Chavannes. Au début des années 1910, le jeune peintre découvre la poésie de Maeterlinck et son univers dans lequel les individus évoluent au milieu de forces insaisissables, en proie à des tensions insurmontables où le terrible et l'étrange mènent leurs pas. Le théâtre du dramaturge belge se définit par des phrases brèves, psalmodiées, donnant vie à des emblèmes plus qu'à des caractères, dissociant l'action et la parole de la rhétorique gestuelle, une dramaturgie où les silences acquièrent plus de poids que les discours¹⁸. La violence et la terreur qui éloignent tout espoir chez Maeterlinck devaient séduire l'âme du peintre et se traduire dans des œuvres à l'acuité dramatique. La lecture de *Serres chaudes* inspire à Bouquet plusieurs œuvres dont *Sélysette* (1910-1915) et *Sélysette aux mouettes* (1912-1915). *La Princesse Maleine* (1889), conte marqué par le mystère, l'inintelligible et le surhumain, suscite chez Bouquet de nombreuses études afin de rendre cet univers fabuleux et mystérieux. Des châteaux aux dédales de couloirs qui ne mènent nulle part, des portes condamnées ou qui n'ouvrent sur rien, des fenêtres aveugles, des tours sur fond de ciels vénéneux et de cyprès inquiétants, entourées de forêts immenses et sombres où le jour ne perce jamais, composent l'atmosphère des contes de Maeterlinck. Mais plus encore que le paysage des drames c'est le sens de la fatalité de l'existence, doublé d'une conscience du tragique qui intéressent Bouquet. En 1925, l'artiste illustrera par des xylographies traitées dans une manière « noire »

¹⁸ Denis illustrera plusieurs programmes des pièces de Maeterlinck, *L'Intruse* en 1891 et *Pelléas et Mélisande* en 1893.

Intérieur (1894) de Maeterlinck¹⁹. Le thème de l'amour impossible entre les vivants mais aussi entre les vivants et les morts à l'image du mythe d'Orphée suggère ainsi l'existence d'un autre dialogue, celui de l'âme qui transcende les sentiments et les larmes, « les relations naturelles et primitives d'âme à âme sont des relations de beauté. La beauté est le seul langage de nos âmes », rappelait Maeterlinck²⁰. *Orante* (1911, collection particulière), qui s'inspire du poème « Oraison » de Maeterlinck, publié dans *Serres chaudes* en 1889, est l'expression d'une âme avide de lumière, mêlant la confiance à l'humilité, œuvre dans laquelle domine le sentiment religieux chrétien, mélange d'espérance et de remords, d'appel à la miséricorde de Dieu. Cette humanité en proie à des forces inconnues, invisibles et fatales, que l'esprit du drame suppose malveillantes, est hostile à la vie tout autant qu'au bonheur, comme en témoigne *Le Gouffre* (1911, localisation inconnue), en une véritable métaphore d'une chute inexorable vers l'inconnu. Chez Maeterlinck, le jeu cruel de l'amour et de la mort se promène parmi les vivants ; la mort, l'amour et les autres puissances y exercent une injustice sournoise dictée par une destinée capricieuse, « un tragique quotidien », selon le poète : « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique²¹. » Chez l'auteur, le véritable tragique de la vie, le tragique « quotidien » ne commence qu'au moment où les aventures, les douleurs et les dangers sont passés : « [Méléandre :] Il n'y a rien qui soit plus menaçant que le bonheur et chaque baiser qu'on donne peut réveiller un ennemi », (*Aglavaine et Sélysette*, deuxième acte). On comprend alors combien la quiétude et le bonheur forment autant d'aspirations impossibles chez Bouquet, « N'est-ce pas la tranquillité qui est terrible ? », s'interrogeait le dramaturge²². Le bonheur éphémère et incertain, l'errance de l'âme et de la mort, cette atmosphère troublante dans laquelle flottent les êtres et les choses chez Maeterlinck, prennent chez Bouquet le visage des mythes et des légendes comme il s'en

¹⁹ MAETERLINCK M., *Intérieur*, six bois gravés par Louis Bouquet, Paris : Les Ecrivains réunis, 1926.

²⁰ MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles*, Paris : Mercure de France, 1904, p. 267.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

²² *Ibid.*, p. 181-182.

expliquera en 1911, dans une note qui a valeur de véritable programme : « Des symboles ou des figures synthétiques comme le Christ, Orphée, Eve, connus de tout le monde, parce qu'il faut être compris et par tout le monde²³. »

L'atmosphère terrifiante d'*Intérieur* de Maeterlinck et le monde infernal de *Faust* (1927)²⁴ avec ses êtres démoniaques, ses figures tourmentées, égarées par la passion et le désespoir devaient se prêter admirablement à l'épanouissement de cette « manière noire ». L'annonce de la mort, sujet récurrent de la tragédie antique mais aussi de la dramaturgie moderne et contemporaine, constitue le thème du drame de Maeterlinck. L'importance du messenger dans le système de représentation tragique chez l'auteur n'est plus à démontrer et l'œuvre fit l'admiration des contemporains. Ce texte majeur, où l'émotion produite par une extrême simplicité de moyens, dégage une atmosphère doucement créée par les mots et les phrases, fit l'objet de longues méditations de la part du graveur dont les bois affectent une dureté, voire une rusticité, des tons un peu heurtés peut-être pour l'art en demi-teinte de Maeterlinck ; l'artiste devant traduire plastiquement la lourde oppression de la fatalité qui brusquement s'abat sur une paisible famille. Le morceau d'honneur de cette suite de six bois revient à l'héroïne tragique (fig. 4), dont Bouquet figure le cadavre gisant aux abords de la rivière sous un ciel tourmenté, ses longs cheveux flottant au gré du courant. Ces dernières œuvres feront l'admiration de Focillon. En plaçant délibérément le drame sous le signe de Faust et non sous celui de Méphistophélès, comme le fit Delacroix dans sa célèbre suite de lithographies (1827), Bouquet s'intéresse moins au fantastique du mythe qu'à la tragédie et ne s'attache guère à la narration. Le thème de *Faust* n'est d'ailleurs pas sans liens avec les obsessions du peintre sur la condition humaine (*La Taverne des étudiants*) et au salut de l'âme (*Marguerite à l'église*), mais aussi la solitude (*Faust dans son cabinet, Marguerite au rouet*), l'aspiration à l'idéal (*Faust et Méphistophélès dans la prison de Marguerite*) et le déchaînement des passions (*Duel de Faust et de Valentin*). Un univers inquiétant peuplé de créatures maléfiques (*La Cuisine de sorcière, Faust et Méphistophélès sur les montagnes du Harz*) aux visages expressionnistes surgit sous le ciseau

²³ Fonds privé, note de Louis Bouquet, juin 1911.

²⁴ *12 bois gravés de Louis Bouquet pour illustrer un Faust*, Lyon : Les Éditions de l'Antilope, 1927.

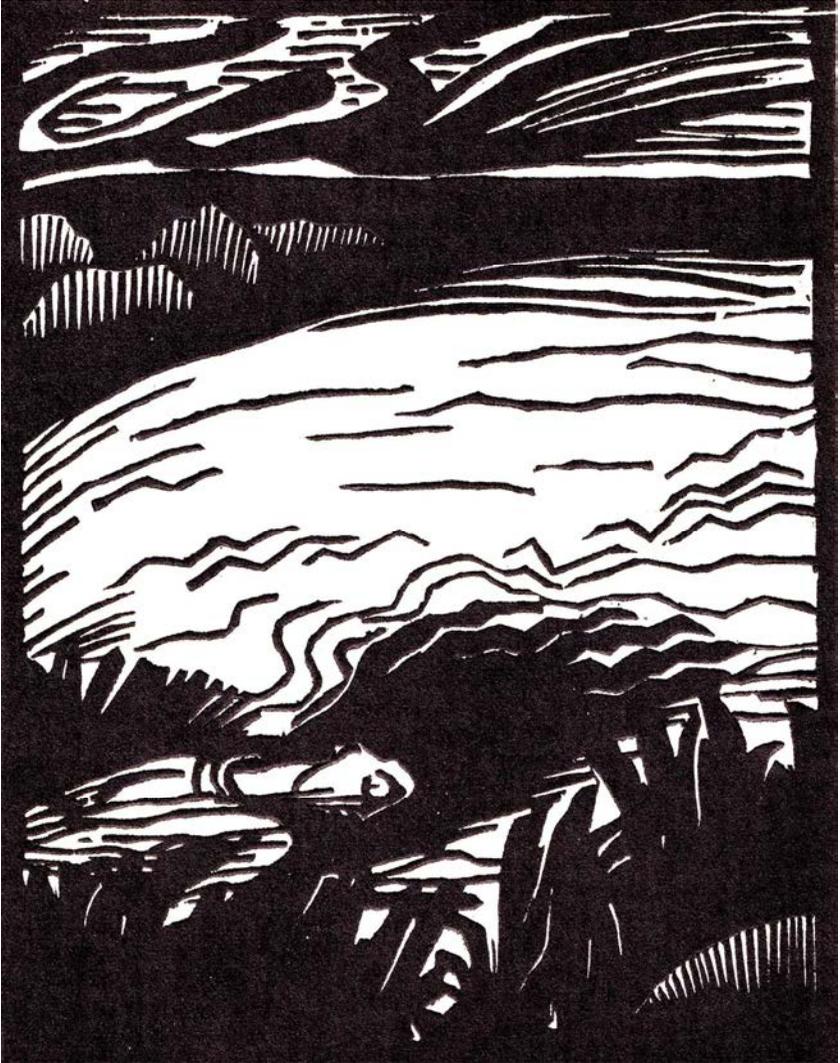


Fig. 4 : Louis Bouquet, *La Victime*, 1926, gravure sur bois, 14,4 x 11,4 cm, publiée dans Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, Paris : Les Ecrivains réunis, 1926, pl. 3.

de l'artiste, qui prend soin de ne pas donner à cette suite un esprit médiéval trop marqué, afin de suggérer le caractère contemporain du drame. Cette tendance affirmée à l'expressionnisme inscrit l'œuvre du graveur dans le prolongement des expériences contemporaines allemandes, flamandes et scandinaves où les champs noirs et blancs s'affrontent sans médiation entre les surfaces, comme l'illustrent bien sûr les œuvres d'Edvard Munch mais aussi les gravures d'Emil Nolde ou de Max Pechstein. C'est grâce à la complicité admirative d'Armand Henneuse et de Lucien Scheler, fondateurs en 1925 de la maison d'édition Les Ecrivains réunis, que Bouquet reçoit la commande de cette nouvelle édition d'*Intérieur* de Maeterlinck. Si Armand Henneuse et Lucien Scheler durent interrompre très tôt leurs activités, il faut relever combien, en dignes héritiers des célèbres Editions de la Sirène²⁵,



Fig. 5 : Louis Bouquet, *Emmaüs*, 1923-1924, huile sur toile, localisation inconnue.

²⁵ Les Editions de la Sirène, fondées en 1917 par le banquier Paul Laffitte jouent un rôle majeur dans le renouveau du livre en rééditant des œuvres tombées dans l'oubli, la collection Rat de bibliothèque en témoigne, et en offrant une tribune à des auteurs de premier plan, qu'il s'agisse de Max Jacob ou encore de Jean Cocteau. Les Éditions de la Sirène s'assurent également la collaboration d'artistes de renom (Kees Van Dongen, Fernand Léger ou encore Raoul Dufy).

ceux-ci mirent un point d'honneur à publier des œuvres novatrices. On relève notamment en 1925 un livret sur Frans Masereel par Joseph Billiet²⁶, relever combien, en dignes héritiers des célèbres Editions de la Sirène, l'année suivante, un recueil de Masereel, *Figures et Grimaces*, un ouvrage sur George Grosz par Léon Bazalgette en 1926, un livre sur Vlaminck par Georges Duhamel en 1927, ainsi qu'un catalogue sur Othon Friesz, la même année. En 1923, Joseph Billiet, qui compte pour l'un des familiers des fondateurs des Écrivains réunis, avait demandé à Bouquet d'illustrer son roman fantastique *Le Prince charmant*²⁷. La quête tragique de l'amour, thème récurrent de cette dernière œuvre, était propice à des bois inquiétants, dans une ambiance noire et terrible digne des contes de Maeterlinck. Le livret s'ouvre sur la gravure d'une forêt démesurée, dont les arbres aux troncs tortueux sont, des racines aux branches, stylisés par de larges cernes et un modelé franc. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que Billiet se soit porté acquéreur des œuvres les plus sombres de Bouquet, qu'il s'agisse d'*Emmaüs* (fig. 5), de *La Résurrection de Lazare* ou encore du *Christ apaisant les flots*. Bouquet ira à la rencontre d'une autre manière « noire », plus méridionale cette fois-ci, celle de la peinture espagnole, lors d'un voyage à Madrid au cours de l'été 1939 qui lui fit grande impression. Cette peinture de la réalité, qui affirme le caractère contemporain du sujet et sa lisibilité, en appelle chez Bouquet à une simplification formelle et à des expressions dramatiques relevées par de violents effets d'éclairage, à l'image des faciès « grotesques » des pèlerins d'*Emmaüs* ou encore des visages terrifiés des apôtres lors de la traversée houleuse de la mer de Galilée (*Le Christ apaisant les flots*). Ces œuvres noires doivent être rapprochées des expériences expressionnistes contemporaines, celles de Rouault et de Le Fauconnier tout particulièrement, par leur déformation pathétique, descriptive et l'importance du clair-obscur. En ce sens, Bouquet se rattache indéniablement à cet « esprit du Nord » dont Waldemar George parlait à propos de Gromaire²⁸. La forme tout autant que la couleur demeurent pour ces peintres des moyens de traduire la vie, les émotions

²⁶ BILLIET J., *Frans Masereel, l'homme et l'œuvre*, Paris : Les Écrivains réunis, 1925, et du même auteur, *Participations*, 6 bois gravés par Frans Masereel, Paris : Les Écrivains réunis.

²⁷ BILLIET J., *Le Prince charmant*, avec 7 bois originaux dessinés et gravés par Louis Bouquet, Anvers : Editions Lumière, 1923.

²⁸ FIERENS P., « Les tendances expressionnistes et la génération de 90 », in *L'Amour de l'art*, mars 1934, p. 331-336.

qu'elle suggère. *Combat* (1923, collection particulière, fig. 6) se rattache à ces dernières œuvres par son réalisme brutal. A l'idéalisme classique, Bouquet oppose ici la violence de la société dans une atmosphère de fin des temps. *La Mort d'Orphée* (1939), *Le Rapt* ou *L'Enlèvement des Sabines* (1949, collection particulière) empruntent à *Combat* leurs atmosphères étouffantes et terribles ; ces œuvres formant autant de sujets de méditation sur une humanité aveugle et indifférente dans des spéculations qui rejoignent celles des avant-gardes expressionnistes des années 1920. La question du réalisme rejoint dans ces années-là celle du décor mural, véritable aspiration collective, selon l'appréciation de René Huyghe²⁹. Cette recherche anxieuse devait profondément marquer « ceux qui avaient vingt ans en 1918 », pour reprendre l'expression forgée par Bernard Champigneulle en 1937. « L'œuvre d'art n'est pas le résultat de concepts – écrivait le critique – Il faut des ferments de passion³⁰. »

Conclusion

La fascination du peintre pour le drame et ses figures emblématiques, mythiques et littéraires, n'est pas nouvelle. L'atmosphère symboliste de la fin du siècle, l'enseignement de ses maîtres, sa culture littéraire doublée d'un imaginaire fantastique, de même que ses goûts musicaux le prédisposaient à aborder le monde de l'invisible. Il faut rappeler combien Lyon fut saisi par une véritable frénésie wagnérienne entre les années 1891 et 1914 et c'est précisément à l'une des figures emblématique de son répertoire que Bouquet offrira l'un de ses chefs-d'œuvre (*Tristan et Iseult*, 1921), dans une transposition picturale qui poursuit l'ambition d'une véritable phrase musicale. Bouquet déploie son art autour de thèmes éternels qui hantent l'imagination des musiciens et des poètes : Tristan, Orphée ou encore Hamlet forment autant de transpositions plastiques de ses rêves et de ses angoisses. Les figures du drame appartiennent au christianisme comme à la légende : Eve dans la Bible, le Christ dans l'Évangile, les cavaliers de l'Apocalypse, dans la vie chrétienne, Pascal et son mystère³¹ ; dans l'Antiquité, les hommes et les femmes dont un secret sexuel met l'être en péril : Léda, Narcisse, Orphée.

²⁹ HUYGHE R., *La Peinture actuelle*, Paris : Tisné, 1945, p. 9.

³⁰ CHAMPIGNEULLE B., « L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui », in *L'Amour de l'art*, février 1937, p. 51-56.

³¹ PASCAL B., *Le Mystère de Jésus*, texte et illustrations gravées par Louis Bouquet, Paris : Editions de la sirène, 1921.

Loin des contraintes d'une narration construite, ce sont précisément les instants inéluctables qui intéressent le peintre, les moments terribles où le destin s'accomplit fatalement. Le drame n'est pas considéré à de seules fins



Fig. 6 : Louis Bouquet, *Combat*, 1923, fusain, 67,7 x 52,7 cm, collection particulière.

picturales mais invité à exprimer des vérités psychologiques et surtout à traduire les plus hauts sentiments. On comprend dans ces conditions que la poésie décadente de Maeterlinck ou encore celle de Verhaeren ait durablement fasciné le peintre. Le drame constitue en réalité le « motif du modelage » nécessaire à l'édification de l'œuvre, son objet principal même ; le drame, la peinture et la poésie sont ainsi liées en une indissoluble synthèse scénique. En ce domaine, Delacroix devait exercer une étrange fascination sur le peintre même si les allusions à son œuvre passionnée demeurent limitées. Plus encore peut-être que « le rêveur et le constructeur³² », c'est à la figure de l'artiste lettré, musicien, passionné de poésie et de philosophie que Bouquet s'identifie. Delacroix tend, il est vrai, à exprimer sa vie intellectuelle et passionnelle dans un art de synthèse empruntant aux âges héroïques de la peinture leurs sources émotives. Le romantisme violent de ce maître, sa

³² MAUCLAIR C., *La Beauté des formes*, Paris : Librairie universelle, 1909, p. 16-17.

passion pour la grandeur et la douleur, devaient fortement impressionner Bouquet. Alors que les expériences picturales et xylographiques se confondent, c'est véritablement à travers la gravure sur bois que Bouquet accomplit son voyage en Belgique, à mi-chemin dirait-on de ses mythes de prédilection que sont Orphée et Apollon, le héros du Nord et celui du Sud, deux figures légendaires qui se confondent de fait à l'esprit de l'artiste, dans une métaphore de la démarche individuelle du peintre-graveur.

Pierre-Marie Deparis

Les échanges artistiques entre la galerie de Joseph Billiet à Paris et le groupe Lumière de Roger Avermaete à Anvers

« J'ouvre une galerie d'art moderne... Il y aurait place pour Lumière!¹ »

Les protagonistes

1. Joseph Billiet

Joseph Billiet ouvre une galerie à Paris, rue de la Ville-l'Évêque, en novembre 1921. Né à Lyon en 1886², Billiet est un homme de lettres qui avait créé une petite revue littéraire mensuelle, *L'Art libre*, éditée entre 1909 et 1911 où l'on trouve des textes de lui-même et d'écrivains issus ou sympathisants du phalanstère de l'Abbaye de Créteil. Des articles de cette revue dans laquelle écrivent Francis Carco, Georges Duhamel, Albert Gleizes, André Spire, Théo Varlet, Charles Vildrac, etc., on retiendra un compte-rendu du Salon d'Automne de 1910, par Roger Allard écrit sous forme d'éloge d'un groupe de jeunes artistes qui veulent alors réagir contre l'impressionnisme : Gleizes, Metzinger et Le Fauconnier. C'est à l'époque de la revue *L'Art libre* qu'il faut faire remonter l'amitié de Joseph Billiet avec Henri Le Fauconnier. Non seulement la passion de Billiet pour l'art, en général, mais aussi la véritable admiration qu'il éprouve à l'égard de l'œuvre de ce peintre, en particulier, vont le conduire à ouvrir une galerie dans laquelle Le Fauconnier jouera le rôle de conseiller. Dans le milieu de l'art parisien de l'entre-deux-guerres, la galerie de Joseph Billiet va se distinguer par ses choix artistiques et idéologiques. Billiet est un homme

¹ Lettre de Joseph Billiet à Roger Avermaete, le 4 octobre 1921.

² Le père de Joseph Billiet, Claude-Laurent, qui travaillait au Caire en tant que chargé du service des messageries et postes françaises en Egypte, a épousé Adèle Naggiar, la fille d'un agent du Consulat français au Caire. De retour en France, son père revient dans le berceau de la famille à Lyon où Joseph Billiet naquit le 21 mars 1886. Se référant aux notes du directeur de chancellerie de l'ambassade d'Allemagne à Paris, Marie Gispert attribue, par erreur, au père de Joseph Billiet la fonction de sénateur ; c'est en réalité le frère de Joseph Billiet, Ernest, qui est élu en 1920 sénateur de la Seine. Pour mesurer le rôle de la Galerie Billiet-Vorms dans la diffusion de l'œuvre de George Grosz en France, on lira avec beaucoup d'intérêt l'article de GISPERT M., « Clarté, matelots et bouillabaisse », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 102, hiver 2007-2008, p. 79-101.

curieux³, un idéaliste, un homme de gauche militant qui évolue dans la mouvance des intellectuels pacifistes et internationalistes⁴, marxistes, et bientôt antifascistes⁵. Joseph Billiet aime se trouver à l'intérieur d'un réseau de diffusion d'idées : il avait une revue littéraire et artistique avant la guerre, il ouvre une galerie dans l'après-guerre.

2. Henri Le Fauconnier

Si aujourd'hui Henri Le Fauconnier (1881-1946) est un artiste sous-estimé, il a connu un moment de gloire au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne à Paris avant-guerre puis, pendant la guerre, aux Pays-Bas où il réside de 1914 à 1919⁶. Le Fauconnier entretient des relations avec plusieurs cercles d'amis étrangers⁷, notamment des peintres belges⁸ et le critique André de Ridder réfugiés en Hollande pendant la guerre. C'est André de Ridder qui a rédigé la première monographie sur Le Fauconnier⁹ et qui lui

³ Joseph Billiet a séjourné deux ans en Egypte et en a rapporté une série de souvenirs publiés d'abord dans sa revue *L'Art libre*, puis édités en 1911 chez Figuière à Paris, sous le titre *Les Visages de l'Egypte*.

⁴ Il a écrit un recueil de poèmes pacifistes, *Paix sur les hommes*, Paris, 1921.

⁵ Après l'aventure de sa galerie d'art à Paris dont il confie les destinées à Pierre Vorms, Billiet poursuit une carrière de conservateur dans les Musées nationaux. En 1934, il adhère au Parti Communiste dont il devient un cacique. Il donne alors des cours sur l'art à l'École centrale du Parti communiste. En 1940, lors de l'exode, il assure la protection des œuvres des musées. Membre actif de la Résistance, dans le cadre du Front national des arts, il devient provisoirement, à la Libération, directeur général des Beaux-Arts. Il termine sa carrière comme conservateur du Musée national de la Malmaison.

⁶ Voir DEPARIS P.-M., « Ecrits sur Henri Le Fauconnier par Guillaume Apollinaire, André Salmon et autres critiques », in *Cahiers Henri Le Fauconnier*, n°1, 2001, et LIGTHART A., « Le Fauconnier en de Europe avant-garde », in catalogue de l'exposition *Henri Le Fauconnier*, Haarlem, Frans Halsmuseum, 1993.

⁷ Artistes allemands autour de Kandinsky qui l'avait invité à exposer avec le groupe de la Neue Künstlervereinigung München (NKVM) dès 1910, artistes russes, slaves, scandinaves dont Le Fauconnier a été le professeur à l'Académie La Palette à Montparnasse, ou encore écrivains et collectionneurs hollandais qui l'invitent à séjourner aux Pays-Bas en 1914.

⁸ Les liens d'Henri Le Fauconnier avec la Belgique sont anciens. Il avait joué un rôle de coordinateur en contact avec André Blandin, lors du Salon des Indépendants de Bruxelles en 1911. En Hollande pendant la Première Guerre, il s'était lié d'amitié avec le peintre belge exilé Gustave De Smet. En octobre 1921, Le Fauconnier dédicace une monographie qui lui est consacrée et qui vient de paraître « à mon collègue Jespers, bien sympathiquement ».

⁹ *Le Fauconnier*, Bruxelles : L'Art libre, 1919. Ne pas confondre l'éditeur belge avec la revue homonyme de Joseph Billiet.

ouvre les pages de sa nouvelle revue bruxelloise, *Sélection*, dès 1920¹⁰. Dans l'immédiat après-guerre, c'est encore de Belgique que, méprisé, voire boycotté par une partie du milieu artistique parisien qui lui en veut d'être resté pendant toutes les années de guerre aux Pays-Bas neutres, Le Fauconnier amorce son retour sur la scène artistique française. Ainsi, doté de ses réseaux dans le milieu de l'art étranger, Le Fauconnier peut devenir le conseiller avisé de la Galerie Billiet. « Grand maître en ces lieux », avance même Roger Avermaete¹¹. Tout naturellement, Le Fauconnier encourage Joseph Billiet dans un rapprochement avec la Belgique, étant donné qu'à cette époque, c'est là qu'il est exposé.

3. Roger Avermaete

Dès l'ouverture de sa galerie, Joseph Billiet s'adresse à Roger Avermaete à Anvers. Avermaete pourrait être qualifié d'*alter ego* de Billiet. Né à Anvers en 1893, il fait carrière dans l'administration de l'Assistance publique où il est entré très jeune. Depuis Anvers, Avermaete cherche à s'informer sur les courants littéraires et artistiques français à travers les revues, les journaux. La guerre lui fait horreur et il est séduit par les idées pacifistes. Politiquement, il se situe à gauche, il est progressiste et idéaliste comme Joseph Billiet l'est, voire non-conformiste¹². En 1919, Avermaete fonde une revue, *Lumière*, comme Billiet l'avait fait dix ans auparavant. L'éditorial du premier numéro de *Lumière* annonce : « *Lumière* est l'effort d'une poignée de jeunes vers des buts de clarté¹³. » On peut entrevoir, ici, une allusion au mouvement pacifiste de la revue *Clarté* que vient de créer Henri Barbusse, à Paris. Roger Avermaete est et restera attiré par la mouvance internationaliste de l'entre-deux-guerres.

¹⁰ *Sélection, Chronique de la vie artistique*, Bruxelles. Article sur Le Fauconnier par André de Ridder dans le n° 1, 1920 ; « La Sensibilité moderne et le tableau », texte théorique de Le Fauconnier dans le n° 3, 1920.

¹¹ AVERMAETE R., *L'Aventure de Lumière*, Bruxelles : Arcade, 1969, p. 73.

¹² D. DENUIT a publié une biographie justement intitulée *Roger Avermaete le non-conformiste*, Bruxelles : Arcade, 1979.

¹³ *Lumière*, n° 1, août 1919. La revue mensuelle publiée d'août 1919 à février 1923 comporte quarante numéros. Il existe une réédition en fac-similé, Nendeln/Liechtenstein : Krauss reprint, 1978. Voir l'article d'ADRIAENS-PANNIER A., « Les Revues d'avant-garde en Belgique et leur combat 1917-1929 », in catalogue de l'exposition *L'Avant-garde en Belgique 1917-1929*, Bruxelles, 1992.

Le rôle de Le Fauconnier dans les premières relations avec *Lumière*



Fig. 1 : Henri Le Fauconnier, *Roumaine à l'éventail*, photogravure parue dans la revue *Lumière*, 2^e année, n°8, Anvers, mars 1921.

En juillet 1920, dans la revue *Lumière*, un article sur l'œuvre de Henri Le Fauconnier¹⁴ donne des détails sur le caractère du peintre qui laissent supposer une rencontre avec le critique. Une importante correspondance qui témoigne d'une entente entre Le Fauconnier et Avermaete commence vers la fin de l'année 1920¹⁵. Le Fauconnier écrit à Roger Avermaete : « Il m'est particulièrement agréable de voir que nous nous comprenons très bien sur un point d'esthétique qui va de jour en jour prendre une importance plus grande¹⁶. » Flatté par Avermaete qui souhaite reproduire une de ses œuvres dans la revue *Lumière* en planche hors-texte, Le Fauconnier envoie le cuivre réalisé pour la photogravure et lui propose de demander des collaborations

littéraires à ses amis, Pierre-Jean Jouve, Paul Castiaux, Théo Varlet, Jules Romains, René Arcos¹⁷. Le Fauconnier est très satisfait par la reproduction en photogravure de sa peinture *La Roumaine à l'éventail*¹⁸ (fig. 1). Pour la revue, qui veut défendre la tendance expressionniste, la production picturale cubo-expressionniste de Le Fauconnier est tout à fait appropriée car elle vient en contrepoint des illustrations en bois gravé des artistes flamands. En juin 1921, Joseph Billiet peut répondre à Roger Avermaete : « Sans attendre

¹⁴ Six œuvres dans une exposition du groupe Sélection à Anvers, Cercle royal artistique, 24 juillet-12 août 1920.

¹⁵ La correspondance de Le Fauconnier adressée à Roger Avermaete est conservée à Bruxelles, aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I^{er} (64 lettres et cartes postales autographes). On désignera le fonds Roger Avermaete aux Archives et Musée de la Littérature par la cote AML.

¹⁶ Le Fauconnier se réfère aux notions d'expression et d'harmonie, AML 4062.

¹⁷ Janvier 1921, AML 4062.

¹⁸ *Lumière*, 2^e année, n°8, mars 1921. Ce tableau de 1909 intitulé plus souvent *Femme à l'éventail* est conservé au Gemeentemuseum de La Haye. Le Fauconnier en possédait une plaque pour la photogravure car il avait déjà été reproduit dans un album édité par la Galerie Van der Linden à Amsterdam, en 1918-1919.

la venue de votre publication que je lirai avec intérêt, je tiens à vous dire que la recommandation de mon ami Le Fauconnier m'est suffisante pour que j'accepte d'y collaborer¹⁹. » La revue *Lumière* commence alors à publier régulièrement des textes de Joseph Billiet et des amis de Billiet et Le Fauconnier. En juillet 1921, Paul Castiaux signale « à son cher confrère » (Roger Avermaete) tout le bien que pense Le Fauconnier de sa revue et de son effort et lui envoie le poème demandé²⁰. Depuis Salzburg, en octobre 1921, Stefan Zweig écrit à Roger Avermaete en commençant sa lettre par « Le Fauconnier (sic) a été ici pendant quelques jours et nous avons causé beaucoup de vous et toujours avec une sympathie sincère²¹ », puis lui présente un projet d'édition.

Lorsque Pierre-Jean Jouve écrit à Avermaete, en février 1922, il se réfère, lui aussi, à Henri Le Fauconnier : « Je ne sais où en est votre travail d'édition, et quels projets vous avez. Mais notre ami Le Fauconnier m'a dit que vous pensiez à agrandir l'effort de *Lumière* sur une plus large place²². »

Bref, tout se passe comme si le réseau entier d'amis de Le Fauconnier se mettait soudainement en branle et entrait en relation avec Roger Avermaete pour proposer des coopérations. Comme si Avermaete était accepté, coopté par tout ce groupe d'amis.

La coopération entre Joseph Billiet et Roger Avermaete

1. Exposition Blanc et Noir, Galerie Joseph Billiet, Paris, janvier 1922

Le 4 octobre 1921, Joseph Billiet fait une proposition de coopération à Roger Avermaete : « J'ouvre une galerie d'art moderne 24 rue de la Ville-Évêque. Début novembre avec exposition Le F (sic)²³. Mais ceci entre nous²⁴. Le moment venu, je vous demanderai un coup de tam-tam pour ce bon ami. En décembre, exposition de Noir et Blanc, avec le concours des firmes

¹⁹ AML 4063.

²⁰ Le 9 juillet 1921, AML 4063. En septembre 1921, P. Castiaux lui fait parvenir une liste d'adresses de ses amis pour la diffusion de la revue *Lumière*. AML 4063.

²¹ AML 4064.

²² Lettre du 25 février 1922, AML 4064.

²³ « Le F », cité ainsi par son simple monogramme indique un certain niveau de familiarité avec l'artiste.

²⁴ Ce qui indique les prémices d'une complicité.

éditoriales qui font de l'art graphique. Il y aurait place pour *Lumière*. Je pourrai²⁵ aussi avoir un dépôt de votre revue et de vos éditions²⁶. »

Quelques jours plus tard, Billiet poursuit : « Mon cher camarade, J'ai reçu votre lettre et deux séries d'avril à septembre de *Lumière*. Je vous en remercie²⁷. Pour le *Noir et blanc*, nous commencerons le 1^{er} ou le 5 décembre. Voulez-vous récolter d'ici là les graveurs belges originaux²⁸ ? » Dans une lettre du 28 novembre 1921, en marchand d'art vigilant, Billiet insiste auprès d'Avermaete pour que la revue *Lumière* rende bien compte de l'exposition inaugurale de sa galerie : « Mon cher confrère²⁹, [...] De mon côté, je vous enverrai une ou deux reproductions des œuvres exposées ainsi que le bois gravé par Bouquet que vous avez vu en frontispice de notre brochure. Si le bois vous paraît trop grand, voulez-vous en faire tirer un galvano réduit que je vous reprendrai, en compte³⁰. » Le bois n'est pas réduit et se trouve reproduit en hors-texte dans *Lumière* dès janvier 1922, bien reproduit – pourrions-nous dire – en noir et non plus en encre sépia plutôt vieillotte.

Le 5 décembre 1921, Billiet donne des précisions à Avermaete pour l'exposition *Noir et blanc* : « Trois ou quatre œuvres encadrées (par artiste) pour les murs et un assez grand nombre pour mes cartons. La durée de l'exposition sera environ d'un mois. Mais les dépôts peuvent rester plus longtemps chez moi pour la vente³¹. » Une circulaire est adressée aux artistes pour préciser que la place réservée à chaque exposant est de 2 mètres x 2 mètres³². Le 18 décembre, Billiet accuse réception des œuvres de Jan Cantré et Van Straten³³. L'exposition qui a pris du retard n'ouvre qu'en janvier 1922 et prend finalement le titre *Blanc et noir* (fig. 2). En consultant la liste des artistes,

²⁵ Au futur, non pas au conditionnel.

²⁶ AML 4063. La correspondance de Joseph Billiet adressée à Roger Avermaete (79 lettres et cartes postales autographes et dactylographiées) est également conservée à Bruxelles, aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

²⁷ Billiet devient donc bien le diffuseur de la revue à Paris.

²⁸ AML 4063.

²⁹ Nouvelle formule de courtoisie choisie comme pour accentuer le parallélisme des démarches et des activités.

³⁰ AML 4063.

³¹ *Ibid.*

³² 3 déc. 1921, AML 4063. Pour une galerie d'art que l'on disait exigüe, la surface accordée à chacun des exposants est fort honorable.

³³ AML 4063.

CATALOGUE			
1. Louis BOUQUET	dessins - bois gravés.	8. LEBEDEFF	dessins - bois gravés.
2. Jean CANTRE	bois gravés.	9. Frans MASEREEL	dessins - bois gravés.
3. CZOBEL	dessins.	10. Joris MINNE	bois gravés.
4. ESSERS	bois gravés.	11. Étienne MORILLON	dessins.
5. LE FAUCONNIER	dessins.	12. Lodewyk SCHELFHOUT	peinture aquarelle.
6. GIMOND	dessins - sculptures.	13. Henri Van STRATEN	bois gravés.
7. HOFFER	dessins.	14. Valentin E. Van UYTVANCK	dessins.
		15. Piet Van WIJNGAERTD	dessins - lithographies.

Fig. 2 : Catalogue de l'exposition *Blanc et Noir*, Paris, Galerie Joseph Billiet, janvier 1922.

on distingue plusieurs groupes : des Hollandais (Piet van Wijngaerdt, Lodewyk Schelfhout, Bernard Essers), un Hongrois expatrié (Bela Czobel) et un Belge (Valentijn van Uytvanck), amis rencontrés aux Pays-Bas par Le Fauconnier pendant la guerre, des Belges du groupe que l'on appellera plus tard « De Vijf » (« Les Cinq »)³⁴, Jan Cantré, Joris Minne, Henri van Straten et Frans Masereel, et enfin des Français, amis lyonnais de Joseph Billiet (Etienne Morillon, Louis Bouquet). Le choix des exposants semble bien avoir été effectué conjointement, et d'une certaine manière équitablement, par Joseph Billiet, Henri Le Fauconnier et Roger Avermaete. L'accrochage qui associe des dessins et des gravures offre les cimaises d'une galerie parisienne aux jeunes artistes belges et hollandais. La galerie de Billiet continuera, dans les années qui suivent, à exposer des artistes d'origine étrangère, le plus souvent d'Europe centrale. L'exposition *Blanc et noir* s'inscrit dans un contexte où la gravure sur bois semble connaître une véritable renaissance et popularité. Au même moment, en janvier 1922, la Société de la gravure sur bois originale (SGBO) tient son deuxième Salon au prestigieux Pavillon de Marsan (aile du Louvre), et admet deux œuvres de Frans Masereel³⁵. On peut se poser la question de savoir où réside l'audace de la Galerie Billiet à présenter de jeunes graveurs belges à Paris. La réponse

³⁴ A noter que les artistes de ce « prétendu groupe » ne travaillaient ni dans la même ville ni dans le même pays. Masereel en Suisse pendant la guerre s'installe ensuite définitivement en France. Jozef Cantré demeure aux Pays-Bas jusqu'en 1930 ; son frère Jan Cantré reste dans sa ville natale de Gand jusqu'à sa mort en 1931. Henri Van Straten et Joris Minne vivent certes à Anvers mais se fréquentent peu.

³⁵ Cat. 386 : *Les Fumées* et 387 : *Le Boxeur*.

tient dans l'esprit de cette Société de graveurs qui insiste sur les notions d'habileté, de métier consciencieux, de sujet traditionnel comme critères de qualité. Alors, la présence de Masereel dans ce Salon de la SGBO est à considérer un peu comme un hasard ou un accident. Si, parmi les différents articles sur la gravure sur bois qui paraissent alors, celui du critique et graveur Morin-Jean n'oublie pas de citer Masereel, en revanche l'auteur choisit de l'illustrer par une planche bien peu représentative, *Les Paysans*, comme pour ne pas inquiéter les lecteurs³⁶. Les graveurs belges schématisent et stylisent les figures, affectionnent les cadrages particuliers, les compositions dynamiques, travaillent par grands aplats de noirs dans la lignée d'un Félix Vallotton ou des expressionnistes allemands tandis que les graveurs sur bois français restent la plupart du temps très traditionnels dans la forme et même les sujets.

2. Exposition internationale, Anvers, Cercle royal artistique, juin 1922

Du 3 au 22 juin 1922, la Galerie Joseph Billiet et le « Groupe Lumière » organisent conjointement une *Exposition internationale de peinture moderne (Internationale Tentoonstelling van Moderne Schildering)* qui se tient au Cercle Royal Artistique, rue Arenberg à Anvers. Sur place, Avermaete s'affaire et se charge des préparatifs. Si cette exposition n'apparaît pas comme la réplique exacte de *Blanc et noir* de la Galerie Billiet, elle reprend toutefois un bon nombre d'artistes présentés au début de l'année. Le Fauconnier et Louis Bouquet en sont les principaux exposants et figurent à la place honorifique en début de catalogue ; on remarque Marcel Gimond, Bruno Francisque Guillermin, Lodewijk Schelfhout, Jan Cantré, Joris Minne, Henri Van Straten. Il s'agit à nouveau des artistes de la Galerie Billiet et des artistes belges du groupe *Lumière*. Le catalogue, qui se limite à la liste des œuvres exposées, est bilingue. Ce bilinguisme ne vient pas uniquement de l'organisation bipartite, franco-belge; c'est un usage que l'on retrouve dans les catalogues du salon annuel anversois Kunst van Heden - L'Art Contemporain. L'exposition comprend des dessins, plâtres et gravures à la pointe sèche mais la grande majorité des œuvres sont des peintures. Le lieu d'exposition choisi par Avermaete est connu du groupe *Lumière*. En effet, cette manifestation avait été précédée, un an auparavant, par une première exposition du groupe

³⁶ « Essai sur la gravure sur bois originale moderne », in *L'Art et les artistes*, n°3, 1920, p. 77-126.

Lumière au Cercle royal artistique d'Anvers, exposition qui avait réuni cent-vingt-trois œuvres de seize graveurs sur bois. On y trouvait déjà Jean Lebédeff, graveur russe installé à Paris, qui sera présent dans l'exposition *Blanc et noir*, à la Galerie Billiet en janvier 1922. Joris Minne, Henri Van Straten, Jan Cantré et Frans Masereel, artistes flamands soutenus par *Lumière*, seront également présents dans cette même exposition parisienne de 1922.

3. Harmonie entre les deux institutions

Une publicité pour la Galerie Joseph Billiet & Co parue dans la revue bruxelloise *Sélection*, en décembre 1923, destinée donc plus particulièrement aux amateurs belges, atteste que, outre les poulains français Le Fauconnier et Louis Bouquet, les artistes belges Frans Masereel, Jan Cantré, Joris Minne et Henri Van Straten font bien partie du fonds de la galerie parisienne et sont exposés en permanence rue de la Ville-l'Évêque. Les peintres-graveurs flamands peuvent étendre leur réseau de diffusion jusqu'à Paris. De petites publicités pour la Galerie Joseph Billiet et la maison *Lumière* paraissent dans les mêmes revues littéraires et artistiques en 1922 et 1923. Symptomatiquement ou symboliquement, comme pour confirmer leurs relations artistiques et leur union, les encarts publicitaires de la petite revue parisienne, *Choses de Théâtre* (fig. 3), présentent les deux institutions côte à côte et en parfaite symétrie axiale sur deux pages³⁷. Outre les expositions, le groupe *Lumière* organise de nombreuses conférences. Certaines sont données par Joseph Billiet qui s'active également pour inciter ses amis écrivains à en tenir en Belgique pour le groupe *Lumière*. On peut assurer que la coopération est au mieux en 1922 et 1923.

4. Artistes de la Galerie Billiet figurant dans la revue *Lumière*.

Dans la revue *Lumière*, Roger Avermaete a consacré un article dithyrambique de deux pages à Frans Masereel, en septembre 1921 : « La véritable destinée artistique de Frans Masereel est dans la gravure sur bois. Les dessins, avec leurs violentes oppositions de blanc et noir, ont l'air d'avoir été faits pour être taillés dans le bois. C'est dans le bois que Frans Masereel va accomplir un labeur gigantesque et atteindre des résultats qui le classent

³⁷ *Choses de Théâtre*, cahiers mensuels, n°16, avril 1923.



Fig. 3 : Encarts publicitaires pour les éditions Lumière, d'une part, et pour la Galerie Joseph Billiet, d'autre part, in *Choses de théâtre*, n°16, Paris, avril 1923.

parmi les plus artistes de notre temps. [...] On sent qu'il ne cherche pas l'originalité – ce dada³⁸ des jeunes d'aujourd'hui – mais il l'a conquise par un labeur obstiné mis au service d'un grand tempérament d'artiste et d'un cœur d'homme. Il occupe à l'heure actuelle, une place unique dans la xylographie moderne.» Les bois de Masereel apparaissent à six reprises dans la revue entre mai 1920 et février 1923, tantôt en petite illustration, tantôt en planche hors-texte pleine page³⁹. Louis Bouquet figure dans *Lumière*, en janvier 1922, avec le portrait de Le Fauconnier, bois imprimé en planche hors-texte et en décembre 1922 avec un petit bois *Pégase*. Par ailleurs, plusieurs reproductions photographiques de ses peintures illustrent les derniers numéros de la revue. Daphné de Marneffe a signalé qu'« à partir de février 1922 (troisième année, numéro 5), les clichés photographiques font leur apparition (reproduction de *La Fille d'Amsterdam* de Le Fauconnier, dans le

³⁸ « Dada », simple jeu de mots et pointe d'ironie à l'encontre de ce mouvement artistique qui n'intéressait pas Avermaete?

³⁹ La première fois avec un bois inédit planche hors-texte en mai 1920; puis un bois gravé de la série *Visions* en planche hors-texte en octobre, le *Portrait de Le Fauconnier* en demi-page en décembre 1922, et enfin dans le tout dernier numéro de février 1923.

numéro 5 de la troisième année) ; leur présence est massive à partir de septembre 1922 (une dizaine de clichés par livraison)⁴⁰.» Les reproductions photographiques qui commencent à apparaître dans *Lumière* correspondent à la période de coopération avec la Galerie Billiet et pourraient donner à penser que la revue est instrumentalisée par la galerie parisienne en tant que média au profit de ses artistes. En effet, dans les derniers numéros de la revue, à compter de septembre 1922, les reproductions photographiques ont une place tout à fait prépondérante. Ce sont essentiellement des artistes de la Galerie Billiet qui sont donnés à voir : Louis Bouquet, Marguerite Crissay, Roland Chavenon, et surtout Henri Le Fauconnier. Le dernier numéro, paru fin février 1923, révèle une singulière harmonie avec les choix de la Galerie Billiet et de Henri Le Fauconnier. La revue s'ouvre avec un texte de Théo Varlet (ami de Le Fauconnier et de Joseph Billiet), et offre en guise d'illustrations, une peinture de Le Fauconnier, puis deux peintures de Piet Van Wyngaert (expressionniste hollandais, grand ami de Le Fauconnier), et enfin quatre œuvres de Frans Masereel (deux dessins et deux bois gravés). Ces artistes viennent certes renforcer la tendance expressionniste affirmée, d'entrée de jeu, par la revue de Roger Avermaete à la différence de la tendance formaliste, voire dadaïste de l'autre revue anversoise, *Ça Ira*. Mais aussi, très curieusement et de façon inquiétante, les reproductions de ces peintures remplacent quasiment tous les bois gravés qui avaient contribué à l'originalité de la revue *Lumière*.

5. Les éditions du groupe *Lumière* réalisées avec Joseph Billiet

À côté de la revue qui porte le même nom, *Lumière* est aussi une maison d'édition anversoise⁴¹. À la suite des bons vœux envoyés pour la nouvelle année 1922, Joseph Billiet dresse une liste de projets d'éditions pour

⁴⁰ DE MARNEFFE D., *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2006-2007, p. 216. Si la remarque sur l'augmentation des illustrations photographiques est juste, il faut cependant nuancer en signalant la première photogravure d'un Le Fauconnier parue dans le numéro 8, 2^e année, mars 1921. Une correction minimale : *La Fille d'Amsterdam* de Le Fauconnier n'est pas reproduite dans le numéro 5 mais dans le numéro 4, de la troisième année, 15 janvier 1922. Dans le numéro 5, 15 février 1922, c'est une *Jeune Fille* qui paraît. Nuance délicate !

⁴¹ Editions Lumière, 160 avenue d'Amérique, Anvers. La liste des publications de cette maison est dressée dans le catalogue de l'exposition *Roger Avermaete*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 20 janvier-3 mars 1979.

Lumière : un livre *Participations* avec bois gravés de Masereel, un autre livre *Exode* avec bois gravés de Louis Bouquet, et enfin *l'Album des poètes* de Le Fauconnier⁴². Tout au long de cette année, la correspondance entre les deux hommes laisse entrevoir que la réalisation de ces livres illustrés a été quelque

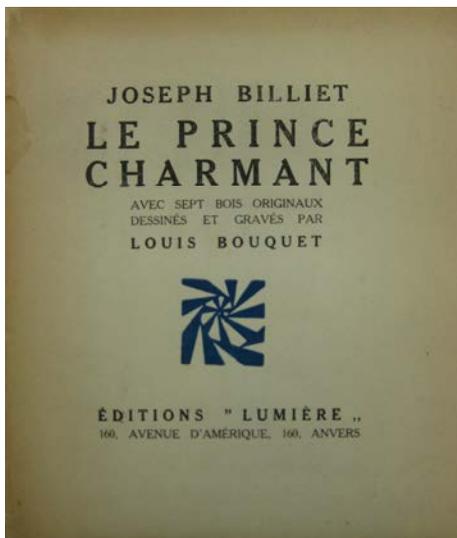


Fig. 4 : Couverture du livre de Joseph Billiet, *Le Prince Charmant*, illustré par sept bois originaux de Louis Bouquet, Anvers : éditions Lumière, 1923.

peu laborieuse. Finalement, en 1923, Roger Avermaete édite le livre de Joseph Billiet, *Le Prince charmant*, illustré de sept bois originaux gravés par Louis Bouquet. C'est un ouvrage de bibliophilie tiré à 123 exemplaires (fig. 4). L'autre livre écrit par Joseph Billiet, *Participations*, avec des bois gravés par Masereel ne sera pas édité par Lumière mais par Snell à Paris, quelques années plus tard, en 1926, et dans une édition beaucoup moins précieuse.

L'Album des poètes ou *Figures contemporaines* par Le Fauconnier tient une place à part dans le catalogue des éditions Lumière.

Henri Le Fauconnier écrit en effet, début 1922, à Avermaete : « Les intellectuels s'intéressent tout particulièrement à mes portraits qu'ils trouvent très psychologiques. Ne croyez vous pas que de les réunir dans un de ces petits albums comme ceux que vous avez édités à Lumière serait un choix possible. J'ai les effigies de J. Romains, Duhamel, Jouve, Chennevière, Billiet, et je pourrais peut-être y joindre Barbusse ou Romain Rolland. Qu'en pensez-vous ? Je crois même pouvoir vous fournir les clichés, donc peu de frais. Si cette série avait au point de vue librairie du succès, nous pourrions en faire une autre série avec d'autres personnalités. On s'intéresse à nouveau à la question du portrait dans les milieux artistiques et ce serait certainement

⁴² Janvier 1922, AML 4063.

accueilli avec grande curiosité⁴³.» Les éditions Lumière vont donc s'essayer, une seule fois, à un autre procédé graphique que la gravure sur bois pour illustrer une publication. Il s'agit de l'album *Figures contemporaines* de Le Fauconnier, qui donne une série de cinq portraits d'écrivains français dessinés au fusain par le peintre (fig. 5). En regard de chaque planche, une page de texte autographe de chacun de ces auteurs, le tout reproduit en photogravure⁴⁴. Le Fauconnier, qui s'était montré impatient, est fier de la sortie de l'album ; il en est assez satisfait « quoique le tirage des clichés est un peu fade, écrit-il à Avermaete, ce serait à corriger si nous perdurons comme on dit à Bruxelles⁴⁵.» Or, Le Fauconnier était bien optimiste. « Cette édition n'eut guère de succès. Nos clients habitués aux bois gravés, boudaient les clichés, et la suite prévue – l'album porte la mention 1ère série – la suite prévue avec Stefan Zweig, René Lalou, et d'autres, ne parut jamais », se souvient l'éditeur⁴⁶.

6. Quelques autres éditions du groupe Lumière

En dehors de ces publications qui impliquent directement des artistes de la Galerie Billiet, on peut recenser quelques livres qui témoignent d'échanges franco-belges. Ainsi, Lumière édite en 1922, le livre d'Elie Richard, *Les Guerriers clandestins*, avec six bois dessinés par un des plus modernes graveurs français : Raymond Thiollière. *Quand les enfants se battent*, farce en un acte écrite par Roger Avermaete, petit livre de bibliophilie illustré de six bois par Henri van Straten, avec une préface d'Henri Barbusse, est coédité à Anvers

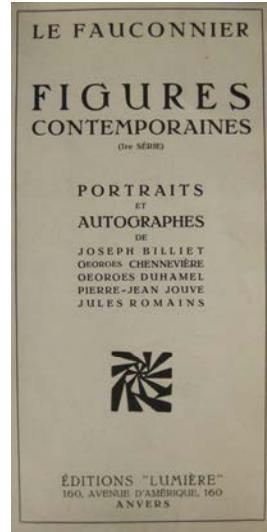


Fig. 5 : Couverture de l'album de Henri Le Fauconnier, *Figures contemporaines*, Anvers : éditions Lumière, 1922.

⁴³ AML 4062.

⁴⁴ Il s'agit bien d'une édition de bibliophilie avec une édition ordinaire à 15 frs et une édition sur japon à 40 frs. L'album comprend les portraits et textes autographes de Joseph Billiet, Georges Chennevière, Georges Duhamel, Pierre-Jean Jouve, Jules Romains.

⁴⁵ AML 4062.

⁴⁶ *L'Aventure de Lumière*, p. 167.

par Lumière, et à Paris par Clarté, en 1921. Cette édition confirme le positionnement idéologique et politique de Roger Avermaete. On pouvait trouver récemment, dans le commerce parisien, un exemplaire avec un envoi sympathique à René Arcos, selon la description du libraire. On revient donc à ce cercle d'anciens de l'Abbaye de Créteil chers à nos protagonistes. Joseph Billiet, Roger Avermaete, Henri Le Fauconnier, Frans Masereel semblent en effet durablement attirés par l'esprit ou l'idéal communautaire que René Arcos avait bien connu en tant que co-fondateur du groupe de l'Abbaye de Créteil. Dans ce lieu de vie tout à fait laïc, à l'aube du xx^e siècle, de jeunes écrivains ou poètes, n'imprimaient-ils pas leurs textes par leurs soins, sur leur propre presse, en espérant subvenir ainsi à leurs dépenses et besoins quotidiens ? Aventure mythique comme celle de Lumière ? « Aventure » est précisément le mot-clé du titre choisi par Roger Avermaete pour le recueil de ses souvenirs⁴⁷. Utopie du début du xx^e siècle ? Chacun sait que beaucoup de groupes, et de groupes artistiques, se sont constitués autour d'une utopie.

7. La fin de la revue et le différend

Les utopies se terminent plus ou moins bien. La revue *Lumière* qui a souvent rendu compte du travail des artistes exposés à la Galerie Billiet cesse de paraître après février 1923. Est-ce une des raisons pour lesquelles les relations très chaleureuses entre Joseph Billiet et Roger Avermaete vont ensuite se refroidir ? Toutefois, les relations amicales de Le Fauconnier et Masereel avec Avermaete restent inchangées. Dans une lettre sympathique, comme pour reconforter Avermaete, et minimiser le différend entre les deux hommes, Le Fauconnier ironise sur la vanité de Billiet « qui se gonfle un tantinet⁴⁸ ». « Il [Billiet] ne prit jamais un des nôtres sous son égide », déplore R. Avermaete⁴⁹. Les graveurs sur bois du groupe *Lumière* exposent à nouveau à Paris, en 1925, non plus à la Galerie Joseph Billiet mais, cette fois, à la Galerie du Nouvel Essor, rue des Saints-Pères⁵⁰. Tandis que la revue a cessé de paraître, la maison d'édition Lumière continue de travailler avec les graveurs sur bois flamands.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ AML 4062.

⁴⁹ *L'Aventure de Lumière*, p. 141.

⁵⁰ Voir l'article de P. FIERENS dans la *Revue d'Art*, Anvers, mai-juin 1925, p. 216-217.

Frans Masereel chez Joseph Billiet à Paris

« Masereel, grand et bien découpé, était un fort beau garçon. Quoique qu'il vécût éloigné de son pays, il fut le vrai promoteur de cette activité inconnue qui allait, pour un temps, placer les graveurs flamands à la pointe du combat. Il fit une grande impression sur ceux de Lumière, et les graveurs du groupe Henri Van Straten et Joris Minne eurent quelque peine à se soustraire à son emprise⁵¹. »

En 1921, Frans Masereel, interdit de séjour en Belgique en raison de sa position pendant la guerre, s'est installé à nouveau à Paris où il travaillait avant-guerre. Ce sera une opportunité pour Joseph Billiet qui va l'exposer et assurer la diffusion de son œuvre gravé. A Paris, Masereel retrouve son ami René Arcos qu'il a connu durant son séjour à Genève, et prend part aux « dîners des copains » au cours desquels se retrouvent Jules Romains, Léon Bazalgette, Charles Vildrac, Luc Durtain, Georges Duhamel, Henri Barbusse⁵², Léon Werth... et Henri Le Fauconnier. Autrement dit, tout un milieu d'intellectuels progressistes qu'un sinistre auteur se cachant sous le pseudonyme de Jean Maxe dénonce avec haine tout en y associant Joseph Billiet, Frans Masereel et Roger Avermaete⁵³. Il est intéressant de constater que dans cette ignoble mise à l'index, on retrouve les protagonistes évoqués dans les échanges artistiques entre la France et la Belgique, en particulier entre la Galerie Billiet à Paris et le groupe *Lumière* de Roger Avermaete à Anvers.

René Arcos aide Frans Masereel à faire la connaissance de Joseph Billiet avec qui l'artiste signe un contrat d'exclusivité, pour une période de cinq ans. Ce contrat comportait, selon l'usage, un droit de première vue. A partir de 1922, la Galerie Billiet consacre à Masereel, une exposition personnelle, accompagnée d'un petit catalogue, assez régulièrement, pratiquement

⁵¹ *Ibid.* Nous pouvons poser ici une remarque méthodologique pour être en accord avec le thème et la problématique de la journée France-Belgique : Frans Masereel doit-il être retenu dans le cadre de sa présence dans les expositions et les éditions d'art en France en tant qu'artiste belge, ou alors en Belgique en tant que résident de longue durée, ou expatrié, en France ? Ou bien dans les deux situations à la fois ? Ironie de l'histoire, la Fondation Frans Masereel a été créée en 1987 à Saarbrücken.

⁵² Directeur de la revue *Clarté* pour laquelle Masereel produira des bois gravés.

⁵³ MAXE Jean, *Anthologie des défaitistes*, Paris : Bossard, 1925, 2 vol.

chaque année⁵⁴. « Autant la galerie d'art de Billiet était petite, autant il soutenait intensivement les artistes qu'il représentait : Le Fauconnier, et surtout Masereel », se souvient l'artiste allemand Conrad Félixmüller⁵⁵. La publicité sur les activités de la galerie n'est pas oubliée et l'on peut parfois penser que Joseph Billiet veut rivaliser avec les « grandes » galeries. Ainsi, trouve-t-on par exemple un encart avec le logotype de la galerie que le hasard a placé à côté d'une page de publicité pour le marchand Durand-Ruel⁵⁶. Masereel, faisant partie du trio des artistes poulains de Billiet, est souvent associé à Louis Bouquet et à Henri Le Fauconnier dans des accrochages à la galerie ou des expositions en province⁵⁷. La Galerie Billiet jouit-elle d'un certain rayonnement en Belgique ? Un fait peut le confirmer : lorsqu'en 1926, la revue belge *La Nervie* lance une enquête sur la jeune peinture belge, Joseph Billiet fait partie des galeristes consultés⁵⁸.

C'est d'ailleurs à la fois en tant qu'ami⁵⁹ et en tant que confrère d'une même galerie, que Masereel a réalisé le *Portrait de Le Fauconnier* placé en frontispice de l'album *Le Fauconnier* édité par Joseph Billiet à l'automne 1922 (fig. 6)⁶⁰. En décembre 1922, cette gravure sur bois fait partie de la première exposition personnelle de Frans Masereel à la Galerie Billiet. Le portrait de Le Fauconnier par Masereel est en effet particulièrement remarqué par la critique et devient emblématique de la nouvelle gravure sur

⁵⁴ Expositions personnelles en décembre 1922, décembre 1923, décembre 1924, novembre 1925, octobre 1926, avril 1928. Le catalogue de la première exposition personnelle de Frans Masereel, Galerie J. Billiet à Paris, en décembre 1922, réunit des extraits de textes de René Arcos, R. Avermaete, Léon Bazalgette, Claude Roger-Marx, H. de Saussure, Henry van de Velde, Stefan Zweig. Joseph Billiet et son futur associé Pierre Vorms deviendront en outre les éditeurs d'albums de Frans Masereel tels que *L'Œuvre* en 1928. La monographie sur Frans Masereel rédigée par Luc Durtain, sera également éditée en 1931 par Joseph Billiet et Pierre Vorms. Enfin, Pierre Vorms, qui reprendra la direction de la galerie de Joseph Billiet, publiera en 1976 l'important catalogue raisonné de Frans Masereel, édition Mercator, à Anvers.

⁵⁵ *Von Ihm – über ihn*, Düsseldorf : Gerart. Sohn, 1977, p. 239-240.

⁵⁶ In *Bulletin de la vie artistique*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, décembre 1922.

⁵⁷ Citons, par exemple, celles qui sont tenues, en février 1923, à Roubaix, Galerie Dujardin, puis à Lille, dans le Hall de l'Echo du Nord.

⁵⁸ « Enquête sur l'état actuel de la jeune peinture belge », in *La Nervie*, n° spécial I-IV, 1926.

⁵⁹ Masereel avait peu d'amis artistes à Paris en dehors de Signac et Le Fauconnier. Voir VAN PARYS J., *Frans Masereel. Une biographie*, Bruxelles : Luc Pire/AML, 2008, p. 178.

⁶⁰ Album préfacé par André Gybal, Paris : Editions d'art Joseph Billiet, 1922.



Fig. 6 : Frans Masereel, *Portrait de Le Fauconnier*, 1922, bois gravé ayant servi de frontispice à l'album préfacé par André Gybal, Paris : éditions Joseph Billiet, 1922; reproduit dans la revue *Lumière*, 4^e année, n°2, Anvers, décembre 1922.

bois de tendance expressionniste. Ainsi, dans le compte-rendu de l'exposition Masereel à la Galerie Billiet, Gustave Kahn considère que Masereel compte parmi les meilleurs graveurs sur bois et trouve que « le portrait de Le Fauconnier est remarquable⁶¹ ». Roger Avermaete écrit dans l'ultime numéro de *Lumière*, que parmi les artistes graveurs flamands « le meilleur demeure Masereel. Ses portraits sont étonnants » et il en cite deux :

⁶¹ *Mercur de France*, n° 589, janvier 1923, p. 227.

celui de Le Fauconnier et celui de Verhaeren⁶². Il est vrai que ce portrait est d'abord placé dans un format inhabituel, très en hauteur, le cadrage de la figure est serré, le visage très simplifié et stylisé, la barbe fort géométrisée, la profondeur est réduite ; enfin, en haut à gauche, un œil et un panneau de signalisation tirés des œuvres de Le Fauconnier rendent le portrait mystérieux et symbolique.

Enfin, Joseph Billiet rédige la première monographie, publiée à Paris, sur Frans Masereel : *Frans Masereel. L'homme et l'œuvre*, publiée aux Écrivains réunis au printemps 1925. Cette maison d'édition est celle d'Armand Henneuse⁶³. Belge, rédacteur de la revue *Lumière* à ses débuts dans la carrière, Henneuse s'est installé en France où il fonde en 1924 la société d'édition Les Écrivains réunis. Comme un heureux avatar du groupe *Lumière*.

Conclusion

Henri Le Fauconnier, qui avait résidé cinq années en Hollande parce qu'il y avait trouvé un accueil incomparable à l'égard de son œuvre, a donc favorisé les contacts de Roger Avermaete avec la Galerie Joseph Billiet. Mais Le Fauconnier, en première position certainement, ainsi que les autres artistes de la galerie ont aussi profité de la médiation des reproductions et articles parus dans la revue anversoise *Lumière*. De son côté, le groupe *Lumière*, présent un moment dans le fonds de la Galerie Joseph Billiet, bénéficiait ainsi d'un appréciable réseau de diffusion vers le milieu de l'art français et peut-être une forme de légitimation à Paris, capitale des arts en ce temps-là. Frans Masereel a conforté sa position de chef de file auprès d'un groupe d'artistes près desquels il vivait bien éloigné. Situation qui n'est sans doute plus vraiment paradoxale pendant l'entre-deux-guerres, à l'époque de la reproductibilité technique (selon la terminologie de l'essai de Walter Benjamin paru en 1935) mais aussi en raison de la technique de production et de reproduction mise en œuvre : la gravure sur bois. Armand Henneuse,

⁶² Nous avons déjà dit que ce bois a été rapidement reproduit dans la revue *Lumière*, en décembre 1922. Le dernier numéro de *Lumière* paraît le 28 février 1923.

⁶³ Armand Henneuse (1901-1976) poète, écrivain et éditeur installé à Paris, puis à Lyon. Résistant et déporté dans les camps durant la seconde guerre mondiale, il reprendra son activité d'éditeur après la seconde guerre. En 1950, fidèle à ses amitiés, A. Henneuse édite *Clef des songes*, de Frans Masereel, avec trente bois originaux suivis d'un répertoire de l'œuvre gravé de l'auteur.

L'ancien rédacteur de la revue *Lumière* s'est installé en France pour devenir éditeur. On peut penser que l'antinationalisme de tous les protagonistes a été appliqué judicieusement et de manière profitable. Les engagements idéologiques et les goûts artistiques de Joseph Billiet et de Roger Avermaete devaient inmanquablement rapprocher, momentanément certes, leurs carrières d'hommes de l'art.

Céline De Potter

Présence et réception des graveurs belges dans les salons de gravure parisiens (1919-1939)¹

Lorsque l'on aborde la question de la présence des graveurs belges dans les salons parisiens de l'entre-deux-guerres l'on s'attend naturellement à y trouver une forte prédominance de graveurs sur bois. C'est en tout cas ce que peut laisser penser la littérature critique et une certaine presse de l'époque, s'agissant ici de publications telles que la somme de Roger Avermaete sur *La Gravure sur bois moderne de l'Occident* publiée à Paris en 1928² ou divers articles publiés sur la gravure belge en France durant cette période, que ce soit dans des revues généralistes telles que *L'Art vivant* ou *Arts et métiers graphiques*, ou dans des revues plus engagées politiquement, telle que *Monde* où la gravure sur bois belge occupe une place importante³. Or, il n'en est rien. Ou presque.

En effet, sur les six salons de gravure parisiens dépouillés à l'occasion de cet article, quatre sont consacrés à des techniques mixtes : le Salon de la Société des peintres-graveurs français, le Salon de la Gravure originale en

¹ Je tiens à remercier à l'occasion de cet article la Région Nord-Pas-de-Calais en France et la Fondation David et Alice Van Buuren en Belgique pour le soutien financier et la confiance qu'ils ont accordé ou accordent encore à mes travaux de recherche. Je profite aussi de cette note liminaire pour souligner le caractère lacunaire des collections de catalogues de salons de gravure dans les bibliothèques publiques. Jusqu'à présent peu valorisés, ces documents pourraient être perdus définitivement s'ils n'étaient pas acquis rapidement par des fonds publics. Heureusement, certains collectionneurs privés veillent.

² Cf. GUSMAN P., *La Gravure sur bois et d'épargne sur métal, du XIV^e au XX^e siècle*, Paris : R. Roger et F. Charnoviz, 1916 ; AVERMAETE R., *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris : Dorbon aîné, 1928. Ceci est vrai pour la presse aussi : nous avons ainsi pu dénombrer plus d'une vingtaine d'articles consacrés à la gravure sur bois dans la revue bruxelloise *La Chronique graphique* de 1929 à 1939 contre deux seulement consacrés à l'eau-forte et/ou aux techniques de gravure en bain.

³ GUIETTE R., « Aquafortistes et graveurs sur bois en Belgique », in *L'Art vivant*, Paris, 5 novembre 1927 ; VOX M., « Dialogue sur l'esprit moderne ou la gravure sur bois au Pavillon de Marsan », in *Arts et Métiers graphiques*, n° 9, Paris, 15 janvier 1929. Concernant les graveurs belges dans la revue *Monde*, voir notamment les gravures sur bois publiées par les artistes belges Frans Masereel et Charles Counhaye dès le premier numéro de la revue, le 9 juin 1928, et l'article de Pierre Flouquet, « La Gravure sur bois moderne en Belgique », in *Monde*, n° 52, 1^{er} juin 1929. Sont publiés à cette occasion des bois de Jan Frans Cantré, Joris Minne, Albert Daenens, Charles Counhaye et Henri Van Straeten. Flouquet deviendra d'ailleurs directeur artistique de la revue *Monde* à partir du mois de septembre 1930.

noir, le Salon des Peintres-Graveurs indépendants, et le Salon des Jeunes Graveurs contemporains, rapidement rebaptisé Salon de la Jeune Gravure contemporaine ; et deux seulement à la gravure sur bois : Salon de la Gravure sur bois originale et Le Nouvel Essor.

En outre les salons de gravure ne s'organisent pas comme les salons de beaux-arts généraux. Bien plus réduits, ils ne tolèrent qu'un nombre très limité de participants et, parmi ceux-ci, seul un strict pourcentage d'exposants peut être d'origine étrangère. Voici par exemple comment la Société de la gravure sur bois originale se présente en 1922 : « En 1922, la S.G.B.O. compte 77 membres sociétaires amateurs et 24 artistes sociétaires (auteurs des illustrations du catalogue). D'après les statuts, la société ne peut pas compter plus de 100 membres amateurs, 30 artistes français et 10 artistes étrangers⁴. » Si l'on répartit ces dix places ouvertes au salon pour les étrangers entre toutes les nations susceptibles de présenter des graveurs de qualité à Paris, il faut bien admettre que les places sont très rapidement limitées.

Quelques années plus tard, on peut lire encore, dans l'introduction, rédigée par Clément-Janin, à l'album de gravures publié par cette même société aux éditions Marthe Fréquet en 1929 : « La S.G.B.O. rompit avec eux [les invités, extérieurs à la société,] par moitiés égales, le pain nourrissant de l'Imagier [allusion aux ressources financières que celui-ci offrait aux graveurs] et convia même des étrangers notoires à ses expositions. » Ici, l'on apprend donc que pour obtenir l'une de ces rares places il faut déjà avoir fait ses preuves alors que c'est probablement moins le cas pour les artistes français.

Ce que nous prenions au départ pour une exception s'est rapidement avéré être une réalité plus générale : certes les graveurs belges sont présents dans les salons français, en atteste le dépouillement à suivre, mais il y en a peu et ceux-ci sont très réguliers. C'est donc dans une tradition très stricte du système sociétaire qu'ils ont été autorisés. De tels témoignages sur la place réelle des artistes étrangers dans les sociétés parisiennes sont rares et appréciables⁵.

⁴ Introduction au catalogue de la *Deuxième Exposition de la Société de la gravure sur bois originale*, Paris, 1922, non paginé.

⁵ En dehors de la querelle de classification par nom ou par nation au Salon des indépendants en 1923, nous ne disposons que de très peu de témoignages à ce sujet dans le cadre des salons de beaux-arts généraux.

A ces problématiques organisationnelles, il faut enfin ajouter la politisation courante des salons de gravure (et d'art en général) à cette époque. Nous pensons ici au discours prononcé par Jean Giraudoux au dîner de la Société des peintres-graveurs français le 12 février 1935 – publié dans le catalogue de 1936 – et qui prône un nationalisme protectionniste de bien mauvais aloi.

Ces questions de protectionnisme, tant des artistes que de la forme de leur art, furent à l'origine d'ailleurs de l'émergence d'un nouveau salon de gravure durant l'entre-deux-guerres : le « groupe » (et non pas « société ») des Peintres-Graveurs indépendants qui indique bien, dans l'introduction à sa première exposition rédigée par Claude Roger-Marx en 1923, que « le rôle des sociétés fondées il y a trente ans et que présidèrent Lepère, Rodin, Bracquemond, semble aujourd'hui terminé. Esclaves d'un beau passé mais incapables d'un vrai rajeunissement, hostiles aux tendances modernes, elles ont préféré les voir s'affirmer ailleurs. Aussi s'imposait la création loyale d'un nouveau groupe. »

Comment s'inscrivirent les artistes graveurs belges dans ce contexte très fermé des salons de gravure parisien de l'entre-deux-guerres ? C'est ce que nous nous proposons de regarder en reprenant, selon l'ordre chronologique, le dépouillement des six salons précités.

Le salon de la Société des peintres-graveurs français (Paris, 1889 - à nos jours)

Fondée en 1889 sur le modèle de la Society of Engravers créée à Londres en 1802, la Société des peintres-graveurs français est, avec la Société des aquafortistes créée en 1862, l'une des plus anciennes sociétés de graveurs françaises existant encore durant l'entre-deux-guerres. Elle compte ou a compté parmi ses membres des graveurs parmi les plus importants du XIX^e siècle : Félix Bracquemond, Auguste Lepère et Auguste Rodin, comme nous venons de le dire, mais aussi Jacques Beltrand, Paul-Emile Colin, Georges Jeannot, Théophile Alexandre Steinlen ou encore Etienne Moreau-Nélaton. Interrompue pendant la Première Guerre mondiale, elle renaît au lendemain de celle-ci, en 1922, présidée par Léonce Bénédite, directeur du Musée du Luxembourg, assisté des artistes Paul Renouard, Louis Morin, Loys Delteil, et de Charles Masson, conservateur adjoint de Léonce Bénédite au Musée du Luxembourg. Y figurent des artistes comme Jacques Beltrand, Charles-Emile Carlègle, Edgar Chahine, Jean-Louis Forain ou encore Jean-Emile Laboureur. Les expositions de la société jouissent en outre d'un cadre prestigieux

puisqu'elles se tiennent, en 1922, aux galeries Durand-Ruel, rue Laffitte, dans le 16^e arrondissement, puis, à partir de 1927, à la Bibliothèque nationale, salle Richelieu.

Lors de l'exposition de 1922, la société compte quinze membres correspondants étrangers au total. Parmi eux, Albert Baertsoen, Frank Brangwyn – résidant en Angleterre mais né en Belgique⁶ –, James Ensor et Victor Gilsoul. Ces quatre membres correspondants font de la Belgique le deuxième pays représenté au sein de la société, après l'Angleterre et avant les Pays-Bas. A partir de 1927, parmi les « membres invités », au nombre de huit, ne figureront plus que James Ensor et Jules De Bruycker.

Jules De Bruycker, déjà présent avant la Première Guerre mondiale, expose huit pièces en 1927, six en 1929, six en 1930, quatre en 1932, quatre en 1933 : ce sont principalement des portraits, des scènes de genre, des vues de



Fig. 1 : Jules De Bruycker, *Petite Ville nerveuse (légende flamande)*, 1926, eau-forte, 59,8 x 49,8 cm, collection particulière, exposée au Salon de la Société des Peintres-Graveurs français en 1929, cat. 60.

⁶ Il sera d'ailleurs décoré par les deux pays puisqu'il est nommé membre de la Royal Academy of Arts en 1919 et Chevalier (Knight Bachelor) au Royaume-Uni en 1941 mais aussi Citoyen d'honneur de la ville de Bruges et Grand Officier de l'ordre de Léopold II en Belgique en 1936 à l'occasion de l'exposition de quatre cents de ses œuvres à la maison Arents à Bruges où un musée lui est aujourd'hui dédié.

Gand et Anvers mais on trouve aussi des vues de Paris (*Le Pont de bois, Paris*, en 1927, *Porte Saint-Denis, Paris*, en 1929), de Londres, de Rouen ou de Bourges en 1930 et 1932, d'Amiens en 1933, ce qui contraste fort avec l'image de l'imagier flamand que l'on accorde généralement à cet artiste (fig. 1).

James Ensor, déjà présent lui aussi dans ce salon avant la Première Guerre mondiale, expose huit pièces en 1927, cinq en 1934 (toutes de la collection Albert Croquez), quatre en 1935 et deux en 1937. Toutes les gravures présentées par Ensor restent fidèles à ses sujets et thématiques habituels (fig. 2). L'artiste est par ailleurs représenté par la galerie Le Garrec en 1935. Cette galerie parisienne, spécialisée dans la gravure et dont les archives ont été léguées récemment à l'INHA, a entretenu de nombreux contacts avec des artistes belges durant la période qui nous occupe⁷.



Fig. 2 : James Ensor, *Peste dessous, peste dessus, peste partout !*, 1904, pointe sèche, 19,2 x 29,1 cm, collection particulière, exposée au Salon de la Société des Peintres-Graveurs français en 1927, cat. 152.

⁷ Cf. CAMART C., « Note sur les archives de la galerie Sagot-Le Garrec, libraires, éditeurs, marchands d'estampes (1876-1967) », in *Les Nouvelles de l'INHA*, n° 10, Paris, juin 2002, p. 8-9. URL de l'inventaire du fonds mis en ligne : <http://www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-sagot.pdf>.

Le salon de la Société des peintres-graveurs français ne prend donc, durant l'entre-deux-guerres, que peu de risques, n'exposant que des artistes belges déjà reconnus et exposés avant la Première Guerre mondiale.

Ceci étant dit, en sus de ces deux artistes belges clairement invités et reconnus comme tels, il convient de dire ici un mot d'Henri Vergé-Sarrat, qui expose dans ce salon six pièces en 1922, quatre en 1937, et, enfin, quatre en 1939, principalement des vues de Paris, de Gisors, et des paysages espagnols. Domicilié à Paris, Henri-Vergé Sarrat n'est jamais présenté comme artiste belge dans les catalogues du salon de la Société des peintres-graveurs français. Pourtant, né à Anderlecht en Belgique en 1880⁸ et décédé en France en 1978⁹, il est parfois considéré, notamment par le Fonds national d'art contemporain et par Marcus Osterwalder¹⁰, comme un artiste belge. Relativement méconnu aujourd'hui, en Belgique comme en France, Henri Vergé-Sarrat ne vendit pas moins de soixante-quatre – dont quarante-neuf durant l'entre-deux-guerres – peintures et gravures à l'Etat français et dix-neuf peintures et gravures encore – dont cinq durant l'entre-deux-guerres – à la Ville de Paris, chiffres qui en font l'un des artistes les plus achetés par des fonds publics français durant la période, toutes nationalités confondues. Des recherches approfondies mériteraient d'être menées sur cet artiste.

Le salon de la Société de la gravure originale en noir (Paris, [1908] - [1936])

La Société de la gravure originale en noir est une autre des sociétés importantes de graveurs créées en France avant la Première Guerre mondiale. Fondée en 1908, elle a effectivement accueilli des artistes tels que Georges Gôbo, Maurice Achener, Charles Jouas, Georges Le Meilleur, etc.

Même si elle se veut plus internationale que la Société des peintres-graveurs français de par son sous-titre même – « Société internationale. Eau-forte, gravure sur bois, lithographie, pointe sèche, etc. » – et ses objectifs¹¹,

⁸ Le dictionnaire EDOUARD-JOSEPH, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910-1930*, Paris : Art et édition, 1930-1936, donne 1884, comme année de naissance.

⁹ Claude ROGER-MARX dans « Un pur : Henri Vergé-Sarrat », préface au catalogue de vente *Vergé-Sarrat (1880-1966)*, Paris, 18 novembre 1969, donne 1966 comme année de décès (et ne donne aucun indice sur sa nationalité). [Document gracieusement transmis par M. P.-M. Deparis, je l'en remercie.]

¹⁰ OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1989, vol. II, p. 1212.

¹¹ « Une Société internationale de la gravure originale en noir vient de se fonder à Paris dans le dessein de répandre le goût des belles eaux-fortes et de favoriser la constitution de portefeuilles

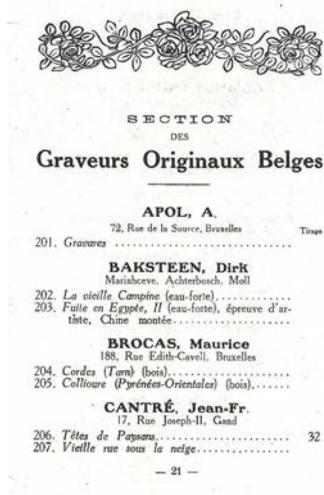


Fig. 3 : Première page du catalogue de la section des graveurs originaires belges, organisée lors de la seizième édition du Salon de la Société de la gravure originale en noir à Paris en 1928.

1920 à 1922. La Société jouit d'un comité d'honneur relativement notoire, parmi lequel on retrouve d'éminents représentants de l'administration des Beaux-Arts française : ainsi, par exemple, en 1928, Arsène Alexandre, inspecteur général des Beaux-Arts ; Pierre Darras, directeur des Beaux-Arts à la Ville de Paris ; Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts ; Paul Léon, directeur des Beaux-Arts ; Henry Marcel, directeur honoraire des Musées nationaux ; Maurice Moullé, chef des travaux d'art au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Jean Robiquet, conservateur du musée Carnavalet ; ou encore François Thiébaud-Sisson, critique d'art et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts ; ainsi que de nombreuses personnalités belges : par exemple, en 1928, le baron de Gaiffier d'Estroy, ambassadeur de Belgique en France ; François Henry-Jean, président de la Société royale des beaux-arts de Liège ; Ernest Van Zuylen, secrétaire

elle fonctionne elle aussi sur des rouages sociétaires assez stricts, basés sur les principes de membres et membres correspondants. La différence la plus importante entre cette société et la précédente semble être que des artistes étrangers comme les Belges Victor Mignot et Emile-Henri Tielemans puissent en être sociétaires à part entière et non uniquement des artistes « invités » comme dans le cas de la Société des peintres-graveurs français.

Parrainée et dirigée à ses débuts par Auguste Rodin, Albert Besnard, Edouard André et Auguste Lepère, elle est présidée pendant la période qui nous occupe par l'écrivain Edmond Haraucourt, qui fut aussi président de la Société des gens de lettres de

d'estampes modernes. Elle se propose d'organiser chaque année à Paris, et tous les deux ans dans une ville de l'étranger, comme New-York, Venise, Londres, Berlin, Amsterdam, etc., des expositions de gravures modernes et, à l'occasion, des rétrospectives portant sur l'histoire de la gravure », in *L'Art moderne*, Paris, 13 janvier 1908.

général de la Société royale des beaux-arts de Liège ; ou encore Albert de Neuville, lui aussi annoncé comme président de la Société royale des beaux-arts de Liège. Ce faisant, le salon annuel de la Société, organisé à la Galerie Simonson, recevait par ailleurs les faveurs de l'Etat qui y fait des achats réguliers, notamment en 1920, 1921, 1923 et 1928¹².

L'artiste belge Victor Mignot, sociétaire, expose régulièrement dans ce salon, et ce, depuis dès avant la Première Guerre mondiale. Durant la période qui nous occupe, on l'y retrouve en 1920, 1921, 1923, 1925, 1926, 1928 et 1932 (année où il fait même partie du recueil de gravures offert par la société à ses membres avec une eau-forte intitulée *Vieux Lavoirs à Chartres*). Il expose principalement des paysages, français ou belges, et des portraits de femmes. L'Etat français lui achète deux œuvres à l'occasion de ce salon : *Emoi*, en 1920, qui sera directement attribué au Musée du Luxembourg, et *Le Petit Phare du Bas-Escault*, en 1923, attribué à la légation de France à Stockholm en 1925¹³.

Le second artiste belge exposant régulièrement au Salon de la Société de la gravure originale en noir est Emile-Henri Tielemans qui semble lui n'arriver qu'après la guerre. On le retrouve dans les catalogues de 1923, 1925, 1926 et 1928, sous réserve d'un dépouillement plus exhaustif puisque les catalogues de 1920 et 1921 restent pour l'instant introuvables. L'artiste expose principalement des vues urbaines et des portraits de femmes. Par contre, il ne fait pas l'objet d'une acquisition d'œuvre par l'Etat français lors de ce salon.

La participation la plus importante des graveurs belges au Salon de la Société de la gravure originale en noir fut sans aucun doute l'organisation, en 1928, d'une section annexe de *Graveurs originaux belges*, en sus de l'exposition française (fig. 3). L'exposition compte 58 numéros sur 257 pour la totalité du salon. Y figurent les grands noms de la gravure classique de l'époque en Belgique : Armand Apol, Dirk Baksteen, Alfred-Napoléon Delaunois, Edmond Delsa, Albert Delstanche, Jean Donnay, Alfred Duriau, Maurice Flament, Henri Mortiaux, Auguste Oleffe, Isidore Opsomer, Pierre Paulus, Armand Rassenfosse, Victor Stuyvaert, Henri Thomas, Emile-Henri

¹² Années d'acquisitions réalisées auprès d'artistes belges lors de ce salon recensées dans le cadre de notre thèse de doctorat en cours de rédaction. Les années citées sont donc une liste *a minima* des achats réalisés par l'Etat français dans ce salon.

¹³ Catalogue informatisé du Fonds national d'art contemporain.

Tielemans (dont les envois furent bloqués à la frontière), Louis Titz, Alain Tomy-Hermant, Walter Vaes, ou des graveurs plus jeunes ou plus originaux comme Maurice Brocas, Jan-Frans Cantré (dit « Jean-François » dans le catalogue), Suzanne Cocq, Robert Crommelynck, Albert Greuell, Richard Heintz, Kurt Peiser, Ramah ou Edgar Tytgat.

Même si cela n'est pas indiqué de manière explicite, il paraît vraisemblable que cette section annexe fut organisée par la Société de la gravure originale belge, fondée en 1923 en Belgique par Emile-Henri Tielemans et l'écrivain belge Henri Liebrecht. Outre la connexion clairement établie par Emile-Henri Tielemans entre les deux sociétés, le catalogue des œuvres exposées dans cette section belge du Salon de la gravure originale en noir est en effet très semblable à celui des expositions organisées par la Société de la gravure originale belge à Paris en 1923, à Bordeaux en 1926 ou encore à Lyon en 1928¹⁴.

L'exposition jouit d'une bonne réception, comme en témoignent l'article qui lui fut consacré dans la revue parisienne *Byblis* en 1928 et l'achat par l'Etat français d'une gravure de Richard Heintz et d'une autre de Pierre Paulus à cette occasion : « Dans la section belge, peut-on lire dans *Byblis*, Maurice Brocas nous montre deux bois superbes : *Cordes, Tarn* [sic], avec un enchevêtrement amusant de toitures méridionales et *Collioure*, aux noirs et blancs bien équilibrés. A. Greuell expose un excellent croquis, *Farniente* (vernis mou) ; Richard Heintz a vu sa planche *La Meuse à Huy* acquise par l'Etat ; et Pierre Paulus se distingue par ses paysages industriels, ses crassiers, ses usines, ses coronas à l'émouvante atmosphère (l'Etat s'est également rendu acquéreur de ses *Mineurs*). Jean Donnay a envoyé *L'Arbre* et *Descente de croix*, deux planches qui sont, comme toujours, traitées avec une mâle vigueur : les lumières en sont très belles, mais, faut-il l'avouer, les ombres nous paraissent un peu lourdes, presque bouchées (surtout dans *L'Arbre*), ce dont il faut accuser, je crois, une certaine tendance à abuser du frottis de papier de verre. Ce procédé est tentant, il est expéditif mais très dangereux, sur les planches de zinc notamment... Ce sont ensuite les

¹⁴ *La Gravure belge depuis 50 ans*, exposition organisée à la Maison des maîtres-graveurs contemporains à Paris du 19 mai au 30 juin 1923, Paris : Imprimerie de l'Union typographique, 1923 ; *La Gravure originale belge*, exposition organisée à la Maison des œuvres sociales à Bordeaux du 20 au 31 mars 1926, Bordeaux : Imprimerie Delmas, 1926 ; *La Gravure originale belge*, exposition organisée au Palais des expositions à Lyon du 13 au 31 décembre 1928, Bruxelles : La Gravure originale belge, 1928.

silhouettes pleines de verve de Tomy-Hermant qui met de la vie et même du mouvement dans *le Repos*. Un *Portrait d'Emile Verhaeren* par Armand Rassenfosse (plume et aquarelle) est en tout point remarquable. A notre grand regret manquaient les envois de Tielemans bloqués à la frontière par des formalités douanières insensibles à toute considération artistique¹⁵... » On notera néanmoins qu'il n'est rien dit ici des bois expressionnistes de Cantré ou de ceux, plus naïfs, de Tytgat.

Le salon de la Société de la gravure sur bois originale (Paris, 1912 - 1928)

Fondée en 1911 par Henri Beraldi et Auguste Lepère et centralisée à partir de 1922 à l'Union centrale des Arts décoratifs au Pavillon de Marsan, dans le Palais du Louvre, la Société de la gravure sur bois originale (S.G.B.O.) a pour vocation de regrouper et de défendre les artistes graveurs sur bois, que ceux-ci gravent « en noir, en camaïeu, en couleur, [ou] même aux ors somptueux », « du classicisme le plus correct au modernisme le plus aigu¹⁶ ».

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, cette société compte une centaine de bibliophiles et une quarantaine d'artistes graveurs dont dix étrangers maximum. Parmi les sociétaires français de cette société, citons Jacques Beltrand, Paul-Emile Colin, Pierre Gusman, Georges Jeannot, Amédée Joyau, Jean-Emile Laboureur, mais aussi Carlègle, Picart-le-Doux, André Deslignières ou encore Hermann-Paul. La société reçoit par ailleurs le soutien de Jules Claretie, Clément-Janin, Armand Dayot, Jacques Doucet, Roger Marx ou encore Louis Vauxcelles en 1912, et celui de François Carnot (directeur de l'Union centrale des arts décoratifs) et d'André Dezarrois (alors assistant de Léonce Bénédite en charge du Jeu de Paume) en 1922. Ce qui l'ancre un peu plus dans la modernité que les sociétés précédentes.

¹⁵ « La Gravure originale en noir », in *Byblis*, Paris, printemps 1928, p. II-III.

¹⁶ Introduction au catalogue de la deuxième *Exposition de la Société de la gravure sur bois originale*, Paris, 1922, non paginé.

Parmi les artistes exposés ou publiés de manière régulière par la Société (puisque celle-ci publiait chaque année un « imagier¹⁷ »), seul est autorisé à participer pour la Belgique Edouard Pellens, graveur anversois et chef d'atelier à l'Académie d'Anvers. Edouard Pellens est un graveur « qui



Fig. 4 : Edouard Pellens, *Intérieur de la cathédrale d'Anvers*, 1922, gravure sur bois, 21 x 15 cm, planche gravée pour l'*Almanach de l'année 1922* publié par la Société de la Gravure sur bois originale.

n'appartient pas à l'école ultramoderne », précise à juste titre la revue *Byblis* en 1926¹⁸. Sociétaire, il expose deux bois lors de la deuxième exposition de la S.G.B.O. en 1922 et deux autres lors de celle de 1928. Il participe aux imagiers de 1922, 1924 et 1929. Lors des expositions, il expose principalement des vues de la ville d'Anvers et des paysages de Campine alors que dans le cadre des imagiers il produit des œuvres moins connotées spatialement (*Voilier au repos* en 1922, *Le Coup de vent* en 1924 et un *Bouquet de fleurs* en 1929). Il offre, enfin, deux bois aux almanachs publiés par la Société en 1922 et 1924, un *Intérieur de la cathédrale d'Anvers* en 1922 (fig. 4) et la planche du mois de décembre, un paysage agraire, en 1924.

Ceci étant dit, la Société de gravure sur bois originale avait ceci de particulier qu'elle ouvrait aussi ses expositions à des exposants non sociétaires. C'est ainsi qu'on retrouve, dans le catalogue de 1922, les Belges

¹⁷ Cet imagier remplit à la fois deux objectifs, celui d'un projet esthétique à part entière : « le *Nouvel Imagier* est un recueil où la gravure sur bois décorative est présentée conjointement au caractère typographique. Chaque artiste chargé d'ornez un texte a donc décidé du choix des caractères selon le style de ses bois et a cherché à résoudre le problème d'harmoniser ses deux éléments ; d'où vient la variété des types employée », comme il est expliqué dans la préface du *Nouvel Imagier publié sous le patronage de la Société de la gravure sur bois originale*, Paris : Ed. R. Roger et F. Chernoviz, 1914, non paginé, et celui de fournir des revenus aux artistes : « « La S.G.B.O. rompit avec eux [les invités, extérieurs à la société] par moitiés égales, le pain nourrissant de l'Imagier », dans l'introduction au catalogue de la *Deuxième Exposition de la Société de la gravure sur bois originale*, cf. supra.

¹⁸ « Mais qu'importe ?, ajoute l'auteur. L'œuvre de Pellens est honnête ; ses grandes qualités sont la simplicité, la vérité et une inspiration sincère ; ne sont-ce pas là les bases éternelles de tout grand art ? » S.H., « Edward Pellens, xylographe belge », in *Byblis*, Paris, 1926, p. 56-59.

Frans Masereel, qui expose deux œuvres (*Les Fumées* et *Le Boxeur*), et Antoine-François Cosyns, qui expose une série de gravures en bois de bout et en bois de fil (sans titre précis) et un ou des bois d'illustration pour *l'Apocalypse*, traduite par Paul Louis Couchoud, à paraître aux éditions Brossard. En 1928, c'est au tour de Joseph Hendrickx, un autre graveur anversois, d'exposer cinq bois inspirés de thématiques bibliques : *Les Quatre Évangélistes*, *La Barque*, *La Fuite en Égypte* ou encore *Le Juif errant*.

Il est à noter qu'il est tout à fait regrettable que pour l'édition de 1928 du salon, qui se voulait être un panorama de la gravure sur bois dans « tous les pays d'Europe¹⁹ », seuls figurent comme représentants de la Belgique Edward Pellens et Joseph Hendrickx. En réalité, « tous les pays n'ont pas répondu à notre appel, précisent les organisateurs dans l'introduction au catalogue du salon. Le temps qui nous a été laissé pour les pourparlers fut trop court²⁰. » Cela aurait-il quelque chose à voir avec le fait que beaucoup de graveurs belges, même sur bois, avaient déjà pris part à la section exceptionnelle du Salon de la Société de la gravure originale en noir au printemps de la même année ? Cela semble peu probable. En réalité, l'absence de graveurs belges est d'autant plus surprenante que les graveurs sur bois belges s'étaient regroupés, depuis 1926, en une Association des xylographes belges, tenant un salon annuel et invitant régulièrement des pays étrangers à constituer une section supplémentaire dans leur exposition. Ainsi l'association invite-t-elle la Suède en 1928 et... la Société de la gravure sur bois originale de France en 1929²¹.

A défaut de pouvoir avoir recours à des documents plus explicites, on a l'impression qu'il s'agit en réalité d'un rendez-vous manqué, rapidement rattrapé par l'exposition française en Belgique.

¹⁹ « Rares sont les pays qui, à l'exemple de la France, ne possèdent pas de graveurs sur bois originaux. Aussi il a semblé intéressant de montrer à Paris l'état actuel de cet art, en Europe particulièrement », peut-on lire dans l'introduction au catalogue de la *Troisième Exposition de la Société de la gravure sur bois originale*, Paris, 1928, non paginé.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Les Xylographes français et belges. Quatrième salon de l'Association des xylographes belges*, organisé au Cercle littéraire et artistique de Bruxelles du 28 mai au 17 juin 1929, Bruxelles : Heyvaert et Hermant, 1929.

Le Nouvel Essor (Paris, 1920 - [?])

Installé dans la galerie éponyme, située rue des Saints-Pères à Paris et spécialisée dans le domaine de la gravure sur bois, le Salon du Nouvel Essor commença en 1920 par une première édition très prometteuse. Sur le carton d'invitation à l'exposition, l'objectif du projet est énoncé en ces termes : « Nous avons voulu nous attacher à certains de la jeune génération, qui ne donne plus seulement des promesses mais des réalisations. A travers les salons, Automne ou Nationale, dans la décoration du livre, ils se sont affirmés parmi les meilleurs inventifs. Ils apportent une œuvre claire que nous montrerons dans des expositions successives en France et à l'étranger. Nous pensons que le public cultivé la jugera avec l'attention et le soin qu'elle mérite²². »

Sont ainsi présentés dix graveurs : Jacques Beltrand, Robert Bonfils, Louis Bouquet, Jean-Emile Laboureur, Jean Lebedeff, Angelina Beloff, Roger Grillon, Louis Moreau, Ludovic Rodo et... Frans Masereel. Pour mettre plus en avant la personnalité de chaque artiste, le catalogue prévoit l'association de chacun d'entre eux avec un écrivain notable chargé de rédiger un texte à son sujet. Les auteurs choisis par le catalogue sont d'ailleurs proches des milieux pacifistes à plus d'un titre puisque le graveur français Louis Moreau est présenté, lui, par l'auteur Maurice Wullens.

Frans Masereel est présenté par l'écrivain français Pierre-Jean Jouve, qu'il avait rencontré à Genève en 1915 (fig. 5) : « [Frans Masereel], écrit-il, apparaît à 30 ans comme l'une des personnalités les plus puissantes de l'art graphique. Flamand de race, il est selon le mot de Goethe *une nature*, et dans l'expression de cette nature réside bien la vertu un peu surprenante de son art. Il appartient à cette magnifique souche de peintres du Nord : Rembrandt, Breughel, Jérôme Bosch, Mathias Grünwald dont il a pénétré le réalisme impitoyable, les puissantes matérialités, la verve amère et satirique²³. »

²² Carton d'invitation de l'exposition *Dix Graveurs sur bois du Nouvel Essor* du 10 février au 6 mars 1920, Galerie du Nouvel Essor à Paris. [Document gracieusement transmis par M. P.-M. Deparis, je l'en remercie.]

²³ *Dix graveurs sur bois du Nouvel Essor*, Paris : Le Nouvel Essor, 1920. En vertu de leurs dates respectives, pour nous cette exposition diffère de l'exposition personnelle consacrée à Masereel par la galerie du Nouvel Essor en novembre 1921 (cf. l'article de Pierre-Jean Jouve publié dans *L'Humanité* le 6 novembre 1921 et cité dans VAN PARYS J., *Frans Masereel, une biographie*, Liège : Luc Pire et AML Editions, 2008, p. 141.)

L'écrivain profitera d'ailleurs de son poste de directeur de collection chez Stock en 1923 et 1924 pour confier à Frans Masereel les illustrations de plusieurs ouvrages publiés sous sa direction²⁴.

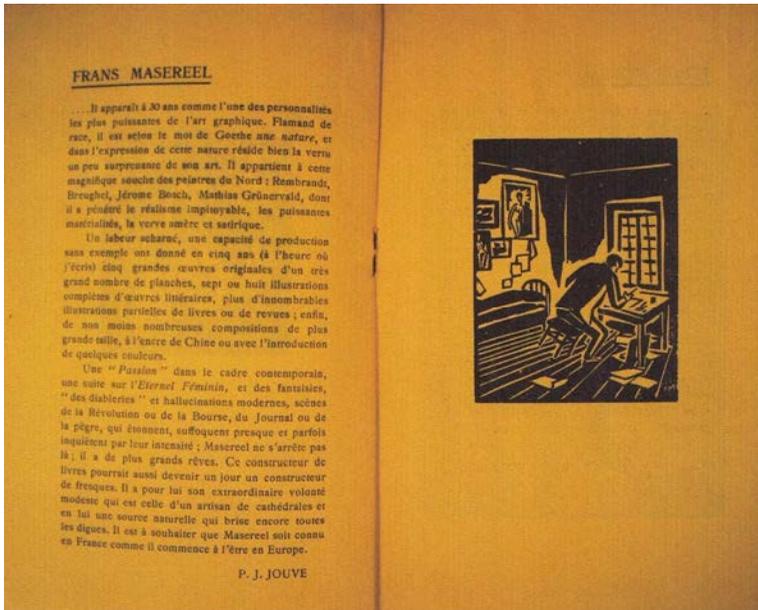


Fig. 5 : Double-page du catalogue de l'exposition *Dix graveurs sur bois du "Nouvel Essor"* consacrée à Frans Masereel, Paris : Le Nouvel Essor, 1920. [Photo : P.M. Deparis]

Cette première exposition de graveurs sur bois en 1920 sera complétée par l'exposition d'un second groupe de dix graveurs dans le courant de la même année. Parmi les exposants figuraient Paul-Emile Colin, René Quillivic, Fernand Chalandre, Charles Jacquemot, Deslignières et d'autres graveurs français mais plus de Belges.

En 1923, enfin, se tient la troisième exposition des graveurs sur bois du Nouvel Essor, en deux groupes toujours, mais là encore ne figure aucun Belge.

²⁴ DE POTTER C., « Les Illustrateurs belges en France de 1919 à 1939 : Jean de Bosschère, Frans Masereel, Frans De Geetere, Luc Lafnet. Pratiques et réseaux », in *Le Livre et l'Estampe*, LV, n°171, numéro spécial consacré aux actes du colloque international *Peintres de l'encric* organisé à l'Université Libre de Bruxelles les 6 et 7 mars 2009, Bruxelles, octobre 2009, p. 155-183.

Si la galerie accueille encore, au printemps 1925, une exposition du groupe de graveurs anversois Lumière, Frans Masereel semble donc avoir été le seul artiste belge – bien qu'en 1920 il habitât encore à Genève – à recevoir la faveur d'exposer parmi les « groupes » de plus ou moins jeunes graveurs sur bois soutenus régulièrement par la galerie.

Le salon de la Société des peintres-graveurs indépendants (Paris, 1923 - [?])

Fondé en 1923, pour se détacher, nous l'avons vu, du traditionalisme dont faisait preuve désormais la Société des peintres-graveurs français, le Salon des peintres-graveurs indépendants regroupait des artistes tels que Jean-Louis Boussingault, Georges Braque, Othon Coubine, Charles Dufresne, Raoul Dufy, Jean Frélaut, Othon Friesz, Marcel Gromaire, Démétrios Galanis, Louis Kayser, Jean-Emile Laboureur, Marie Laurencin, Henri Lespinasse, Sonia Lewitzka, Jules Pascin, André Dunoyer de Segonzac, Paul Véra ou Maurice de Vlaminck.

Le groupe tient salon à la galerie Barbazanges, rue du Faubourg Saint-Honoré, jusqu'en 1926, puis à la galerie Hodebert, à la même adresse, et, enfin, au Petit Palais en 1935. Malgré son intitulé, « indépendants », qui voudrait que son organisation soit calquée sur celle du salon de beaux-arts éponyme dont l'adage n'est autre que « ni jury, ni récompense », le groupe des Peintres-Graveurs indépendants semble tout de même s'organiser en société close, avec des exposants réguliers et d'autres invités.

Parmi les exposants réguliers, nous retrouvons Henri Vergé-Sarrat qui semble exposer dans ce salon chaque année de 1923 à 1928 (soient les années où il n'expose pas au Salon des peintres-graveurs français) ainsi qu'en 1933 et 1935. En 1926, l'artiste est d'ailleurs domicilié galerie Le Garrec (comme ce fut le cas de James Ensor au salon de la Société des Peintres-Graveurs français en 1935) et en 1928 à la galerie du Nouvel Essor, ce qui laisse entendre qu'il a été représenté par ces galeries durant ces années-là au moins²⁵. Henri Vergé-Sarrat expose principalement des paysages français mais aussi en 1926 et 1928 des vues du Maroc. L'artiste a effectivement réalisé plusieurs voyages en Egypte, en Tunisie et au Maroc. Claude Roger-Marx semble avoir particulièrement apprécié le soin formel accordé par l'artiste à ces estampes orientales : « sans conteste, écrit le critique d'art, sa

²⁵ Une lithographie exposée en 1927, *Saint-Mandrier*, est aussi destinée au Nouvel Essor.

vision a bénéficié des richesses que lui apporta ce qu'on nomme arbitrairement l'Orient. Le format de ses estampes grandit ; elles s'animent d'une figuration pittoresque²⁶. »

Lors du salon de 1926 est exceptionnellement organisé un important hommage à James Ensor, rassemblant une quinzaine de gravures pour la plupart réalisées avant la Première Guerre mondiale. Alors que le Salon des peintres-graveurs indépendants avait eu lieu du 29 janvier au 13 février 1926, la même galerie – dite tantôt Barbazanges, tantôt Hodebert, tantôt Barbazanges-Hodebert²⁷ –, expose, du 1^{er} au 15 juin de la même année, une soixantaine d'œuvres peintes de l'artiste. Le catalogue de cette exposition est préfacé par Waldemar George²⁸. James Ensor estime alors ne pas être un « inconnu » à Paris : « L'an dernier, écrit-il, Monsieur Loys Delteil a consacré le tome 19 de son grand ouvrage sur les peintres graveurs à trois artistes belges : Henry Leys, Henri de Braekeleer et James Ensor²⁹. »

En 1933, l'exposition *Trente ans de gravure 1903-1933* organisée au Petit-Palais et préfacée, comme le premier salon du groupe, par Claude Roger-Marx, présente essentiellement, dans sa section historique, des artistes français : Louis Anquetin, Eugène Béjot, Jacques Beltrand, Albert Besnard, Jacques-Emile Blanche, Pierre Bonnard, Emile-Antoine Bourdelle, Georges Braque, Eugène Carrière, Maurice Denis, André Derain, Paul Gauguin, Louis-Auguste Lepère, Maximilien Luce, Odilon Redon, Georges Rouault, Paul Signac, etc. Henri Vergé-Sarrat est le seul artiste ayant un lien – et encore, ténu – avec la Belgique à figurer dans cette exposition, et ce dans la section

²⁶ ROGER-MARX C., « Un pur : Henri Vergé-Sarrat », préface au catalogue de vente *Vergé-Sarrat (1880-1966)*, Paris, 18 novembre 1969, p. 5.

²⁷ Les deux galeries étaient sises à la même adresse comme en témoignent le catalogue de la quatrième *Exposition du groupe des peintres-graveurs indépendants*, Paris : L'Alliance typographique, 1926, et la mention de la galerie Barbazanges dans la correspondance de James Ensor (« Lettre de James Ensor à Jacques Rouché – Ostende, le 7 juin 1926 », citée in TRICOT X., *James Ensor, lettres*, Liège : Labor et AML, 1999, p. 663-664).

²⁸ *James Ensor*, exposition organisée du 1^{er} au 16 juin 1926 à la galerie Barbazanges à Paris, Paris : n.c., 1926. Catalogue non consulté mais cité par TRICOT X., *James Ensor, lettres*, Liège : Labor et AML, 1999, p. 663-664, et MADELINE L. et SWINBOURNE A., *James Ensor*, catalogue de l'exposition organisée au Museum of Modern Art à New York du 28 juin au 21 septembre 2009 et au Musée d'Orsay à Paris, du 20 octobre 2009 au 4 février 2010, Paris : RMN, 2009, p. 202.

²⁹ Lettre de James Ensor à Jacques Rouché – Ostende, le 7 juin 1926, citée in TRICOT X., *James Ensor, lettres*, Liège : Labor et AML, 1999, p. 663-664.

contemporaine uniquement. Ceci étant dit, il y est plutôt bien représenté puisqu'il y expose vingt-deux œuvres, principalement des paysages français ou nord-africains. Mais où sont les Ensor, Leys ou de Braekeleer ? Là encore trouvons-nous bien peu de Belges.

Le Salon des jeunes graveurs contemporains (Paris, 1928-1929) puis de la jeune gravure contemporaine (Paris, 1930-1938)

Le Salon des jeunes graveurs contemporains fut fondé en 1929 et rebaptisé dès 1931 « Salon de la jeune gravure contemporaine ». Il se tint de 1929 à 1932 à la galerie parisienne Marcel Guiot, puis, de 1933 à 1936, à la galerie Druet et, enfin, en 1938 et 1939, à la galerie de la Gazette des Beaux-Arts.

Réunissant des artistes tels que Yves Alix, Georges Annenkoff, Gen-Paul, Joseph Hecht, Edouard Goerg, Pierre Guastalla, André Jacquemin, Léon Lang, Luc-Albert Moreau ou Louis-Joseph Soulas, le Salon des jeunes graveurs contemporains, puis de la jeune gravure contemporaine, fait alterner, annuellement, invités et préfaciés : Foujita en 1929, Jean-Emile Laboureur et Jacques Thevenet en 1931, André Dunoyer de Segonzac, Robert Lotiron et Etienne Cournault en 1932, Hélène Marre en 1935, pour les invités. Vanderpyl en 1929, Gustave Kahn en 1930, Roger Brielle en 1931, Pierre-André Lemoine, conservateur du Cabinet des estampes, Charles Fegdal et Raymond Cogniat en 1938, comme préfaciés.

Parmi les exposants de ce salon, nous trouvons deux Belges cette fois-ci : l'une régulière, Mily Possoz, peintre et graveur belge née à Lisbonne³⁰, auteur de pointes sèches en noir et blanc ou en couleurs assez prisées, encore aujourd'hui, qui expose tous les ans, de 1929 à 1938, sans interruption, et se voit commander une planche par la société en 1932 (« la fraîche et gracieuse Mily Possoz qui vocalise sur les thèmes de la Bibliothèque rose », fait remarquer un compte-rendu de l'exposition dans *Plaisir de bibliophile*³¹) ; l'autre, Jean Donnay, le graveur liégeois, qui est invité au Salon en 1929 et à

³⁰ C'est en tout cas ainsi qu'elle est présentée dans le *Catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du dixième anniversaire de la fondation du groupe de La Jeune Gravure contemporaine*, Paris : A la Gazette des Beaux-Arts, 1938.

³¹ « Les Jeunes Graveurs contemporains », in *Plaisir de bibliophile*, Paris, t. V, 1929, p. 96.

la grande exposition du dixième anniversaire en 1938 et qui se fait remarquer pour ses « lourds ciels dramatiques³² » (fig. 6).

Jean Donnay participe aussi au salon Le Trait en 1936³³. Ses envois, en tout cas, détonnent tout à fait à côté de ceux des autres exposants, résolument urbains et modernes.



Fig. 6 : Jean Donnay, *L'Ornière*, eau-forte exposée au Salon des Jeunes Graveurs contemporains en 1929, cat. 9.

Conclusion

Il est tout de même curieux de constater, vu l'effervescence de la pratique de la gravure, notamment sur bois, en Belgique dans les années 1920-1930 (telle que décrite par Roger Avermaete ou présentée à la galerie Billiet³⁴), de trouver si peu de graveurs belges dans les salons français. Et encore le peu d'artistes belges ou d'origine belge qui y figurent résident-ils souvent à Paris : c'est le cas d'Henri Vergé-Sarrat, de Victor Mignot, d'Antoine-François Cosyns, de Mily Possoz et même de Frans Masereel. Une fois ceux-ci retirés, ne compte-t-on tout au plus que cinq graveurs belges exposés de manière

³² *Ibidem*.

³³ C'est à cette occasion que l'Etat français lui achète en 1936 l'eau-forte *Les Faucheurs* attribuée à la Cour des comptes de Paris (ANF F21/6787).

³⁴ AVERMAETE R., *op. cit.*, ou *Blanc & Noir*, Galerie Joseph Billiet, Paris, 1922.

régulière en France : Jules de Bruycker, James Ensor, Emile-Henri Tielemans, Edouard Pellens et Jean Donnay.

Outre le caractère fermé et hiérarchisé des salons de gravure français, deux raisons peuvent, nous semble-t-il expliquer cette situation :

1°- contrairement à une grande majorité de peintres, la plupart des graveurs belges pensent s'être approprié cette technique sans passer par la France. C'est en tout cas ce qu'invite à penser Roger Avermaete, qui, dans sa somme de 1928, décrit une véritable lutte d'influences, française et germanique, autour de la gravure belge. C'est précisément cette double ascendance qui aurait permis, selon l'auteur, l'émergence d'une vitalité et d'un renouveau sans précédent en Belgique, faisant de la gravure belge une gravure « à part », désengagée du joug strictement français³⁵. Contrairement à une certaine peinture, la gravure belge ne serait donc pas intrinsèquement liée à la France. Elle serait plutôt liée, dans sa version académique, à l'Angleterre (comme nous l'avons vu dans le parcours d'un graveur tel qu'Edward Pellens), et, dans sa version moderne ou expressionniste, à l'Allemagne (comme l'indique Roger Avermaete).

2°- Par ailleurs, contrairement encore une fois aux domaines des beaux-arts tels que la peinture et la sculpture, les graveurs belges se sont assez rapidement organisés en sociétés d'artistes dynamiques et loin d'avoir besoin de s'exporter à l'étranger (ce qu'ils firent très bien par eux-mêmes avec la section xylographique belge présentée à Rome en 1923-1924, ou encore avec les expositions organisées par la société de la Gravure originale belge à Paris en 1923, à Bordeaux en 1926 et à Lyon en 1928³⁶), ils invitèrent eux-mêmes via l'Association des xylographes belges, créée en 1926, les

³⁵ AVERMAETE R., *op. cit.*, p. 313-314 : « Si nous étudions la gravure sur bois contemporaine dans son ensemble, il est certain que des courants s'imposent à notre attention. D'abord le torrent allemand, source nourricière, d'où est née toute cette vie nouvelle. Bouillonnant et sauvage, il roule dans ses eaux des pierres et du limon. Fleuve puissant, il se ramifie, pousse un large bras en Suisse, un autre vers le Nord, un troisième vers la Hollande septentrionale. En France, c'est un fleuve discipliné, dont les berges ont une rectitude de canal. Il est très long mais s'amincit parfois en rivière. [...] Dans les Flandres, c'est un fleuve large et court, qui roule impétueusement entre des digues solides. [...] S'il fallait conclure en ce moment, c'est en Belgique que se fixerait sans doute le centre de gravité de la xylographie moderne. Entre la fougue brutale des Allemands et le style un peu mièvre des Français, les Belges produisent une gravure dans laquelle ces éléments contradictoires sont arrivés à former un équilibre. »

³⁶ Cf. *supra*.

différents pays où se pratiquaient la gravure à exposer en Belgique. Ainsi fut organisée au Salon des xylographes belges à Bruxelles une exposition franco-belge de xylographie en 1929 ou encore une section lyonnaise en 1934, au même titre qu'une section suédoise en 1928 et italienne en 1933.

Si l'on ajoute à ces trois premières constatations, le manque d'intérêt envers l'estampe qu'attribue Roger Avermaete à la France³⁷ peut-être tenons-nous là quelques explications de cette curieuse et relative absence des graveurs belges dans les salons français, surtout en comparaison de la présence des graveurs et illustrateurs belges dans le domaine du livre, qu'il soit de luxe ou non³⁸.

Enfin, nous voudrions conclure cet article en insistant sur le soin qu'il y aurait à apporter au récolement et à la conservation des catalogues de salons de gravure dans les collections publiques française et belge. C'est en effet un patrimoine majeur qui, sous prétexte d'avoir été longtemps attaché à une technique artistique dite « mineure », risque aujourd'hui de disparaître définitivement.

³⁷ AVERMAETE R., *op. cit.*, p. 18.

³⁸ Mais ce point reste à confirmer vu le succès des expositions de gravure à la galerie Billiet par exemple.

Edith Marcq

De l'œuvre gravé du belge James Ensor à l'œuvre peint du français Félix Labisse : démons et anges maudits

Si nous avons choisi de présenter une thématique particulière de l'œuvre gravé de James Ensor c'est sous l'angle de la réinterprétation qu'en a pu faire Félix Labisse, son disciple, son affidé et qui longtemps fut son épigone du point de vue des motifs picturaux qu'il lui empruntait. Car James Ensor fut aussi un graveur même si cette partie de son œuvre ne fut pas la plus étudiée. Mais les thèmes choisis pour ce support sont différents de ceux présentés sur ces toiles : en grande majorité nous retrouvons le diable, les démons qui tourmentent le Christ ou lui-même devenu Christ pour l'occasion, des anges peu conventionnels, grotesques le plus souvent, couards ou impuissants, mis à mal par des diabolins pervers et grossiers qui parfois donnent l'impression d'être l'expression d'un Ensor désormais libéré grâce à son activité de graveur. Félix Labisse, de quarante-cinq ans son cadet, a subi fortement l'influence de son aîné, influence qui se rendra visible, non pas du point de vue de la manière mais surtout de celui des thématiques et c'est sous cet angle que nous aborderons notre étude.

D'autres points communs ont présidé au rapprochement des deux hommes tels que le folklore traditionnel régional comme celui des carnivals (et avec eux le motif réitéré des masques partagé chez les deux artistes et désormais fameux chez Ensor), l'art de la mise en scène et un mépris affiché du bourgeois. N'oublions pas que Félix Labisse, né à Marchiennes en 1905 mais ayant vécu à Douai jusqu'à la fin de son adolescence a été imprégné par l'ambiance du carnaval de cette ville et l'un des premiers souvenirs de son enfance fut d'avoir été porté à bout de bras par ses parents pour qu'il puisse selon la coutume locale embrasser Binbin, le dernier né des géants de Douai, Gayant le père et Marie Cagenon sa femme. Quant à Ensor c'est avec un plaisir non dissimulé qu'il se livra régulièrement aux travestissements qu'imposait le célèbre carnaval d'Ostende. La preuve que les thématiques communes qu'ils exploitaient relèvent surtout chez l'un et l'autre des deux artistes d'un même terreau identitaire. Puisant à la même source culturelle, Félix Labisse et James Ensor apprécient des traditions issues d'un folklore similaire. Mais en ce qui concerne la thématique des anges et démons que le

vieux maître ostendais réserva essentiellement à son œuvre gravé, elle est le fruit de ses tourments et de ses angoisses et si elle fut réinterprétée par le peintre douaisien c'est sous le prisme des phantasmes de ce dernier, exacerbés sous l'effet de l'impulsion surréaliste.

Dans cette communication nous n'envisagerons donc d'autre éclairage que la thématique « démoniaque » (où les anges sont réduits à l'impuissance) et notre étude ne s'avancera dans la comparaison entre les productions des deux artistes que sous l'angle de motifs communs assez récurrents, du choix des intitulés et le plus souvent possible dans l'analyse de l'iconographie mais nullement sous celui du style qui chez Labisse s'échappe très tôt de celui de son maître. Car même si l'influence du plus vieux sur l'œuvre picturale du plus jeune est indéniable, celle-ci se constate davantage sur les thèmes illustrés et les motifs représentés que sur sa technique, sa manière, son style qui dès le départ s'apparenteront davantage à celle d'un surréaliste comme René Magritte. C'est ce que pense Jean Binder, spécialiste du peintre-graveur ostendais, dans un article consacré aux sources des thématiques labissiennes : « Sa rencontre avec James Ensor et les peintres les plus connus du lieu, Constant Permeke et Léon Spilliaert, expliquera sa première manière de peindre, proche de l'expressionnisme flamand. Ensor devient très vite pour lui un ami et un maître. L'influence de ce dernier se retrouvera dans la peinture de Labisse beaucoup plus dans le choix des thèmes traités (personnages masqués, diables et démons, tentations de Saint Antoine...), dans les titres parfois extravagants, que dans la technique elle-même¹. »

Mais étrangement c'est dans l'œuvre gravé du maître que puisera Labisse pour ses thématiques les plus connues : les démons non pas liés à la vie du Christ comme chez Ensor ou à ses propres tourments d'artiste comme chez ce dernier encore, mais tout de luxure et d'érotisme et souvent créatures hybrides, mi-insectes mi-hommes, reprise d'une création du maître qui se plaisait à graver ses amis, ses proches sous les traits de papillons, de libellules ou de scarabées.

A cette influence certaine répond une admiration authentique. Quand il rencontre pour la première fois James Ensor en 1923, Félix Labisse n'a que

¹ BINDER J., « Images détournées, regards sur la thématique labissienne », in *Félix Labisse*, catalogue de l'exposition rétrospective du centenaire de la naissance de Félix Labisse, Musée de la Chartreuse, Douai, 2005, p. 46-65.

dix-huit ans. On imagine très bien que l'admiration d'un jeune esprit pour un artiste reconnu dont l'ascendant est certain dut être immédiate, totale et authentique. Cependant malgré la maturation intellectuelle, la notoriété croissante et une plus grande indépendance artistique, cette admiration ne se démentit jamais.

La rencontre Félix Labisse - James Ensor, rencontre fondatrice eut lieu en 1923 : Félix Labisse n'avait alors que dix-huit ans. En 1923, Félix Labisse est inscrit à l'École de pêche d'Ostende. C'est alors qu'il fait la connaissance de James Ensor avec lequel il se lie d'une profonde amitié. Mais laissons Félix Labisse revenir lui-même sur cette rencontre avec James Ensor et sur l'ambiance de ses années ostendaises. Notre peintre s'y présente très vite à son aise, faisant montre d'une véritable frénésie de créativité et, dans une grande liberté, se portant à la tête de toute une élite intellectuelle et artistique tout en devenant – fêtard invétéré – le prince des nuits ostendaises : « Quand mon père abandonna sa minoterie pour installer un armement de pêche à Zeebrugge, je me suis pris d'amour, pour le littoral en hiver, l'insidieuse mélancolie des lieux désertés par la fête, les dunes et leur végétation naine avec, dans leurs creux des estaminets à beuveries et à tabagies. J'ai souvent tenu à rendre cette infinie nostalgie de la côte en peignant des cailloux, des racines échouées, des plages sans limites, la lente chorégraphie des nuages. J'affectionnais surtout Ostende où je rencontrai une sorte de farfadet barbu, novateur maudit, peintre d'hybrides et de monstres, créateur de spectres, auquel j'empruntai bien des emblèmes et sans qui je serais sans doute devenu capitaine au long cours : James Ensor. Je devins, dans son ombre, le meneur de jeu de la société "artiste" du cru. On écrivait dans une revue d'avant-garde, *Tribord*, on se retrouvait au "Falstaff", un café anglais tout en cuir et en acajou, on buvait du gin au tonneau et on déclamait du William Blake dans les dancings à entraîneuse. J'aimais bien ce club des Ostendais, si différent du groupe d'André Breton, par exemple, avec ses exclusives et son climat inquisitorial, ou de la Société du Mystère de Magritte à Bruxelles. Chez nous, on était tolérant, éclectique, libertaire en diable. Chacun était libre de ses dévotions². »

² Fragment d'autobiographie tapuscrit de Félix Labisse, non référencé, faisant partie des documents du dossier « Labisse » de la Bibliothèque de l'Institut à Paris. Morceau d'autobiographie livrée lors d'une interview en réponse à la question : « - Frénésie de vivre,

C'est tout d'abord le motif des masques qu'il reprendra au Maître. Ces masques – masques antiques ou de carnivals – étaient une première façon de rapprocher de façon duelle la mort et le folklore traditionnel, la mort et les rituels populaires. Avec Ensor, le masque et la mort déjà associés qui avaient pour la première fois fait irruption dans l'art moderne, assumaient une proximité innovante entre la mort et les rites dionysiaques. Cette fascinante dualité ensorienne apparaissait dans *Masques raillant la Mort* (1888), *Masques se disputant un pendu* (1891), *Squelettes voulant se chauffer* (1889), *les Masques et la Mort* (1897), ou *le Portrait d'Ensor aux masques* (1899). Cette dualité se retrouvera chez Labisse dans le recours aux motifs des diabolins ou démons, inventés ou repris à la tradition ésotérique. En effet, outre les masques, Labisse avait aussi en commun avec Ensor l'univers des « diableries³ » ou « sorcelleries » qui hantaient son œuvre. Car l'on sait que l'un des moteurs essentiels de l'œuvre de Félix Labisse a été la démonologie.

Dans l'œuvre gravé de James Ensor nous allons nous pencher sur une dizaine de ses « diableries » chez lesquelles nous nous proposons de déceler la hantise de la mort, qui d'ailleurs d'après Albert Croquez « domine tout le comportement ensorien⁴ ».

D'ailleurs n'écrivait-il pas à ce dernier en octobre 1934 : « La matière picturale m'inquiète alors (en 1886). Je redoute la fragilité de la peinture, exposée aux méfaits du restaurateur, à l'insuffisance, aux calomnies des reproductions... Je veux survivre, parler longtemps encore aux hommes de demain. Je songe aux cuivres solides, aux encres inaltérables, aux reproductions faciles, aux tirages fidèles et j'adopte l'eau-forte comme moyen d'expression ... Ensuite je reprends ma palette avec un bel aplomb et la couleur, fraîche et pure, à nouveau, me domine. »

Dans ce combat symbolique contre la mort James Ensor s'assure la complicité du procédé de la gravure et parmi les différentes techniques

passion de l'occulte, académisme provocant : ces fidélités ont été renforcées, par la suite, par toute une série d'amitiés, d'admiration. Lesquelles ont le plus compté pour vous ? »

³ Les écrivains informés ont également accoutumé d'évoquer pour Ensor les « diableries » constituées de masques, crânes et squelettes, « si profondément différentes à tous les points de vue de Breughel et de Jérôme Bosch ». Cf. CROQUEZ A., *L'Œuvre gravé de James Ensor*, Genève - Bruxelles : éditions Pierre Cailler, 1947.

⁴ CROQUEZ A., *op. cit.*, p. 22.

possibles c'est celle de l'eau-forte qu'il semble avoir choisi pour ce faire car sur les cent trente-trois pièces de l'œuvre gravé réparti essentiellement sur les années 1886 à 1904, nous avons dénombré cent dix-sept eaux-fortes, quatorze pointes sèches (dont deux reprises à l'eau-forte), deux vernis mou et une lithographie.

Alors représenter dans ses gravures le diable – et tous ses avatars : démons, anges déchus, ange maudits... – est une façon de titiller la mort, de la provoquer tout en essayant paradoxalement de lui échapper. En effet Loys Delteil au dix-neuvième tome de son *Peintre graveur illustré* consacré entre autres à James Ensor dit avec nous que « le Démon joue un grand rôle dans l'œuvre gravé des Ensor⁵ » et ici quand nous parlons de « démon » nous excluons à dessein toute autre forme mortifère telles que squelettes, masques, grande faucheuse, cadavres ou même personnages tristement moribonds. Car si pour le commun Ensor est le peintre « aux masques » la critique s'est rarement intéressée à la présence d'un aspect « démonologique » dans la gravure du maître ostendais. Pourtant Félix Labisse dans sa *Légende dorée de James Ensor* écrivait déjà en 1965 : « [...] James craignait peu le Seigneur, préférant secrètement les Diables qui le gavaient de phantasmes, de sortilèges, de cauchemars et d'apparitions burlesques ou terribles. [...] Tout le long des jours, Ensor traçait sur la toile ou le cuivre les fantasmagories issues des délires, des cortèges masqués et des prestiges que Xezbeth suscitait pour lui⁶. »

De façon récurrente les démons qui apparaissent dans les gravures de James Ensor sont ceux qui infligent des tourments psychologiques ou des tortures corporelles et le plus souvent pour l'iconographie ensorienne ils sont représentés à proximité du Christ auquel ils sont confrontés ou avec lequel ils se confondent comme dans *Le Diable au moulin* qui est la toute dernière gravure connue de James Ensor et qui date de 1934⁷.

⁵ DELTEIL L., « Henri Leys, Henri de Braekeleer, James Ensor », in *Le Peintre graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)*, t. 19, Paris : chez l'auteur, 1925.

⁶ LABISSE F., « Légende dorée de James Ensor », in *L'Art Belge*, numéro spécial *James Ensor*, Bruxelles, décembre 1965, p. 31.

⁷ *Le Diable au moulin*, 1934, vernis mou, cuivre, biseaux réduits, 14,5 x 19 cm. Il n'y a pas d'état à signaler. Ce vernis mou dont la morsure a été faite par le graveur Hebbelynck et qui a été tirée par le taille-doucier Van Campenhout fils a été tiré à 396 exemplaires pour un recueil de *Contes*

Dans cette gravure surprenante, à la limite entre onirisme et féerie, des créatures petites et nombreuses : animaux, diabolins, fantômes, fées, licorne... tourbillonnent autour d'une figure christique qui irradie. La figure centrale au premier plan a tous les traits du Christ même si le décor est complètement envahi par une ribambelle de diabolins se succédant sur plusieurs cortèges animés en farandoles endiablées.

Mais le plus souvent les démons sont ceux qui imposent le supplice au Christ et sont à la solde du Diable qui, seigneur des ténèbres, règne sur eux et les domine. Dans *Les Diables Dzitts et Hihanox conduisant le Christ aux enfers*⁸ cuivre de 1895 connu également sous la dénomination *Le Christ aux enfers*, deux démons encadrent le Christ et l'accompagnent vers le Diable assis sur un trône surélevé par de nombreuses marches. Le Christ irradie de lumière et cette clarté vive et immanente s'oppose à celle qui émane du diable. Si donc christ et démons sont associés c'est pour se trouver confrontés l'un à l'autre. Curieusement c'est le diable qui est auréolé et le combat qui se livre semble se faire devant nous par lumières irradiantes interposées, l'une sombre et funeste en haut à gauche l'autre claire et divine au centre. Dans cet univers infernal, on commence à voir apparaître des animaux étranges qui deviendront des figures emblématiques du monde ensorien (ici dans l'angle en bas à droite sans omettre l'oiseau qui survole la scène) et, nous le verrons plus loin, cette faune singulière sera souvent utilisée par Ensor pour figurer des créatures démoniaques et réinventer en quelque sorte la représentation traditionnelle du diable et ses attributs convenus tels que pieds griffus, tête cornue, corps sombre ou poilu surmonté d'ailes de chauve-souris, yeux phosphorescents à la Dirk Bouts ou à la Jérôme Bosch...

De même dans *Le Christ tourmenté par les Démons*, cuivre de 1895 également, les démons présents accentuent les souffrances physiques du Christ en croix. Ainsi pendant qu'un démon ailé lui enfonce la couronne

d'Horace Van Offel paru en 1935 aux Editions des Artistes. Le trait est pur, sans ombres ni contretailles. Elle est signée en minuscules et datée à droite dans le bas : « Ensor 34 ».

⁸ *Les Diables Dzitts et Hihanox conduisant le Christ aux enfers*, 1895, cuivre – biseaux – 13,3 x 17,2 cm. Dans son langage imagé Ensor décrit la scène comme suit : « Les diables Dzitts et Hihanox commandés par Crazon montant un chat furieux conduisent le Christ aux enfers ». Dans son ouvrage, Albert Croquez, *op. cit.*, lui confère la dénomination : *Le Christ aux enfers*. Il n'y a pas d'état à signaler. On remarque quelques tailles à la pointe.

d'épines un peu plus encore dans les chairs du crâne (en haut surplombant la verticale de la croix), un autre se régale du sang dégoulinant de ses plaies. Ici démons cornus alternent avec d'autres créatures ensoriennes déjà connues de nous comme les squelettes ou des êtres grotesques commettant des actes scatologiques (Ensor adorait ce genre de mélange !). Un squelette volant dans les cieux comme un oiseau de mauvaise augure rejoint le crucifié et ses bras déployés largement semblent prolonger l'horizontale de la croix (comme pour préfigurer qu'il est là pour poursuivre les tortures). Pourtant dans cette scène macabre un ange intervient à l'angle supérieur gauche. Ailé, vêtu de blanc, il est d'une piètre assistance : il sonne dans une trompe et aucun individu présent ne semble s'en soucier ni même le remarquer. Cette coexistence – inégale donc – ange/démons renvoie donc à l'impuissance de l'ange qui est réduit à n'être qu'une figure de pacotille. D'ailleurs l'autre dénomination de cette gravure *Le Christ agonisant*⁹ donnée par Albert Croquez dans son ouvrage consacré à l'œuvre gravé de James Ensor insinue bien l'idée que le crucifié n'a pas de secours à attendre de la créature angélique.

Albert Croquez nous fait à ce titre remarquer que ces démons particuliers interviennent le plus souvent dans un contexte lié à la vie de Jésus. En effet, l'œuvre gravé de James Ensor « s'inspire, bien souvent, de « grand sujets¹⁰ » comme la vie de Jésus. Ainsi sans oublier « trente-et-une *Scènes de la vie du Christ* d'après des dessins publiés en chromolithographies, en 1921 (Galerie Giroux), on doit noter que, sur cent trente-trois compositions de l'œuvre gravé, douze sont consacrées à la vie du Christ », constate l'auteur¹¹. Pour autant devons-nous nous demander, comme il le fait, si Ensor ne serait pas, « dans le tréfonds, un esprit « religieux¹² » ? Pour notre part, nous ne le pensons pas car à chaque fois il est aisé de reconnaître sous les traits du Christ, que ce soit dans *Les Diables Dzitts et Hihanox conduisant le Christ aux enfers* ou dans *Le Christ tourmenté par les démons* les propres traits du graveur qui se complait à se faire passer pour un martyr de l'art. La meilleure preuve

⁹ *Le Christ tourmenté par les démons*, 1895, cuivre, biseaux, 17,2 x 23,5 cm. Il n'y a pas d'état à signaler. Nombreux travaux à la pointe sèche disséminés à travers la planche. La plaque est signée en capitales et datée 1895 dans le haut d'une borne à gauche.

¹⁰ CROQUEZ A., *L'Œuvre gravé de James Ensor*, op. cit., p. 18.

¹¹ CROQUEZ A., *Op. cit.*, p. 17.

¹² CROQUEZ A., *Op. cit.*, p. 18.

en est *Démons me turlupinant*, lithographie de 1895, où cette fois c'est lui-même qui est en butte aux tracasseries des démons. Ensor est au centre de la représentation comme il est au centre d'une multitude de créatures diaboliques. Barbu et le sourcil broussailleux, il doit faire face aux démons qui l'entourent de toute part. Le regard inquiet, il sait qu'il ne peut résister à toutes ces créatures étranges (squelettes, personnages fantasmagoriques, animaux nés de son imagination...) qui le cernent, s'agrippent à lui et le harcèlent comme pour l'entraîner dans les profondeurs de l'enfer, donc dans la tombe. D'ailleurs la signature en capitales, datée 95, sur un panneau au milieu de l'estampe « J. ENSOR » fait songer à une épitaphe¹³. La situation très particulière de cette inscription surplombant la tête d'Ensor et comme clouée sur une poutre qui prolonge la verticalité du corps d'Ensor renvoie aussi à l'iconographie bien connue du public d'une autre inscription ironisant sur « le roi des Juifs » et devenue l'un des attributs des scènes de crucifixion. Ensor transfigure alors la pâle figure christique clouée sur le Golgotha. Il devient un Christ artiste, crucifié de l'art et voué au pilori des critiques d'art. Albert Croquez rappelle à ce propos qu'à ses débuts et pendant longtemps James Ensor semblait voué uniquement à être cloué au pilori des officiels et du public : « [...] on refusait ses tableaux dans les salons, même « avancés » [...] les officiels, soi-disant critiques d'art, ne lui épargnaient ni brocards ni sarcasmes (on en a publié une bien amusante anthologie) et [...] l'indifférence du public était, à son égard, totale¹⁴. »

Félix Labisse, quant à lui, très intéressé par les gravures d'Ensor à sujet démonologique compte bien s'en servir dans un premier temps comme illustrations à ses textes qu'il fait paraître dans des revues puis pour ses projets de roman. Ainsi avons-nous retrouvé dans une lettre du vieux Maître ostendais à Albert Croquez alors avocat au Conseil d'Etat des traces de l'engouement de Félix Labisse pour les eaux-fortes de son mentor : « Labisse expose des "gendarmes" et des fils à papa d'expression solide. Il vous a vu à Paris, il est content. Il demande une épreuve de mon eau-forte Diables

¹³ *Démons me turlupinant*, 1895. Il s'agit d'une copie libre de l'eau-forte du même titre et de la même date. Lithographie publiée dans un supplément de la revue « *La ligue artistique* », revue artistique bimensuelle libre tribune, publiée à Bruxelles de 1895 à 1904, année 1895, d'après un dessin de 1888.

¹⁴ CROQUEZ A., *Op. cit.*, p. 10.

rossant anges et archanges pour son roman et quelques lignes ironiques qui serviraient de liminaire. Je verrai¹⁵. »

Si les gravures du Maître ont pu influencer le disciple dans ses productions littéraires, il ne fait pas de doute qu'elles ont été également sources d'inspiration dans sons processus de création picturale.

James Ensor, en réintroduisant, notamment dans son œuvre gravé, le diable dans des œuvres telles que le *Miroir du Diable*, *Combat de démons* ou *Diabes se rendant au Sabbat*, faisait sans doute appel aux vieilles hantises, mais dit Patrick Waldberg, « il leur donnait une tournure absolument moderne¹⁶ ».

Longtemps la peinture de Labisse fut empreinte des sorcelleries ensoriennes. Et lui aussi reprenait les vieilles hantises, conscient d'une tradition démoniaque qui remontait à plusieurs siècles. D'ailleurs tout à fait officiellement, dans la préface à son ouvrage intitulé *Les 400 Coups du Diable*, Félix Labisse assume connaître et venir de cette longue tradition et revendique en nourrir sa peinture, s'inscrivant ainsi dans une lignée de « peintres ésotériques ». C'était en 1975, Félix Labisse fêtait cette année-là ses soixante-dix ans.

« Au XVI^e siècle, écrit l'artiste, les hommes du Septentrion croient, dur comme fer, aux Pompes et aux Œuvres du Malin. Les diables infestent les bourgades et les campagnes. Jean Wierus en dénombre 44 435 556 dont il divulgue les noms et décrit les pouvoirs. On les évoque au cours de cérémonies effarantes. Animés par un délire sacré, les moines assèment des exorcismes crucifiants. Les bûches crépitent. Cornelius Agrippa sillonne le pays wallon toujours accompagné d'un chien noir. Les sorcières sigillées copulent avec leurs amoureux infernaux sur la Blockula et dans les dunes flamandes entre Damme et Lisseweghe. Paracelse porte au côté une épée dont le pommeau retient prisonnier le démon Azoth. Les peintres inventent des monstres diaboliques, fruits de l'accouplement incongru des trois règnes, des architectures chimériques et des horizons introuvables. Les

¹⁵ Lettre datée du 6 décembre 1931 de James Ensor domicilié 27, rue de Flandre à Ostende à Albert Croquez, avocat au Conseil d'Etat domicilié 20, Quai de Béthune à Paris IV^e.

¹⁶ WALDBERG P., *Félix Labisse*, Bruxelles : André De Rache éditeur, 1970, p. 65.

Ténèbres Extérieures sont à portée de la main. Les temps ont-ils tellement changé¹⁷ ? »

En ce qui concerne l'œuvre gravé « aux démons » de James Ensor, certains titres sont directement empruntés au maître. Ainsi en est-il de *L'Ange exterminateur* (fig. 1), toile de 1956, que Labisse a sans doute conçue en songeant et en s'inspirant de *L'Ange exterminateur*, eau-forte de James Ensor datant de 1889 (fig. 2). Dans la toile de Labisse, une tête de femme aux yeux clos vole immobile dans un fond aérien très bleu. Cette tête est couronnée de deux gueules d'aigle de profil et surmontée de deux ailes bleues qui justifient le titre. Sa gorge est enserrée par de puissantes serres d'aigle, rouges et brillantes au bout de pattes noires et imposantes. Alors que les ailes bleues peuvent donner à la tête féminine l'impression d'être celle d'un ange, le casque aux aigles rappelant celui d'un combattant germanique et les griffes très agressives illustrent assez bien l'épithète apposée à l'ange. Cependant ce visage curieusement angélique et à la carnation pure demeure serein et paisible. Alors que la toile de Labisse ne met en scène qu'un seul personnage, en dehors de tout contexte pictural qu'aurait pu procurer un décor, absent ici, *L'Ange exterminateur* dans la version d'Ensor – qui est avant tout une composition curieuse rappelant un peu le célèbre tableau *La Guerre* (1894) du douanier Rousseau – met bien plus d'un personnage en scène même si une fois de plus, comme pour la toile de Félix Labisse, c'est la figure de l'ange exterminateur qui est mise en lumière. L'ange chez Ensor n'a pas d'aile et, doté d'une chevelure « à la Walkyrie », brandit épée et bouclier. C'est donc le côté exterminateur qui est préféré chez Ensor à l'aspect angélique, contrairement à Labisse qui maintient une ambiguïté entre les deux caractères. La figure monte un cheval blanc et monture et cavalier apparaissent dans les feux d'une lumière éblouissante. De très nombreuses petites figures sont installées au premier plan qui, tout en semblant s'incliner en signe de vénération, montrent leurs fesses (elles urinent ou défèquent). L'eau-forte d'Ensor présente donc un aspect loufoque à la limite du sordide dont est totalement dénuée la peinture de Labisse.

¹⁷ LABISSE F., « Les 400 Coups du Diable », préface du catalogue de l'exposition éponyme de l'artiste organisée à la Galerie Isy Brachot à Bruxelles en 1975. Cette exposition a été reprise en 1977 sous le même titre à la Galerie des Grands Augustins à Paris. Voir aussi MAURIZI E., *Les 400 Coups du Diable*, Pollenza-Macerata : La Nuova Foglio, 1975.



Fig. 1 (ci-contre) : Félix Labisse, *L'Ange exterminateur*, 1956, huile sur toile, 81 cm x 65 cm, collection privée.

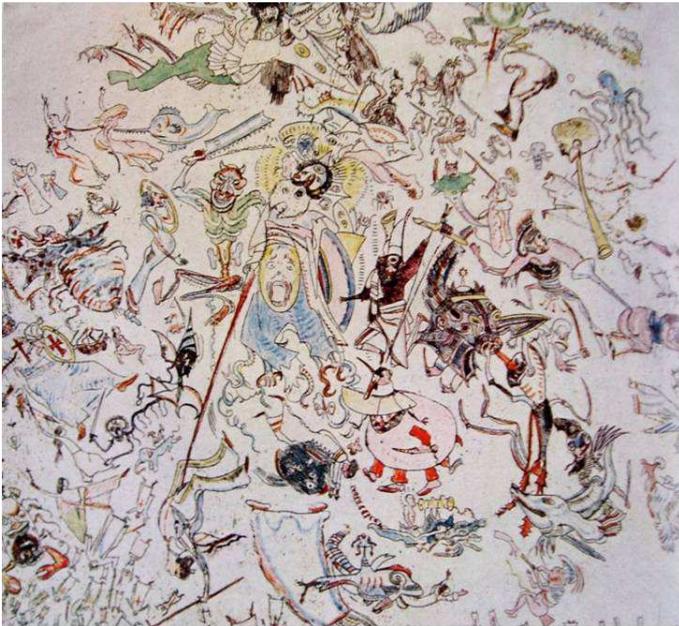
Fig. 2 (ci-dessous) : James Ensor, *L'Ange exterminateur*, 1889, eau-forte sur papier, 11,2 x 15,2 cm, Ostende, Musée des beaux-arts.





Fig. 3 (ci-contre) :
Félix Labisse, *Bataille d'anges*, 1933, huile
sur toile, 60 cm x 73
cm, Milan, collection
L. Andemagni.

Fig. 4 (ci-dessous) :
James Ensor, *Diable
rossant anges et
archanges*, dit aussi *Le
Combat des démons*,
1888, eau-forte sur
papier, 25 x 29,3 cm,
Gand, Musée des
beaux-arts.



Au-delà des titres, certaines œuvres de Félix Labisse semblent faire écho à certaines autres de James Ensor. Prenons par exemple *Bataille d'anges* (fig. 3), toile que peignit Labisse au début de sa carrière semblant répondre directement au *Combat des démons* (fig. 4) de James Ensor, eau-forte titrée *Diabes rossant anges et archanges* dans laquelle monstres et démons munis d'armes en tous genres attaquent anges et archanges. De même dans la toile de Félix Labisse, des diabolins animalisés à l'air curieusement comique et bienveillant (et remarquons à ce propos que tout comme les démons d'Ensor, ceux de Labisse n'effraient pas) livrent un combat qu'ils sont sur le point de gagner contre des anges pâles aux yeux vides, fermés ou mi-clos. Mais une différence réside dans le fait que chez Labisse les petites bêtes infernales combattent à mains nues et aucune arme n'est présente dans l'œuvre. Un rapprochement supplémentaire auquel on peut procéder entre les combats ensorien et labissien est la constitution d'une mêlée indistincte des deux camps qui donne l'impression d'une pagaille sans nom plus que d'une rixe, d'un fouillis inextricable, infernal. En effet dans les deux cas tout l'espace est occupé par de très nombreux personnages. De plus chez Ensor qui rejette toute convention stylistique, le volume et la profondeur sont totalement absents, tout comme chez Labisse où l'amas compact, dense des personnages agglutinés nie toute illusion de profondeur. D'autre part dans *Diabes rossant anges et archanges* d'Ensor la ligne est reine, elle détermine les contours et définit le mouvement qui est présent dans chacun des personnages, technique qu'il s'agit de rapprocher de celle de Labisse qui « dès ses débuts peindra de manière lisse, en aplats, commençant par dessiner son sujet avant de passer à la couleur, de le mettre en couleurs¹⁸ ». De plus chez Ensor le combat atteint une dimension supplémentaire car il prend la forme d'une véritable croisade. En effet, les anges ne sont pas les seuls personnages à combattre les démons : nombre d'entre eux sont des « soldats de Dieu » protégés par des cottes de maille et des boucliers dotés de la croix rouge des croisés. Certains brandissent la croix du Christ mais le combat est inégal car seuls les démons sont armés. Les anges, impuissants, sonnent du clairon ou s'abîment, vaincus, dans une chute sans fin. L'un de ces anges a retenu notre attention car il nous rappelle *l'Ange exterminateur* de Labisse : présentant un corps tronqué réduit à une tête et des ailes de chaque

¹⁸ BINDER J., *Op. cit.*, p. 47.

côté, cet ange ensorien blond et pâle a un regard vide qui nous donne l'impression qu'il est absent du combat (en tout cas il n'y participe pas et s'en échappe même !). Il est à présent aisé de déduire à quelle source a pu puiser Labisse pour composer son *Ange exterminateur*, qui chez Ensor dans ce *Combat des démons* est faible et impuissant, donc inutile.

La démonologie a fourni à Félix Labisse « maints points de départ, notamment dans les tableaux et les gouaches où chaque esprit apparaît dans sa conformation particulière, fortement individualisée¹⁹ ». Ainsi en est-il pour *Le Diable Chauchepoulet* (1957) repris et réadapté en 1973 « dont le nom, dans les temps anciens, désignait le cauchemar, esprit qui a la réputation de peser sur le ventre des endormis²⁰ », *Le Diable Verdelet* (1956) « maître des cérémonies à la cour infernale, chargée du transport des sorcières au sabbat et que l'on appelle aussi, Jolibois, Vert-Joli, Saute-Buisson, Heurtecul ou Maître Persil²¹ » ; *Le Diable Zabulon* (1953) repris et réadapté en 1974 « qui posséda le cœur d'une sœur laie de Loudun²² ».

Nous avons pu établir pour James Ensor une longue liste d'eaux-fortes ou vernis mous relevant de la thématique « démoniaque » comme *Cortège infernal* (1886) appelé aussi *Diabes se rendant au sabbat*, *Le Combat des démons* (1888) intitulé aussi *Diabes rossant anges et archanges*, *Sorciers dans la bourrasque* (1888), *L'Ange exterminateur* (1889), *Les Diabes Dzitts et Hihanox conduisant le Christ aux enfers* (1895) plus simplement désigné par *Le Christ aux enfers*, *Démons me turlupinant* (1895), *Le Christ tourmenté par les démons* (1895), *Le Diable au moulin* (1934) que nous avons aussi trouvé sous la dénomination inverse *Le Moulin au Diable...*

De la même manière, nombreuses sont les toiles de Félix Labisse placées sous le signe du Malin. Elles s'inscrivent dans une durée allant de 1933 à 1977, soit près de quarante-cinq ans. Nous avons ainsi dénombré *Bataille d'Ange* (1933) ; *Le Diable Zabulon* (1953) repris dans une version de 1974 ; *Le Diable Heurtecul* (1953) repris dans une version de 1974 ; *Le Diable Chauchepoulet* (1956) repris dans une version de 1973 ; *Le Diable Verdelet* (1956) repris par la suite sous diverses appellations comme *Jolibois* (1973),

¹⁹ WALDBERG P., *Op. cit.*, p. 120-121.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Vertjoli (1973), *Saute-Buisson* (1973), *Maître Persil* (1974) ; *L'Ange exterminateur* (1956) ; *Exorcisme contre les incubes* (1957) ; *Petit exorcisme* (1957) ; *Grand exorcisme du Rituel de Malines* (1957) ; *La Révolte des Anges* (1957) ; *Exorcisme conte les succubes* (1957)²³ ; *L'apprenti sorcier* (1962) ; *Envoûtements exorcismes* (1969) ; *Le Conseil de Sang* (1973) ; *L'enchanteresse éperdue* (1973) ; *L'Exorciste* (1973) ; *Mephistopheles* (1973) ; *Lilith* (1974) ; *Dagon et Bellequeue machinant la possession de Madeleine Bavent* (1974) ; *Belphégor* (1974) ; *Belzebuth* (1975) ; *Asmodée-Balaam et Astaroth machinant la possession de sœur Jeanne des anges* (1975) ; *Escarboth* (1975) ; *Leviathan* (1977)...

Cette liste n'est sans doute pas exhaustive, comme ne l'est pas celle établie pour Ensor où interviennent des démons. Cependant celle que nous avons établie pour Labisse convie un spectre d'investigations beaucoup plus large que ne le fait l'ensemble des œuvres à sujet démonologique d'Ensor. En effet, les gravures d'Ensor rendent compte soit de l'histoire personnelle du peintre comme avec *Démons me turlupinant* où l'artiste apparaît tourmenté par ses démons personnels, soit de l'histoire du Christ qui ne figure que dans le *Nouveau Testament* et ne concerne donc pas la *Bible* dans son intégralité. Alors que Félix Labisse, pour ses démons, interroge l'Histoire non pas personnelle mais humaine et plonge parfois même dans la nuit des temps en recourant à des épisodes bibliques. Ses sources d'inspiration sont donc historiques, bibliques ou littéraires. Les démons qu'il convoque sont avant tout des êtres maléfiques, anciens dieux sémitiques, personnages inquiétants ou monstres mentionnés dans la *Bible*.

Plus que leur admiration réciproque qu'ils prônaient à l'envi et bien plus encore que des projets culturels, nous avons vu que Félix Labisse et James Ensor avaient aussi en partage des thématiques qui ont hanté tout le long de leur production leur œuvre gravé ou peint – à l'un comme à l'autre. Ainsi en est-il de ce goût très particulier pour les créatures étranges, inventions hybrides à la croisée du monde animal et du monde humain.

Déjà en 1887 dans *Diabls se rendant au Sabbat*, James Ensor avait donné aux diables et lutins des aspects d'insectes. Progressivement dans sa représentation des démons, Ensor quitte les conventions du genre pour rejoindre des figurations à base d'hybridations, celles-ci le plus souvent

²³ *Exorcisme contre les Succubes*, 1957, huile sur toile ; 54 cm x 73 cm. Signature en bas à gauche. Titrée, signée et datée au dos. Appartenait à l'artiste.

conçues à partir d'insectes. Cette gravure sur zinc que l'on appelle aussi *le Cortège infernal* est considérée par Albert Croquez comme « l'une des premières œuvres dans le genre de la "bizarrerie pure" », ou, comme on l'a dit, dans la « gratuité surréaliste de l'invention ». De même, Auguste Tavernier dans son ouvrage consacré à l'œuvre graphique de James Ensor écrit que : « Ensor dévoile son graphisme raffiné dans cette figuration d'une vision sur-réaliste²⁴ ». « Surréaliste », le mot est lancé par les meilleurs spécialistes de l'œuvre gravé de James Ensor et l'on comprend mieux maintenant que Félix Labisse ait décidé de faire un sort particulier aux gravures à sujet « démonologique » de son maître et de s'en inspirer dans la deuxième période de son œuvre peint, c'est-à-dire à partir des années 1938-1939 période où il rencontre Magritte à Bruxelles et où il est prêt à suivre l'aventure surréaliste. Dans cette procession insensée, ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est la profusion de créatures hybrides nées de l'invention de la faune ensorienne où les insectes peuvent avoir l'air de sauterelles à la silhouette fine et aux longues jambes, de scarabées, de reptiles venus de la Préhistoire ou encore d'oiseaux à ailes de chauve-souris. A l'arrière plan, les insectes à silhouette longiligne qui montent la pente portent des armes figurant des fusils à baïonnette ; l'un d'entre eux tire même un canon. Ce cortège infernal est donc en définitive un cortège martial ressemblant plus à une ligne de soldats prêts à livrer bataille qu'à un défilé militaire. Cependant au premier plan à l'angle inférieur droit de la planche, une fanfare, à la cohésion dense, joue de multiples instruments à vent ou à percussion. Cette fanfare joue visiblement de façon tonitruante et le mélange des genres de l'air musical entraînant confronté à un défilé martial menant sans doute à la mort donne à la scène l'impression d'une fête lugubre, décalée, voire sordide.

Les hybridations d'Ensor vont progressivement se préciser, s'humaniser et conférer aux personnages représentés des allures mi démon - mi homme, mi insecte - mi homme. Dans *Petites Figures bizarres*, cuivre de 1888²⁵, Ensor

²⁴ TAVERNIER A., *L'Œuvre graphique de James Ensor, catalogue illustré de ses gravures leur description critique et l'inventaire des plaques*, Gand, 1973, p. 45.

²⁵ *Petites Figures bizarres*, 1888, cuivre, 13,1 x 9,4 cm. Il s'agit des Rousseau, amis d'Ensor : à droite le père et la mère ; à gauche le fils Rousseau et Ensor lui-même et au milieu Madame Hannon (Madame Théo Hannon était la sœur de Madame Ernest Rousseau)

donne des silhouettes de papillons, de libellules ou de coléoptères à des amis qui lui sont très proches. D'ailleurs *Mes Amis animalisés* est un autre titre que mentionne Croquez. Dans cet ensemble animalier singulier, un démon de profil est représenté de façon conventionnelle à côté d'Ensor lui-même dont les traits sont restés totalement humains. Ici encore la coexistence insectes/démon laisse planer une ambiguïté sur ces petites figures bizarres qui ont l'air sorties d'une faune infernale. Peut-être ce choix d'animaux bien précis est-il motivé par une symbolique particulière. Ensor avec ses *Insectes singuliers* (fig. 5) datant de 1888 opère un symbolisme caché tout en exprimant un message pudique d'amour non concrétisé : Mariette Rousseau-Hannon (la libellule) et Ensor (le coléoptère), en sont les personnages. L'œuvre comporte un symbolisme caché : il faut en effet établir un lien entre cette représentation et le poème *Die Launen des Verliebten* de Heinrich Heine, le célèbre poète allemand qui met en scène un coléoptère amoureux d'une libellule et lui déclarant son amour (nous ne sommes pas loin du vieux mythe français du ver de terre amoureux d'une étoile). « Un scarabée se tenait sur une haie, triste et pensif ; il est devenu amoureux d'une mouche : Ô mouche de mon âme ! Sois l'épouse de mon choix. Epouse-moi, ne rejette pas mon amour, j'ai un ventre tout d'or ». La pointe sèche *Les Insectes singuliers* illustre bien ce passage des *Caprices* amoureux de Heinrich Heine qu'Ernest Rousseau junior lisait à James Ensor lors d'une de leurs escapades dans la forêt de Soignes. Ensor met en image ce poème et personnalise les insectes : Ensor-le-scarabée déclare son amour à Mariette Rousseau la mouche-libellule. On sait en effet qu'Ensor éprouvait pour Madame Rousseau un amour (platonique) qu'il a immortalisé de manière cryptique dans cette gravure. Cet amour impossible pour Mariette Rousseau a marqué la vie amoureuse d'Ensor et a, entre autres, entraîné l'échec de celle-ci. Une œuvre de Félix Labisse qui comporte avec la gravure d'Ensor de nombreuses similitudes peut lui être comparée. Il s'agit d'*Asmodée, Balaam et Astoroth machinant la possession de mère Jeanne des Anges*, datant de 1975 (fig. 6). Il ne

1^{er} état : Le papillon qui déploie ses ailes au centre de la planche manque. On remarque certains travaux à la pointe sur le corsage de Madame Rousseau. Sur le bras droit de l'artiste près du bord gauche il y a une inscription difficilement déchiffirable – peut-être une lettre majuscule et des chiffres. Deuxième état : le papillon est ajouté. Il existe des épreuves du deuxième état sur Hollande vergé et filigrané.



Fig. 5 (ci-dessus) : James Ensor, *Insectes singuliers*, 1888, eau-forte sur papier, 11,4 x 15,4 cm, Ostende, Musée des beaux-arts.

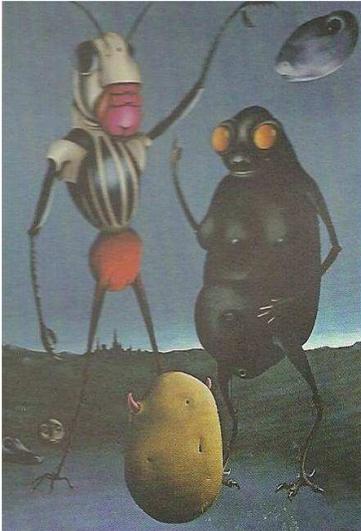


Fig. 6 (ci-contre) : Félix Labisse, *Asmodée, Balaan et Astoroth machinant la possession de mère Jeanne des Anges*, 1975, huile sur toile, collection privée.

fait plus de doute, à la lumière de cette dernière toile que l'imaginaire labissien s'est nourri de l'univers ensorien et y a puisé jusqu'à la fin car en 1975 ces créatures hybrides mi-insectes mi-hommes (et aux caractères sexués appuyés) hantaient encore la production du peintre français. Mais une

différence majeure est que ce dernier ne ressentait nullement le besoin de s'inscrire dans ces toiles pour y exercer une passion déçue ou un amour frustré.

Les œuvres de Félix Labisse n'accusent pas de sentimentalisme à peine voilé : bien au contraire, les insectes-hommes dévoilant sans pudeur des attributs sexuels ostentatoires servent d'exutoire aux fantasmes libérés du peintre qui semble peindre par pulsion créatrice. C'est évidemment le cas pour l'une des toiles les plus fameuses du peintre douaisien intitulée *L'Aventure permanente* et datant de 1944²⁶ : une femelle alanguie et apparemment rassasiée pose sur son sein gauche la main ensanglantée du meurtre de son amant. Ici la construction de la figure est inversée par rapport à celle d'Ensor puisque cette fois c'est bien un corps de femme, à la poitrine dénudée, qui soutient une tête d'insecte. Mais le choix de l'insecte est révélateur. En effet, Félix Labisse n'a pas choisi n'importe quel insecte puisqu'il s'agit d'un insecte carnassier, une mante visiblement (communément appelée mante religieuse car elle se tient immobile, comme en prière, avant de saisir brusquement sa proie). La femme est fatale pour Félix Labisse dans tous les sens du terme. Il reprendra d'ailleurs de nombreuses fois cette image - jusqu'à l'user - de la femme insecte la dotant souvent d'un titre au jeu de mots attendu mais bien dans l'esprit surréaliste « *L'Amante religieuse* » auquel il saura trouver des variantes à l'infini comme dans cette *Amante bleue*, lithographie en couleurs²⁷ où l'on finit par deviner automatiquement la femme sous l'insecte, pourtant non hybridé cette fois. La posture de l'animal est très féminine et donne également l'impression qu'elle guette sa proie ou qu'elle se délecte après l'avoir consommée.

Il ne fait plus de doute à présent que les motifs picturaux de Félix Labisse les plus réitérés et les plus chargés de sens sont nés de l'œuvre gravé de James Ensor. Mais dans les toiles du peintre douaisien ils se sont nourris d'une intensité nouvelle, exacerbée par l'univers fantasmé d'un artiste davantage ancré dans le Surréalisme, courant en totale adéquation avec les pulsions érotiques d'un homme qui trouvait dans la création un exutoire à certains risques de débordements qui autrement l'auraient livré à la plus grande confusion mentale. Ainsi les insectes qui chez James Ensor

²⁶ *L'Aventure permanente*, 1944, huile sur toile, signature en bas à gauche, titrée et datée au dos, 73 x 60 cm, Ostende, collection particulière.

²⁷ *L'Amante Bleue*, lithographie en couleurs sur 50 exemplaires, éditée par Nos Peintres.

représentaient ses amis, sans arrière-pensée, ou la belle libellule magnifiant une histoire d'amour platonique, deviennent sous le pinceau de Labisse des mantes religieuses prédatrices, dévoreuses d'hommes, monstrueusement hybrides mais dont l'instinct sexuel pervers est démesuré. Un glissement similaire s'est opéré pour les figures des démons et anges maudits. James Ensor qui s'est essentiellement attaché à l'image du Christ et à son destin tragique, en proie aux affres de tortures infligées par des démons cruels autant que serviles, (lui-même devenu figure christique, artiste martyr devant des critiques bourreaux a laissé à son disciple tout un univers iconographique exploitable à volonté. Chez ce dernier les anges deviennent d'incroyables séducteurs, fascinants autant que mortifères, tandis que des démons, grotesques et machiavéliques engagent des Sabbats d'un genre nouveau. D'un médium à l'autre, de la gravure à la peinture, les mêmes créatures, entités identiquement éternelles mais transformables à merci, livrent d'un artiste à l'autre, des univers différents révélateurs de tourments intenses, qui vont de la satire sociale au témoignage autobiographique pour le plus âgé, ou de la tentation de l'investigation dans le monde de la sorcellerie à la démonstration étonnante d'une libido mal dissimulée chez le plus jeune.

Déborah Laks

Les « gravures murales » de Jean-Pierre Pincemin dans la maison de la Bonne Fortune à Liège

Les échanges entre la France et la Belgique ont donné lieu à de nombreuses collaborations entre l'artiste français Jean-Pierre Pincemin et l'architecte belge Charles Vandenhove. Nous choisissons d'évoquer ici deux réalisations particulières de Pincemin : les œuvres *La Chasse à l'ours* et *La Chasse au lion*, qu'il a réalisées dans la maison dite de la Bonne Fortune à Liège en 2001 (fig. 1). Elles mettent en effet en perspective les échanges et les productions plus anciennes entre la France et la Belgique, montrant de quelle manière ils ont pu être renouvelés, et la gravure même redéfinie, à l'aube du XXI^e siècle.

Ces deux œuvres, conçues pour la maison de la Bonne Fortune, restaurée par l'architecte Charles Vandenhove, sont des « gravures murales », c'est-à-dire que Jean-Pierre Pincemin a utilisé le mur comme une pierre, qu'il a gravée et dont il a tiré des estampes. *La Chasse à l'ours* comme la *Chasse au lion* reprennent des formes et des compositions déjà utilisées par Pincemin depuis 1991 pour la *Chasse à l'ours* (fig. 2) et 2000 pour la *Chasse au lion* (fig. 3). Ces deux œuvres figuratives sont construites selon une planéité très stricte. Les animaux qui les peuplent évoluent entre des arabesques, formées par la plante et les routes dans la *Chasse à l'ours* et qui sont beaucoup plus riches et plus abstraites dans la *Chasse au lion*. Cette œuvre, dont il n'existe que des vues de détail, est fondée, comme les autres de la même série, sur l'accumulation d'une touche fragmentaire, qui reproduit à la fois la fourrure de l'animal et une sensation de mouvement, en reprenant le travail du motif cher à Pincemin depuis ses œuvres abstraites de la période Supports/Surfaces. Au contraire, la *Chasse à l'ours* est très statique, sa composition est ancrée dans un espace inspiré de la planéité du Moyen Age qui a été la source de nombreuses estampes de Pincemin à partir des années 1990.

La grande originalité de ces réalisations repose en partie sur la pratique très particulière que Pincemin a de la gravure. Il est aussi intéressant de comprendre le rôle de Charles Vandenhove dans ces interventions. Il leur a fourni un cadre, les a rendues possibles et a surtout aidé Pincemin à voir que l'une des particularités de sa pratique artistique, son ancrage dans la pensée

du bricolage, était compatible avec des réalisations pérennes de grande ampleur. Vandenhove lui a en effet donné la possibilité de créer des œuvres monumentales pour des bâtiments ou des villes en Belgique, et en lui permettant de changer ainsi d'échelle, a influé sur sa pensée esthétique.

Ces deux points éclaireront l'analyse plus précise des œuvres qui sera faite en dernière partie.



Fig. 1 : Jean-Pierre Pincemin, *La Chasse au lion*, 2001, gravure murale *in situ*, 250 × 150 cm, Liège, Maison de la Bonne Fortune.



Fig. 2 : Jean-Pierre Pincemin, *Sans titre [La Chasse à l'ours]*, 1991-1992, technique mixte sur toile, 250 × 180 cm, collection particulière.

Jean-Pierre Pincemin : formation et pratique

Jean-Pierre Pincemin a expérimenté énormément de formes de création différentes, peinture, gravure, sculpture, mobilier, céramique, tapis, réalisation de sols et de plafonds. Ces pratiques très diverses se complètent et ce n'est qu'en les considérant comme un ensemble cohérent que tout l'intérêt et toute l'originalité de son œuvre peut apparaître. Les deux réalisations de la maison de la Bonne Fortune sont héritières de son ouverture à des domaines divers. Elles sont nées de la conjugaison de plusieurs pensées spécifiques, celle de la gravure, de la peinture, de l'architecture, du matériau et de l'invention.

Jean-Pierre Pincemin débute sa pratique artistique alors qu'il est ouvrier métallurgiste. C'est dans le cadre de cette activité qu'ont lieu ses premières réalisations. Dans le texte autobiographique qui sera publié sous le titre *Monkey Business*¹, il se souvient de son apprentissage de la « bricole » avec ses collègues, nous pourrions même dire ses camarades. La seule règle était de construire en pièces détachées pour pouvoir faire sortir discrètement les objets de l'usine. Certains créaient des objectifs d'appareils photo, des petites sculptures, des objets utiles ou des tours de force... Les premières peintures de Pincemin sont concomitantes de ses premiers projets de mobilier, et de ses premières sculptures. Sa pensée artistique est globale, et il le prouvera tout au long de sa carrière par la diversité des projets qu'il a menés, et qui sont autant de facettes de son œuvre. Pour chaque type de réalisation, il a recours à des techniques et des matériaux inusités. Totalement autodidacte, Pincemin mêle une excellente connaissance de certaines techniques industrielles, à un sens aigu de la débrouille et une esthétique brute.

Toutes ces caractéristiques sont sensibles dans son approche de la gravure. Il en débute la pratique en 1971, selon lui pour expliquer la peinture à l'un

¹ PINCEMIN J.-P., *Monkey Business*, Paris : Comp'act, 1998.

de ses étudiants à l'école des Beaux-Arts d'Angers. Il dit même : « Je puis dire que j'ai appris à peindre en faisant de la gravure, et à renouveler un matériel iconographique contenu dans l'image². » Cette remarque est très significative de la place de la gravure dans sa pratique, car dès l'abord, il la situe dans la continuité de la peinture, comme si elle en était sa réduction à l'essentiel. Elle a en effet eu véritablement ce rôle dans l'œuvre de Pincemin. Le travail du trait qui a lieu dans la gravure se libère progressivement de la rigueur géométrique des premières années et ouvre sa peinture à la figuration et à l'exubérance, notamment par l'arabesque.

En 1971, Pincemin adhère au groupe Supports/Surfaces, dont l'influence est sensible des *Empreintes aux Carrés Collés*, qu'il réalise jusqu'en 1973, date à laquelle il débute la série des *Palissades*. Cette série se développera sous des formes différentes jusqu'en 1980. Le travail de la couleur qui y est mené s'appuie sur une organisation architecturée très simple, une alternance de bandes verticales ou des compositions de bandes verticales et horizontales, que son ami et poète Louis Dalla Fior a comparé à des portiques. Ces œuvres reposent en grande partie sur le traitement très original que Pincemin y fait de la couleur. En plongeant sa toile dans des bains de teinture, il atteint une grande profondeur colorée. Ses premières gravures tentent de reproduire ce type d'effet par des rehauts. Mais très rapidement, la gravure oriente Pincemin vers le travail du trait.

Rompant avec son travail de la ligne comme grillage minimal, il découvre l'arabesque par le burin. La liberté, voire l'improvisation dont il fait preuve en gravure l'incitent à quitter la démarche programmatique et minimale qu'il prônait avec Supports/Surfaces. Il passe alors à une création plus exclusivement dictée par l'impact visuel. Jusqu'en 1986, date à laquelle il passe à la figuration, Pincemin développe une gravure et une peinture fondées sur l'expérimentation et la violence dans lesquelles s'affrontent différents éléments de force égale.

C'est surtout durant sa période figurative, qui débute en 1986 avec la série intitulée *L'Année de l'Inde*, que Pincemin développe sa pratique de la gravure. La liberté et l'improvisation qu'il a presque toujours adoptées dans cette technique s'accroissent avec la figuration. Pour ses sujets, il recycle des images récupérées dans des magazines, ou s'inspire de l'histoire

² PINCEMIN J.-P., *op. cit.*, p. 48.

de l'art. Alors qu'en peinture il travaille très fréquemment avec un rétroprojecteur qui lui permet de reporter sur la toile un dessin qu'il a emprunté, la gravure ne s'accommode pas de cette technique, et il travaille directement, à main levée. Dans sa journée de travail relativement ritualisée, la gravure prend une place récréative. L'un de ses amis rapporte que Pincemin faisait de la gravure le soir, après sa journée de travail, sur la table de la cuisine.

Avec son passage à la figuration, la gravure devient une des facettes les plus importantes de son œuvre, à la fois préparation de certaines propositions picturales et terrain d'expérimentation dans lequel aucune règle n'endigue l'invention.

Les graveurs avec lesquels il a travaillé rapportent l'immense liberté de sa création. De 1982 à 1990, il travaille à l'atelier Pascin à Paris et chez lui, à Authon la Plaine, où Françoise Pincemin effectue les tirages de ses gravures. Puis, à partir de 1991, il débute sa collaboration avec Piero Crommelynck. Pascal Govard, graveur à l'atelier Pascin se souvient d'avoir vu Pincemin utiliser des techniques étranges, inventer pendant la création des gestes nouveaux, qui le déroutaient par leur ingéniosité. Ainsi, certaines œuvres sont faites sur plexiglas, d'autres, avec une technique proche de celle utilisée à Liège, à partir de plaques de plâtre évidées. Il rehaussait très souvent ses gravures après tirage, ce qui lui permettait de complexifier les effets visuels obtenus, et de faire de chacune des planches des œuvres uniques. Les rehauts désignent sans doute encore plus clairement la richesse de son invention puisqu'il travaillait alors avec des matières aussi diverses que de la pâte à modeler, du *T-pex*, du *drawing gum*, et des peintures industrielles mélangées.

La Pensée sauvage était le livre de chevet de Jean-Pierre Pincemin, et l'analyse qu'y fait Lévi-Strauss du bricolage comme pratique de création éclaire sans doute ses choix esthétiques. Baigné de culture structuraliste, très tôt passionné par Leroi-Gourhan, souvent engagé dans des discussions avec les rédacteurs de *Tel quel* parmi lesquels on compte certains membres de Supports/Surfaces, Pincemin s'est forgé une culture éminemment ancrée dans son époque. Autodidacte, il a beaucoup appris au contact de ses amis artistes, découvrant par ouï-dire des auteurs qu'il allait lire par la suite ; sa culture est aussi marquée par la force d'inclinations personnelles que

l'éducation scolaire n'a pas orientées. La coexistence de ces deux cultures doit être reliée à la conjonction de ses deux milieux sociaux : à la fois artiste et ouvrier, Pincemin réunit des pôles de connaissance très différents. C'est sans doute ce qui l'amène progressivement à concevoir la création comme une activité dans laquelle le génie doit faire place à l'invention, à la virtuosité. Le bricolage est de cette nature dans l'œuvre de Pincemin. Il s'agit d'une démarche qui s'adapte sans cesse à ses conditions matérielles, et ce faisant, qui échappe aux règles traditionnelles de la création artistique.



Fig. 3 : Jean-Pierre Pincemin, *Sans titre [La Chasse au lion]*, 2002, technique mixte sur toile, 280 x 200 cm, collection particulière.

Grâce aux opportunités que lui offre Charles Vandenhove, Pincemin transmue ses habitudes de création en revendications esthétiques. Depuis qu'il a donné sa démission au groupe Supports/Surfaces en octobre 1973, il semble désapprendre la théorie et la création programmatique, refusant les règles qui avaient dicté ses premières peintures. Il est passé pour cela à une abstraction plus libre, non fondée sur l'architecture et sur le système, puis à la figuration. Sa création artistique possède pourtant, pour qui s'y penche avec honnêteté, une grande cohérence. Ses formes, ses partis-pris esthétiques ont évolués, mais ses œuvres possèdent toutes un même type de qualité visuelle, une même précision et une même délicatesse par delà la brutalité apparente. La conjonction de ces qualités, qui semblent opposées, résulte de son appréhension de la création comme bricolage.

Le contexte de création : Jean-Pierre Pincemin et la Belgique, Charles Vandenhove et les artistes, le projet de La Bonne Fortune

1. Jean-Pierre Pincemin et la Belgique

Cette attitude d'invention constante semble à première vue peu compatible avec des réalisations dans le cadre de l'architecture. Comment un architecte, qui crée dans l'idée d'une très longue temporalité, peut-il confier des réalisations à un artiste qui travaille parfois sans plan défini, et

qui dans sa peinture utilise souvent des matières dégradables ? Charles Vandenhove répond que Pincemin avait besoin d'une grande liberté pour travailler, que les délais n'étaient pas toujours respectés, mais que les résultats étaient toujours pertinents. En réalité, la seule explication que Vandenhove donne du nombre de ses collaborations avec Pincemin est sa très grande admiration pour l'artiste. Leur rencontre a été le fruit du hasard, Pincemin travaillait à la réalisation d'un sol dans une maison particulière à Liège à côté de l'atelier de Vandenhove.

Leur collaboration a été particulièrement fructueuse. Lorsque Pincemin réalise les deux œuvres de la salle à manger et deux des plafonds de la maison de la Bonne Fortune en 2001, il a en effet déjà collaboré avec Charles Vandenhove au Balloir à Liège en 1999 pour un plafond et une moquette, pour le revêtement du pont Saint-Servais à Maastricht en 2000 (non réalisé), pour le quartier de Staarzaal à Maastricht entre 1988 et 1998, au théâtre royal de la Haye en 1990-1991 dans lequel il a réalisé la fresque du vestibule, ainsi que pour la maison communale de Ridderkerk aux Pays-Bas en 2000-2004, pour laquelle il a conçu un nouveau blason. La collaboration des deux hommes a donc duré plus de dix ans, de même que l'implantation de Pincemin en Belgique. Il compte beaucoup de collectionneurs dans ce pays, où il a présenté cinq expositions personnelles dans des galeries et des musées entre 1985 et 1995. Le centre de la gravure et de l'estampe imprimée de Louvain possède ainsi une quarantaine de ses œuvres. La ville de Liège à elle seule compte deux de ses collectionneurs, et quatre de ses interventions dans des bâtiments : au Balloir, à la Maison de la Bonne Fortune, dans un édifice privé à côté de chez Charles Vandenhove et sur le plafond d'un immeuble de bureaux.

2. Charles Vandenhove et les artistes

Charles Vandenhove possède une place très importante dans l'histoire de l'architecture contemporaine, il est connu et reconnu pour ses nombreuses réalisations d'envergure, parmi lesquelles le CHU de Liège, la rénovation du théâtre des Abbesses à Paris ou encore de l'Opéra royal de La Monnaie à Bruxelles ; mais il est aussi très connu pour son choix presque militant d'inviter des artistes à créer des œuvres uniques pour ses bâtiments. Vandenhove, interrogé sur l'importance de l'art contemporain dans ses réalisations, évoquait sa conviction que l'architecture devait être perçue comme une discipline capable d'englober les autres, et qui s'enrichirait du

regard des artistes. Il se réfère aux bâtiments de la Renaissance comme lieux d'une réalisation totale. Ses propres bâtiments jouent sur un registre très subtil, dans lequel les échos du fonctionnalisme se font sentir. Béton, bois, rythmique des éléments de construction transformés en motifs, sont autant d'éléments constants dans son œuvre, qui s'illustre aussi par l'usage qu'il y fait du carré, comme brique élémentaire à la fois fonctionnelle et esthétique.

Son style est très reconnaissable. Pourtant, il invite depuis les débuts de sa pratique des artistes à proposer une autre vision du bâtiment, voire une autre manière d'envisager l'architecture et le rapport à l'espace. Aucune des différentes visions ne prend le dessus sur l'autre. Interrogé sur la difficulté à faire cohabiter son projet et ceux des artistes invités, il répond que chacun avait sa place et que des visions différentes d'un même espace pouvaient cohabiter sans s'annuler, qu'en architecture comme en arts plastiques, c'est le spectateur, et ici l'habitant, qui constituait librement son sentiment. Finalement, il remarque aussi que si les différentes propositions plastiques impliquent des modifications de l'espace tel qu'il est ressenti, l'architecture en fournit toujours la définition première.

3. Le projet de La Bonne Fortune

Charles Vandenhove a réalisé la restauration d'un hôtel particulier situé rue de la Bonne Fortune à Liège en 2002. Pour rénover ce bâtiment ancien, il a créé une architecture dans laquelle chaque élément est conçu pour être indépendant et pour susciter une dynamique à la fois dans le regard et dans la manière d'appréhender l'espace d'un point de vue corporel. L'habitude qu'a prise Charles Vandenhove de travailler avec des artistes contemporains dans ses réalisations architecturales renforce cette impression de relative indépendance des différents éléments de la maison de la Bonne Fortune. Les artistes se sont en effet approprié des parcelles de l'architecture, imposant à chaque fois leur vision de l'espace, le teintant d'une manière personnelle. Patrick Corrillon a travaillé sur l'ensemble de la maison, gravant des inscriptions sur le verre de la porte du rez-de-chaussée, l'ascenseur, les portes de la bibliothèque et la table de la salle à manger ; Daniel Buren a travaillé sur le porche d'entrée et les murs d'une salle de réception ; Sol LeWitt sur les murs du salon ; et Pincemin sur le plafond du grenier, de l'escalier, sur les murs d'une salle à manger et sur une table basse.

Une esthétique du bricolage

Toutes les œuvres de Pincemin ont été déterminées sur place, en fonction des qualités de l'espace et des matériaux, sans parti-pris initial (fig. 4). Ainsi, la peinture du plafond du grenier s'efface totalement derrière l'architecture qu'elle met en valeur, alors que les œuvres de la salle à manger ont été construites dans un affrontement avec le bâtiment tel qu'il avait été conçu. Vandenhove avait en effet beaucoup insisté sur la qualité des revêtements des murs et des sols, de sorte que ceux-ci sont recouverts d'un plâtre velouté, très travaillé, qui ne correspondait pas du tout au genre d'esthétique de Pincemin, chez qui les matériaux sont souvent bruts, et la facture jamais totalement lisse.

Ce dernier a en effet une manière très personnelle d'assembler ses matériaux. Il travaille avec des peintures industrielles récupérées dans les décharges, avec des restes de pâte à modeler, et du bois de tonneaux dans ses sculptures. Il a acquis au fur et à mesure de sa pratique une technique de l'assemblage, une maîtrise du bricolage qui en fait presque une science, dans laquelle le hasard est accepté et la spontanéité fondamentale.

Face aux murs parfaitement veloutés de la salle à manger dans laquelle il devait intervenir, Pincemin a choisi d'imposer son propre type de traitement des matériaux. Voulant contourner la perfection lisse du support qu'on lui proposait, il a choisi d'inciser le mur, faisant sauter en éclats son revêtement, mettant au jour le béton sous-jacent. La technique qu'il a employée est proche de celle qu'il utilise pour les sols qu'il crée dès les années 1980 : il dessine sur la surface bétonnée, puis avec ses assistants, il attaque le béton au marteau-piqueur. Il a aussi travaillé de la sorte en gravure, sur des plaques de plâtre ou de bois, évidées à la scie sauteuse. La surface est gravée en profondeur, Pincemin enlève de la matière, il fait apparaître la forme dans la pierre. Dans le cas des sols, il coule ensuite des bétons colorés dans les entailles, créant une sorte de mosaïque. Mais, pour ces deux œuvres, uniques dans sa carrière, il a conservé le dessin en creux. Vandenhove rappelle qu'il ne connaissait des œuvres que Pincemin allait réaliser que leur titre, et il souligne que, sachant la manière qu'avait Pincemin de travailler, le choix de l'incision et celui de son absence de recouvrement a du être fait sur place, en réaction avec l'espace et les matériaux, donc dans une approche intellectuelle proche du bricolage.

Une fois ces deux œuvres gravées, Pincemin a choisi de pousser leur parenté avec la gravure en les encrant pour en tirer des estampes. Deux tirages en ont été faits, le premier appartient à un collectionneur privé et le second a été donné par Pincemin au Centre de la gravure et de l'estampe imprimée à Louvain. Ce dernier, effectué sur du papier fin, souffre d'une assez mauvaise conservation. La première estampe est en noir et blanc et la seconde a été rehaussée. Le dernier temps de la création a été le rajout de couleur sur la pierre.

Les chasses sont des formes qui apparaissent dans l'œuvre de Pincemin au début des années 2000. Elles peuvent être rapprochées de la série appelée *Manteaux chinois*. Dans ces deux séries assez proches, Pincemin réinterprète



Fig. 4 : Jean-Pierre Pincemin, *La Chasse à l'ours*, 2001, gravure murale *in situ*, 250 × 150 cm, Liège, Maison de la Bonne Fortune.

la grille architecturale sur laquelle il avait fondé son œuvre jusqu'en 1985. Ses compositions étaient alors très simples, construites sur une alternance de bandes verticales, puis de bandes verticales et horizontales. La structure était extrêmement prégnante. Puis en 1985, il la fait littéralement voler en morceaux. Avec ces deux séries, il travaille le motif comme une architecture. Les arabesques des *Manteaux chinois*, les pointillés des *Chasses* fonctionnent comme une treille dense qui soutient la structure visuelle de l'œuvre. Ces deux gravures murales sont fondées sur ce type de travail du motif, qui occupe l'espace, le densifie.

Les deux œuvres telles qu'elles sont aujourd'hui visibles conservent la marque de leur usage comme pierre de gravure : les coulures de l'encre ont été conservées. Celles-ci témoignent de la nature des œuvres, qui n'ont pas été conçues comme des bas-reliefs, mais bien véritablement comme des « gravures murales ». Le noir est très présent, car c'est cette encre qui a servi à effectuer les tirages, la couleur a été rajoutée plus tard sur les panneaux. Les coulures, qui vont jusqu'au sol, le cadre tremblé de l'œuvre font aussi partie intégrante de l'esthétique et de la pensée de Pincemin, qui dévoile le secret de la création. En ceci il est encore marqué par les partis-pris marxistes de Supports/Surfaces. L'art par le bricolage implique ce type de démarche dans laquelle l'artiste est montré comme artisan et l'œuvre comme la somme de ses procédés.

Conclusion

A propos de son intervention dans la maison de la Bonne Fortune, Jean-Pierre Pincemin dit : « Il faut peut-être penser à son propre savoir-faire et quand on n'a pas l'équivalent de savoir-faire par rapport à une proposition, il faut peut-être en inventer, en inventer une autre. A chaque fois, il faut réinventer une solution typique à la situation. On trouve toujours une solution à quelque chose, une solution quasi scientifique³. » Pour les deux œuvres qui nous intéressent à la maison de la Bonne Fortune, l'adaptation dont parle Pincemin semble assez loin, dans la mesure où il n'a pas respecté l'état du mur. Il semble plutôt avoir adapté la situation à lui-même, l'avoir rendue cohérente avec son univers. Ces œuvres sont à la fois le résultat de l'appropriation de l'espace par Pincemin et de son acceptation de celui-ci,

³ BEKAERT G., *Bonne Fortune*, Paris : Éditions du Regard, 2002.

voire de son dialogue avec lui. Charles Vandenhove, en lui offrant des pans de ses architectures, pérennes et immenses, lui a permis de mettre son univers en dialogue avec la réalité. De cette confrontation découle l'affirmation de sa démarche particulière dans laquelle chaque matériau et chaque forme doivent être explorés, avec une légèreté de bricoleur et une précision d'esthète.

Liste des participants

Pierre-Marie DEPARIS : pm.deparis@wanadoo.fr

Président-fondateur de l'association Les Amis de Henri Le Fauconnier

Céline DE POTTER : de-potter.celine@orange.fr

Doctorante en histoire de l'art, Université de Lille 3/ Université Libre de Bruxelles

Jérôme DESCAMPS : descampsduhem@infonie.fr

Professeur d'histoire-géographie, Lycée européen Montebello à Lille

Doctorant en histoire de l'art, Université de Lille 3

Philippe DUFIEUX : ph.dufieux@caue69.fr

Enseignant, Ecole nationale supérieure d'architecture de Lyon

Ingrid GODDEERIS : ingrid.goddeeris@fine-arts-museum.be

Assistante scientifique, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Noémie GOLDMAN : Noemie.Goldman@ulb.ac.be

Collaboratrice scientifique, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Aspirante F.R.S.-FNRS, Université Libre de Bruxelles

Déborah LAKS : deborah.laks@inha.fr

Chargée d'études et de recherches, INHA

Doctorante, Université de Picardie

Edith MARCQ : edithmarcq@orange.fr

Doctorante en histoire de l'art, Université de Lille 3

Jean-Christophe STUCCILLI : jean-christophe.stuccilli@mairie-lyon.fr

Attaché de conservation du patrimoine, Musée des beaux-arts de Lyon

Crédits photographiques

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts

Gand, Musée des beaux-arts

Liège, Maison de la Bonne Fortune

Lyon, Bibliothèque municipale

Lyon, Musée de l'imprimerie et de la banque

Lyon, Musée des beaux-arts

Milan, collection L. Andemagni

Ostende, Musée des beaux-arts

Saint-Denis de la Réunion, Musée Léon-Dierx

Achevé d'imprimer à l'Université de Lille 3
Février 2013