

GUSTAVE VANZYPE

Nos Peintres

PREMIÈRE SÉRIE

Albert Baertsoen. — Franz Courtens.

Eugène Laermans. — Auguste Levêque.

Amédée Lynen. — Alice Ronner.

Jan Stobbaerts. — Gustave Vanaise.

avec 8 phototypies.

BRUXELLES

PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR

31, RUE DES PAROISSIENS, 31

i Muscovi Emil Braun
cordial hommage
(. Langyge .

Nos Peintres

DU MÊME AUTEUR :

HISTOIRES BOURGEOISES, un volume de contes.

ROMANESQUE, nouvelle.

CLAIRE FANTIN, roman.

L'INSTINCT, un volume de contes.

—

L'ENFANT, pièce en trois actes.

LA GÊNE, pièce en trois actes.

LE GOUFFRE, pièce en trois actes.

L'ÉCHELLE, pièce en trois actes.

TES PÈRE ET MÈRE..., pièce en trois actes.

LE PATRIMOINE, pièce en quatre actes.

LA SOUVERAINE, pièce en trois actes.

L'AUMÔNE, pièce en quatre actes.

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT :

LA RÉVÉLATION, roman.

GUSTAVE VANZYPE

Nos Peintres

PREMIÈRE SÉRIE

Albert Baertsoen. — Franz Courtens.
Eugène Laermans. — Auguste Levêque.
Amédée Lynen. — Alice Ronner.
Jan Stobbaerts. — Gustave Vanaise.

avec 8 phototypies.

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR
31, RUE DES PAROISSIENS, 31

—
1903

Tous droits réservés



Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/nospeintres01vanz>

AVANT-PROPOS

—

D'autres, en des travaux considérables, ont tenté de donner une idée d'ensemble du mouvement tumultueux et si fécond de l'art d'ici.

Mon dessein ne va pas aussi loin. J'ai voulu seulement, en de très simples études dont voici la première série, réunir les idées que m'ont inspirées certains peintres sur la peinture. En des travaux de critique d'art au jour le jour, j'ai tâché, non point de juger des artistes, — ce qui n'est pas la fonction du critique, ce qui excède son droit et serait d'ailleurs puéril et de peu d'utilité, — mais de rechercher pourquoi certaines œuvres m'émeuvent, et de le dire. Le critique d'art est un spectateur sans plus de droits que les autres ; son rôle ne diffère du leur qu'en ceci : il doit formuler ses impressions, il doit les décomposer et tenter de les justifier, de les expliquer, de les comparer, et de tirer de leur comparaison quelque lumière, ce qu'il peut faire plus aisément

que d'autres, parce qu'il assiste à toutes les manifestations d'art.

S'il est sensible et sincère, il peut ainsi avoir le bonheur, — et c'est sa seule utilité, — de montrer aux artistes non point ce qu'ils doivent accomplir, non point comment il faut peindre, mais dans quelle voie ils atteignent le mieux l'émotion qui est leur but.

Certains peintres de chez nous m'ont fourni l'occasion, quelquefois, de tenter d'apporter une contribution à cette mission de la critique. Et c'est de ces peintres là que je parle en ces volumes, sans la moindre pensée de sélection ou de classification. En regardant leurs œuvres, en les aimant ou en aimant d'elles certains de leurs aspects, j'ai voulu savoir pourquoi je les aimais ou pourquoi telles de leurs expressions, parfois, trouvaient ma sensibilité rétive. J'estime que le rôle et le droit du critique ne vont pas au-delà de cette investigation et de l'exposé loyal de ses résultats, sans autre préoccupation que celle de donner une impression personnelle.

Nul, d'ailleurs, n'est capable de donner autre chose. Et c'est pourquoi il est absurde de demander au critique d'art d'être complètement éclectique. Il ne pourrait l'être qu'en se bornant à décrire les œuvres, ce qui est superflu.

AVANT-PROPOS

Mais dès qu'il essaye de dégager de celles-ci l'émotion, sa personnalité intervient : il lui est impossible de rien éprouver en dehors d'elle. On doit seulement exiger que cette personnalité ne soit point malveillante et dise ses impressions avec bonne foi ; et que l'art la passionne assez profondément pour qu'elle admire avec joie, et éprouve de la tristesse à ne point s'émouvoir.



ALBERT BARTSOEN. — *Chalands sous la Neige.* (Musée de Bruxelles).

ALBERT BAERTSOEN

Le dernier tableau de M. Albert Baertsoen exposé à la « Libre Esthétique » ne m'avait pas enthousiasmé. Je n'y retrouvais pas toutes les qualités d'exécution que l'artiste a su dépenser dans d'autres toiles, notamment dans les *Chalands sous la neige* qui sont au musée de Bruxelles; je n'y retrouvais pas non plus toute l'éloquence grave, songeuse, qu'expriment la plupart des pages signées par l'artiste.

En une courtoise discussion, j'avais eu l'occasion de le dire au peintre, qui, défendant son œuvre, m'avait expliqué :

— J'ai voulu faire autre chose. Et j'ai travaillé beaucoup à ce tableau. Je l'ai recommencé plusieurs fois. Quand vous viendrez chez moi, vous verrez...

Je suis allé chez lui. Et ce que j'ai vu m'a inspiré un profond respect.

Chez lui, c'est à Gand, dans l'un des plus beaux coins de la vieille cité, à l'angle du quai de la Byloque et de la Coupure. Par la grande verrière de l'atelier, on voit les chalands glisser au tournant de la Lys. Des passants s'arrêtent le long du curieux parapet de fer dont les tiges se ploient en sinuosités régulières, parallèles. Les bateaux promènent leurs taches blanches, vertes et jaunes entre des jardins et de vieilles maisons dont les façades grises mettent dans l'eau des reflets prolongés et confus.

Dans ce coin de vieille ville flamande, la maison d'Albert Baertsoen n'est point étrangère ; mais elle offre une impression un peu inattendue. Et pourtant, dès que l'on réfléchit, dès que l'on analyse, elle n'a plus rien qui puisse surprendre ; tout y est conforme à la personnalité de l'artiste qui l'habite, artiste flamand, mais aristocrate chez qui l'atavisme et l'éducation ont atténué, en les affinant, les caractères originels ; ceux-ci subsistent, ils sont toujours à la base des goûts et des actions, mais transfigurés quelque peu, ayant subi des influences diverses. Dans le vestibule, dans le salon, dans la salle à manger, les meubles ont des lignes simples ; derrière les carreaux de leurs croisillons chantent des taches de cuivre. Mais sur les cheminées, sur les étagères, sont des bibelots rares, précieux : des vases aux

reflets métalliques, venant de Nancy ou du golfe Juan ; sur les tables, sur les sièges, des soies aux tons alanguis ; aux murs, des eaux-fortes de Besnard, des toiles de Thaulow, de Claus, des études de peintres français, américains ; sur un meuble, une sculpture de Minne ; enfin, au milieu de tout cela, tranchant sur l'ensemble des œuvres d'art, des étoffes et des bibelots, une grande étude, admirable de consistance et de gravité, des *Chalands sous la neige*. Au total un intérieur où s'harmonisent une évidente dilection pour ce qui rappelle les vieilles maisons flamandes, et un goût affiné d'homme moderne, un peu las des aspects de beauté que ses ascendants contemplèrent déjà : de quoi séduire un Flamand authentique et simple, sans déplaire à M. de Phocas, le héros neurasthénique de Jean Lorrain.

Cette dualité, nous la retrouverons constamment chez l'artiste comme dans ses œuvres. Ce grand garçon de trente sept ans, mince, blond, sobrement élégant, de parole et de geste toujours distingués, dont le regard est souvent un peu nostalgique et las, qui, érudit et parlant avec une aisance et une courtoisie toujours en éveil, semble reculer devant une opinion absolue comme devant quelque chose de trop brutal et de froissant, est pourtant un volontaire, un tenace, lorsqu'il peint. Nul peintre de chez nous, peut-

être, n'est plus près que lui du danger. C'est un rêveur un peu inquiet, que son origine, — il appartient à une famille de grands industriels, — l'éducation dans la large aisance, la culture littéraire, l'initiation précoce à tous les raffinements, la fréquentation du monde artiste de Paris, l'absence de contact avec les réalités matérielles de la vie, entourent de toutes les embûches du rêve, de l'imagination, du scepticisme, éloignent des énergies de l'instinct, et exposent au dilettantisme.

Comme une des œuvres d'art qu'il semble aimer me paraît malade et d'expression dangereuse et décourageante, me fait parler de la responsabilité de l'art et de la malaisance du pessimisme, il me répond :

— Je vois cela plus en égoïste.

Il me parle en sensitif et en lettré. Et pourtant il me dit :

— La littérature est dangereuse pour les peintres.

Et il est tourmenté d'inquiétudes :

— J'ai peur de me répéter. Je voudrais faire autre chose.

Il est donc tenté de sortir des suggestions que sa nature lui impose, de chercher des impressions nouvelles, qui ne sont pas dans son instinct.

Tous les dangers le guettent. Il est l'artiste trop artiste qui, si souvent, ne peut plus être un peintre, s'égarer en des réalisations toujours découragées par le rêve avant d'être accomplies. Il est aux confins de l'art plastique et de la littérature. Il doute même vaguement, parfois, de la possibilité d'accorder l'instinct au sens raisonné de la beauté et me dit, comme je parle de l'artiste complet faisant à la fois de la couleur et du style :

— Ne sont-ce pas deux qualités qui s'excluent ?

Proposition démentie par son art lui-même. En cet art, le style est évidemment, — nous en aurons tout à l'heure la preuve, — la préoccupation essentielle ; et pourtant, les œuvres qu'il donne sont, très souvent, de couleur délicieuse. Car il ne faut pas forcément, — et il y a là un malentendu qui fut trop exploité, — pour faire œuvre de coloriste, faire chanter des couleurs éclatantes et sensuelles. On est un coloriste, dans quelque gamme que l'on peigne, pourvu que l'on sache être harmonieux.

Au milieu de tous ces dangers, qu'est-ce donc qui défend Baertsoen, qui lui permet de dresser dans son intérieur de raffiné guetté par le rêve, ces superbes *Chalands* en lesquels la distinction vêt de la force consistante ? Qu'est-ce donc qui le préserve, qui différencie profondément ses

œuvres de celles de certains artistes anglais ou français séduits par les mêmes expressions et les mêmes recherches de raffinement ?

Deux qualités initiales et essentielles qui, à travers les générations et toutes les influences successives du milieu et de l'éducation, subsistent et demeurent dominantes : la passion de regarder longuement, de contempler, qui garde des excès de l'imagination ; la patience dans le labeur qui est la conscience de l'artiste. Aussi, sans doute, les exemples initiaux : Albert Baertsoen eut pour premiers maîtres Isidore Meyers et Courtens ; et si, depuis dix-sept ou dix-huit ans qu'il expose, il est devenu très différent de ces peintres à côté desquels il travailla, si, par la suite, il est allé à Paris, dans l'atelier de Roll, apprendre à dessiner, il a gardé des premières leçons ce besoin de peindre en belle pâte, de faire de la matière, qui le distingue si complètement d'autres peintres amoureux comme lui de délicatesses et de subtilités, davantage soucieux d'expression que de splendeur plastique.

Quand on l'étudie de près, son cas est passionnant. Il représente un état de la psychologie de notre race. Tout l'a éloigné des instincts de cette race. Et ce sont ces instincts qui le sauvent, qui sont demeurés au fond de lui,

peut-être ignorés, qui sait ? dédaignés de lui-même. Il est le Flamand très civilisé, très affiné. Il reste le Flamand tout de même. Il est séduit, enthousiasmé par la saveur des tons dans les aspects de mélancolie qu'il peint ; lorsqu'il croit ne faire que du style, il fait aussi de la couleur et de la matière, tout naturellement ; malgré les goûts qui lui font aimer et comprendre surtout les aspects graves et silencieux, la lumière adoucie, tout ce qui n'a point de violence, il éprouve le besoin quelquefois, lorsque, en été, sur la maison flottante qu'il s'est fait construire, il s'en va par les canaux de Hollande, de peindre de flamboyantes fêtes de couleur et de soleil. Ce réfléchi, ce pensif passe ainsi par des crises où l'instinct primitif le reprend. Mais ce n'est point alors qu'il est le plus puissant. Pour qu'il travaille avec équilibre, il faut qu'il redevienne l'homme qu'il est : le Flamand aux instincts attiédés en lequel ne vibre plus l'animal et voluptueux bonheur de vivre dans la nature opulente, et qui semble chercher dans les décors du passé un peu de cette âme ancienne qu'il a perdue. Il peint des choses qui furent jadis éclatantes et qui, elles aussi, se sont atténuées.

Un autre, sous ces impressions, se laisserait dominer par elles, et lorsqu'il les aurait, en de sommaires ébau-

ches, vaguement évoquées, trouverait son rêve satisfait. Mais l'artiste, quoi qu'il laisse croire parfois quand il parle, n'est pas un dilettante. Dès qu'il peint, la rude et patiente obstination de l'accomplisseur le reprend. S'il a vu beaucoup de manifestations d'art, s'il se laisse charmer souvent par des expressions d'art sommaire telles que le dernier Salon de Gand, par exemple, nous en a tant montré, quand il peint, il oublie tout cela ; je crois même que l'homme réfléchi disparaît, cède la place tout entière à l'homme qui regarde, analyse et étudie ce qu'il voit. Une seule conscience alors subsiste : celle du peintre, celle du peintre qui veut exprimer intégralement.

Vraiment, je ne sais pas de plus inquiète, de plus scrupuleuse conscience d'artiste. Il m'avait dit : « J'ai recommencé plusieurs fois ce tableau. » Et, en effet, j'ai vu dans l'atelier trois premières versions de l'œuvre, trois toiles entièrement peintes, et abandonnées ; dans chacune un détail de la composition était amélioré, un ton était substitué à un autre, un rayon de lumière était déplacé. Et un autre travail considérable avait précédé celui-là : des croquis d'abord, puis des études de détail, au fusain — chaque bateau dessiné à part, scrupuleusement ; puis de grands ensembles, successivement modifiés dans

une constante recherche de style plus simple; puis encore des études peintes.

Pour chaque œuvre qu'il entreprend, l'artiste accomplit le même labeur. De ses *Chalandes sous la neige* j'ai vu trois ou quatre versions; de chacun de ses tableaux j'ai trouvé au moins un fusain, travaillé comme une œuvre définitive. Sur un chevalet, en ce moment, repose une grande page : des bateaux sur la Lys, dans un paysage couvert de neige. Le tableau est à peu près achevé. Il demeura tel qu'il est, dans l'atelier, parce que l'artiste a trouvé à modifier heureusement sa conception; quatre dessins sans cesse simplifiés, et trois ébauches d'une impression pénétrante, peintes en pleine pâte savoureuse avec une étonnante sûreté et une surprenante justesse de vision, serviront de documents pour recommencer l'œuvre, qui aura plus de simplicité et de grand style. Et ainsi, grâce à ce labeur passionnément obstiné, ce ne sera pas seulement une page d'éloquente et songeuse expression, mais une peinture solide; l'émotion ne surgira pas d'une réalisation superficielle, mais d'une œuvre méthodiquement et sagement bâtie dans la matière résistante. Le peintre a maîtrisé le rêveur. Et son labeur apparaît profondément émouvant.

Mars 1903.

NOS PEINTRES

Albert Baertsoen est né à Gand en 1866.

Il a débuté à vingt ans au cercle l'*Essor*.

Œuvres principales : *Un Canal à Termonde* ; *la Tamise près de Londres* ; *En ville flamande, le soir*, (à M. Borguet, Namur) ; *Au Bèguinage, Neige*, (à M. Coquelin aîné) ; *Soir à l'Asile*, (à M. Pieters, Bruxelles) ; *Soir sur l'Escaut*, (au prince Tenichen, à Saint-Petersbourg) ; *le Vieux Pont, Dixmude*, (Musée de Dresde) ; *Petite cité au bord de l'Eau*, (Musée du Luxembourg, Paris) ; *Vieux Canal flamand*, (même Musée) ; *la Neige en Flandre*, (Musée de Venise) ; *Maison Zeelandaise*, collection Reningham, à Vienne) ; *Petite place flamande, le soir*, (Musée d'Anvers) ; *Chalands sous la Neige*, (Musée de Bruxelles).



AUBRY bel.

FRANZ COURTIENS. — *Les Vieilles de Schiedam.*

FRANZ COURTENS

—

On ne peut voir Courtens à Bruxelles qu'en hiver. Il n'abandonne le plantureux pays de Waes où il possède une maison de campagne, ou le coin de Hollande où, depuis des années, il va peindre, que lorsqu'il n'y fait vraiment plus tenable ; et il quitte Bruxelles dès que s'annonce le printemps. Le temps qu'il passe ici, et qu'il considère comme ses vacances, ne dépasse guère trois mois. Et durant ces trois mois, il travaille très peu ; s'il y a des tableaux et des études dans le vaste atelier de la rue du Cadran, le maître se contente de les regarder. Pour travailler, il lui faut la campagne.

Cet atelier de la rue du Cadran est logé au fond d'une maison assez grande, mais qui paraît petite tant on y a entassé de tableaux, de bronzes, de plâtres, de bibelots d'art. Une maison étonnamment vivante, où pas un coin n'est vide et que jamais ne mélancolise le silence. Les

choses y parlent admirablement du maître : par leur accumulation qui dit le besoin d'abondance et de volupté, par leur choix sévère, d'une distinction forte, sans jamais le raffinement qui est du goût anémié et inquiet. Il y a là des toiles de Stobbaerts, de Verwée, de Boulenger, de Verheyden, d'autres peintres flamands, des bronzes de Lambeaux, et de vieilles porcelaines, aux bleus et aux rouges chauds, — toutes choses en lesquelles la matière respandit.

Dans un coin du home, une étude encore hésitante mais d'ardente couleur, rappelle qu'il y a, dans la maison, un fils de dix-neuf ans, qui commence à peindre, lui aussi ; et du vestibule on entend une voix d'enfant tout jeune qui chante quelque part : le grand fils a plusieurs frères, dont l'un n'a pas quatre ans. Nous sommes chez un homme bien vivant, aimant la vie intégralement, avec confiance et avec enthousiasme.

L'homme, le voici. Il arrive en clamant son souhait de bienvenue d'une voix claironnante, d'une voix qui doit aimer chanter et qui a, dans l'accent flamand, quelque chose de décisif, de batailleur et de coupant retrouvé dans l'expression du visage, de toute la tête et même du corps mince et souple, mais durement musclé. Les joues aux pommettes dessinées, le front tétu, on les voit à peine ; tout le carac-

tère, toute la couleur de cette physionomie sont dans les yeux, et dans le mouvement agressif d'une barbiche sur une mâchoire qui semble toujours trancher les mots dans un sourire. Elle est blanchissante, cette barbiche ; et ce qu'il y reste de noir seul apparaît, seul laisse impression, confirme l'énergie aiguë du regard, noir aussi, et qui paraît toujours observer un obstacle à franchir.

Avec une exubérance rude, avec des exclamations et des mouvements d'élan qui me rappellent un soir où je le vis jouant aux quilles, et où je fus frappé de la force du geste, menaçant de briser la planche à chaque coup de la boule, Courtens décroche des tableaux, dans son salon, pour me les montrer, pour me faire admirer la splendeur des toiles de ses confrères. Ses commentaires admiratifs sont en français très correct ; mais fréquemment une locution flamande commence la phrase, une interjection flamande la ponctue. Lorsque l'artiste veut affirmer ou lorsqu'il s'enthousiasme, il revient instinctivement à la langue de son enfance, au flamand de Termonde, qu'il parle encore lorsqu'il travaille là-bas, à Saint-Gilles-Waes, et sans doute aussi, dans son opulent intérieur d'artiste glorieux, lorsqu'il caresse ses plus jeunes enfants et que son cœur se gonfle de tendresse simple.

Des *Ja maar!* et des *Zulle*, et des *Ziet eens* terminent des phrases d'excellent et très clair français. Et rien n'est plus curieux, rien n'est plus savoureux et pittoresque que ce retour de la personnalité originelle, subitement resurgie dans les discours de l'artiste parlant de son art avec subtilité et avec science.

Cette science est déconcertante. Dans l'atelier où Courtens nous a conduit, il n'y a que quelques tableaux. La plupart des œuvres récentes du peintre sont en ce moment dans des expositions d'Allemagne et d'Autriche. Mais nous venons de revoir son admirable *Ex-Voto*; et dans notre souvenir se dressent tant de pages magistrales : celles du Musée de Bruxelles, celles qui composèrent, il y a quelques mois, au Cercle Artistique, un si prestigieux ensemble ! Nous ne sommes point venu ici pour découvrir les tableaux du maître, mais pour respirer l'atmosphère dans laquelle il travaille. Or, dans l'atelier presque vide gisent des études d'où sont sorties les pages que notre souvenir évoque.

Et ceci vraiment inspire la ferveur. A côté de cette grande toile commencée, l'étude d'après laquelle l'artiste l'exécute est elle-même un tableau de près de deux mètres carrés, construit et peint avec emportement, mais avec une

précision consciencieuse, avec une vraie passion de vérité. La fougue est conduite, mesurée, avec sûreté; un métier prodigieux la tempère et la guide. Il y a là une grande étude dont Courtens a fait un tableau en ce moment en Allemagne: *Les Vieilles de Schiedam*. Sur un fond de façades hollandaises, dans l'incertaine et furtive lumière du crépuscule, six ou sept femmes, en coiffe blanche et semblablement vêtues de bleu foncé, s'en vont vers quelque prière. Dans la pénombre, leurs silhouettes en marche se détachent avec netteté, avec précision se dessinent et pèsent leurs formes en un lent et lourd mouvement. Pourtant, voyez de près: cela est simplement ébauché à larges coups de brosse; on dirait que tout le groupe de femmes est fait d'une seule grande tache en laquelle cependant s'indiquent et se diversifient lignes, formes et mouvements, et chante l'émotion.

Courtens nous explique :

— Il faut savoir faire cela. Il faut. Moi, je ne sais travailler que d'après nature. Je dois voir.

Il voit avec une acuité merveilleuse. C'est surtout par les yeux qu'il éprouve; et c'est par nos yeux qu'il nous émeut, tout de suite, sans nous forcer à penser. C'est un peintre, complètement et exclusivement un peintre. En

cette nature, tout est objectivité. L'artiste regarde, contemple, admire, embrasse le spectacle, mais le seul spectacle immédiat ; il voit les choses, leur forme, leur couleur, la lumière qui les enveloppe, et ne voit qu'elles, ne cherche point à percevoir autre chose, à établir des intentions et des liens. La volupté de voir lui suffit. Rien n'existe que la couleur, la lumière et la forme. Elles doivent suffire à susciter toutes les émotions.

Et de fait, ces émotions, Franz Courtens réussit à nous les communiquer avec ces seuls éléments, sans chercher jamais la subtilité. Il n'évoque point les impressions rares des heures fugitives, des aspects exceptionnels ; il ne tente pas de nous montrer, sous un ciel vaste, tout un pays. La nature qu'il nous montre, c'est la nature telle qu'elle est généralement, telle qu'elle est partout. C'est un peintre classique. Si d'autres émeuvent fortement nos nerfs d'hommes d'aujourd'hui, nos nerfs fatigués et qui veulent, parfois, pour atteindre un frisson nouveau, des images un peu exceptionnelles, il parle, lui, pour les hommes d'hier et pour les hommes de demain.

En art plastique, comme en littérature, on a, à toutes les époques, infligé des modes à la nature. Des peintres ont, comme certains écrivains, cultivé certaines nuances

d'émotion conformes aux idées, aux mœurs du temps. De même que nous avons des périodes durant lesquelles toutes les âmes, dans les romans, étaient héroïques, puis plaintives, puis pessimistes, nous avons eu de la nature bleue, de la nature grise, de la nature mauve, de la nature ensoleillée, de la nature brumeuse. Les œuvres ainsi conçues, docilement adéquates aux modes d'éprouver du moment, semblent, à ce moment, être de l'art supérieurement délicat et compréhensif. Mais il en va de ces œuvres-là comme des centaines et des milliers de livres qui reflètent, même avec beaucoup d'art et d'ingéniosité, les sentiments passagers marquant les heures de l'humanité, les formes changeantes et sans cesse modifiées des passions minutieusement analysées : une génération ne comprend plus ce qui a pu émouvoir, en ces livres, les hommes qui l'ont précédée, parce que les subtilités ont changé d'orientation, parce que les émotions accessoires, chères aux analystes précieux, ont pris une autre expression. Et pourtant quelques livres, quelques tragédies, quelques poèmes résistent, traversent tous les temps, dominant toutes les modes, sont compris par tous les hommes. Ce sont ceux qui n'ont point eu le souci des petites idées de leur époque, qui ont su dégager les grandes émotions, les grandes passions humaines,

des conceptions passagères, et en retrouver ainsi les aspects éternels. De même, au-dessus des innombrables tableaux que nous considérons avec curiosité et en lesquels nous cherchons à saisir la sensibilité particulière d'un temps, quelques grandes œuvres nous passionnent sans que nous devions chercher, nous communiquent des frissons identiques, quel que soit le siècle dans lequel elles furent conçues. Comme l'Amour dans Shakspeare est l'Amour, simplement, et non la forme de l'amour à l'époque du grand Will, un nu de Rubens ne nous montre pas une femme au dix-septième siècle, mais la Femme et ce qu'elle sera toujours aux yeux de la vie; et un paysage de Breughel ou de Ruysdael ou de Courbet, ne constitue pas la vision de la nature en des aspects choisis et particulièrement aimés par une génération, mais évoque la Nature qui ne se modifie pas, que nos caprices, nos tergiversations philosophiques et nos humeurs nerveuses ne peuvent affecter.

Courtens a cette conception classique, éternelle, du paysage. Il n'est, il ne veut être qu'un instinct. En cela est sa force. Cet instinct qui le guide et avec lequel il regarde, cet instinct se retrouve intact au fond de toutes les sensibilités et à toutes les époques. Et, sauf chez quelques individus complètement déformés par les influences temporaires, il

s'éveillera toujours à la vue d'un aspect simple de la nature. Pour cet instinct, sans qu'il se l'explique, sans qu'il puisse démêler les rapports qui lui imposent cette impression, la nature apparaît tout entière dans un arbre ou dans la verdure d'un pré, ou même dans la frêle vie d'une primevère. Ce qui fait sa grandeur et sa puissance troublante, c'est cette faculté de se manifester totalement dans la plus modeste de ses œuvres, c'est l'identité de ses efforts en toutes les choses qu'elle anime, que ces choses soient formidables ou fragiles, majestueuses ou humbles, tumultueuses ou sereines. C'est qu'en toutes ces choses réside le même mystère de vie merveilleuse et triomphante, dans les mêmes splendeurs consistantes; c'est qu'en toutes fermente la même fécondité issue de la terre et qu'aide la lumière, que toutes ont ainsi la même origine et la même volupté, que la terre qui les enfanta et le ciel qui les éclaire les unit par le lien d'un même frisson. Il suffit de percevoir ce frisson dans la substance dont elles sont faites pour sentir en même temps palpiter le monde.

Or, c'est l'impression qu'atteignent et qu'imposent presque toujours les toiles de Courtens. Rarement elles tentent d'embrasser de grands horizons, de grands ensembles de vie. Une drève aux lourdes frondaisons, ou seule-

ment quelques arbres ; une vache dans un pré ; un homme dans la paix d'un coin d'étang. C'est tout. La grandeur de l'impression naît uniquement de la force qui, en ces simples aspects, dit le travail sourd, le travail perpétuel de la nature, dans la splendeur de la matière que cette nature créa. La matière ! seule beauté certaine et éternelle, seule source de toutes les émotions, puisque c'est d'elle, de son existence, de ses origines, du mystère de ses gestations et de la vie qui l'anime, que naissent toutes nos curiosités, tous nos rêves, toutes les interrogations angoissées qui agitent les hommes, qui suscitent la pensée et font la poésie.

Dès ses premières œuvres, c'est elle que Courtens regarde, ce sont ses beautés qu'il fixe, sa rude force et la magie des couleurs qui la vêtent. Et c'est son seul surgissement, sur la terre et dans la lumière, c'est le seul langage de sa majesté qui évoque toutes les vies dans la seule vie d'un arbre, dans la seule vigueur d'une haie, et qui l'évoquera ainsi aux yeux des hommes de demain comme aux nôtres, parce qu'éternellement la même lumière tombera du ciel sur les choses et les fera vibrer.

Mais pour communiquer à une œuvre cette force d'évocation, il faut se sentir uni aux aspects que l'on con-

temple et que l'on veut fixer, il faut avoir en soi les ferments qui créent les communs frissons, il faut aimer la vie, comme l'aime Courtens, ardemment, avec cette énergie avide de mouvement, d'action et de fécondité que disent sa personne et ses gestes. Et il faut aussi, par le travail tenace et la patiente observation, guider ses impressions, les traduire en un langage sûr et complet, agir comme la nature elle-même, l'admirable impétueuse qui pourtant règle méticuleusement tout. Il faut, comme Courtens, lorsqu'est poussée instinctivement, en la rude langue originelle, l'interjection qui crie l'impression reçue, achever d'exprimer celle-ci en mots justes et mesurés.

Février 1903.

Franz Courtens est né à Termonde en 1854.

Œuvres principales : *La Sortie de l'Office*, (Musée de Bruxelles); *la Traite*, (idem); *la Drève ensoleillée*, (idem); *Dans les Jacinthes*, (Musée de Munich); *Mare dormante sous bois*, (idem); *Sous le Hêtre*,

NOS PEINTRES

(Musée de Prague); *Pluie d'Or*, (Musée de Budapest); *Barques à Moules*, (Musée de Stuttgart); *les Nourrices*, (Musée de Magdebourg); *Soleil de Septembre*, (Musée de Liège); *Dégel*, (Hôtel de ville de Termonde); *le Long Chemin*, (Musée d'Anvers); *Verges*, (Musée de Courtrai); *Ex-Voto*; *Dernier jour d'Automne*; *Printemps*; *Solitude*; *Nuit*; *la Sieste des Vaches*; *Prélude du Matin*; *les Vieilles de Schiedam*; dans les collections du Roi des Belges, du Prince Régent de Bavière, de M. Van den Nest, de M. de Hèle, de M. Beauduin, de M. Krupp, etc.



AUBRY del.

EUGÈNE LAERMANS. — *L'Aveugle*. (Collection Waedemon).

EUGÈNE LAERMANS

En 1886, parmi les élèves de Portaels, à l'Académie de Bruxelles, apparut un jeune homme d'allures étranges et singulièrement farouches. Dans l'animation joyeuse, funambulesque, de l'atelier, il demeurait taciturne, travaillant à des dessins très serrés, d'une expression toujours violente. Des artistes qui furent ses condisciples, m'ont dit l'impression profonde et un peu inquiétante qu'il produisit sur eux. Cet élève dont ils ne connaissaient rien, qui jamais ne leur parlait, et paraissait absorbé uniquement par son étude, en un travail obstiné, presque rageur, de temps à autre seulement promenait un regard autour de lui. Et alors brillait dans ses yeux, sous l'ombre d'une chevelure brune un peu sauvage, une flamme profonde, une expression à la fois ardente, triste et railleuse, comme si ces yeux eussent regardé, autour d'eux, toute l'humanité.

Au cours des repos, le jeune artiste, dans un album

qui ne le quittait pas, crayonnait des croquis rapides. On put ouvrir un jour cet album, et l'on y trouva des compositions déroutantes, outrancières, diaboliques quelquefois dans la conception et dans l'amère vision des formes.

Ce garçon étrange, misanthrope et silencieusement goguenard n'avait pas l'air méchant pourtant. On comprit ses allures lorsqu'on sut qu'il était sourd, qu'une fièvre typhoïde l'avait, à onze ans, à jamais plongé dans le silence.

Ainsi s'expliquait son mutisme, et aussi la profondeur aigüe et gouailleuse de son regard : nul bruit ne venait distraire le recueillement de son observation. Il voyait les hommes se mouvoir et s'agiter, mais ne les entendait pas. Et, par suite, plus vivement, à ses yeux exercés et sensibles, s'accusaient les aspects extérieurs, les lignes et les mouvements. Vous connaissez l'impression de ridicule que donne un bal vu de loin et dont on ne perçoit pas la musique ; les couples qui s'agitent dans le vide paraissent lamentables et fous ; leurs imperfections s'accroissent, et leurs mouvements, sans l'explication que l'orchestre doit leur donner, sont tristes et vains. La parole est chez l'homme la musique du geste, qu'elle modifie souvent à ses yeux. Dans la vision de Laermans, qui n'entend pas

les propos, le geste ne subit point cette déformation heureuse. Et ainsi s'explique le caractère de son art étrange et splendide, inspiré par le silence et, d'autre part, par la sensibilité exaspérée des yeux, — car la nature a des compensations, et la vie qui abandonne un sens est, presque toujours, au service d'une autre faculté, — aussi par un obscur et constant sentiment de pitié révoltée, né chez l'artiste d'une injustice initiale qui lui révéla très tôt la souffrance humaine.

Si cette précoce souffrance et l'injustice de la nature à son égard, — injustice dont il s'irrite lorsque, dans une conversation avec un familier, il se heurte à quelque chose qu'il ne peut comprendre, — n'en ont point fait un pessimiste, c'est grâce à cette sensibilité des yeux qui lui donne la grande volupté de voir, et qui lui a révélé la beauté des choses. Ce sont elles surtout qu'il voit belles, sans doute parce qu'elles sont immobiles et qu'elles ne parlent point; et lorsqu'il donna à une figure une beauté pure, — cela lui arriva souvent, — ce fut une figure immobile aussi, comme le merveilleux portrait de jeune femme au buste à peu près nu, que possède M. Sam Wiener.

Et sans doute est-ce pour cela qu'il fut, presque dès ses débuts, attiré par les sujets auxquels il reste fidèle? Le

hasard de sa naissance l'avait placé très près d'eux. Il est né à Molenbeek-Saint-Jean, non loin des pittoresques et mornes Etangs Noirs, aujourd'hui comblés. Quand il avait dix ans déjà et qu'il vagabondait autour de la maison paternelle, le faubourg n'était point encore l'agglomération urbaine qu'il est aujourd'hui. Dès les Etangs Noirs, c'était la banlieue, la banlieue particulièrement pauvre et lugubre de ce côté de Bruxelles, où l'industrie mêle à la population rurale un élément ouvrier assez dense. Pour gagner les campagnes de Ganshoren, de Berchem ou de Dilbeek, le gamin devait traverser les quartiers de caractère bâtard, où la terre paraît appauvrie par le voisinage immédiat de la ville, où les habitants semblent écrasés par l'effort douloureux tenté pour féconder cette terre que les pierres stérilisent. Ses impressions s'éveillèrent là ; sur le fond de verdure des riches campagnes proches, il vit le décor et les êtres lamentables toujours dressés entre la nature et lui. Et il se trouva que ces êtres étaient précisément ceux qu'il pouvait le plus intégralement comprendre. Car ils parlent peu. L'écrasant labeur, l'incessante et douloureuse poursuite d'une tâche jamais achevée, ne leur laisse guère le temps de penser à autre chose qu'à cette tâche machinale. De telle sorte que toute leur vie s'exprime en

leurs attitudes, et en le décor où se déroule leur existence et dont ils font presque partie intégrante.

Laermans commença à exposer — au Cercle *Voorwaerts*, — en 1891. Et tout de suite, après quelques bizarres essais de composition décorative, inspirés par les *Fleurs du mal* de Baudelaire, il nous montra les paysans et les ouvriers de la banlieue que, depuis son enfance, il regardait passer sur le fond luxuriant de la campagne lointaine, de cette campagne qui apparaît délicieusement, à l'horizon, dans toutes ses toiles, comme le but et le remède, comme la terre promise des dolentes créatures qu'il peint.

Le plus curieux dans le cas de cet artiste sensible, éprouvé cruellement dès l'enfance, et vivant au milieu des plus évidentes tristesses sociales, est qu'il ne soit pas devenu pessimiste. Assurément, ses œuvres dégagent généralement une profonde impression de pitié et de révolte. Mais ce n'est point là du pessimisme. Le pessimisme voit la Vie mauvaise et vide, Laermans nous montre des vies mauvaises ; ses œuvres n'accusent que des circonstances, des circonstances que les hommes ont faites et que les hommes, par conséquent, pourraient modifier. Dans ses tableaux, ce n'est pas la nature qui est malfaisante : c'est ce qu'en a fait, en de certaines parties, notre civilisa-

tion. C'est de cela que ses héros souffrent et non de la vie. Il n'est donc pas pessimiste. Au contraire, à mesure qu'il travaille, à mesure qu'il possède son art davantage, plus d'apaisement et plus d'espoir apparaissent derrière la pensée tragique et révoltée de ses œuvres ; et celles-ci, même lorsque leur sujet ne semble point laisser place à l'espérance, ne sont jamais décourageantes.

Et cela s'explique.

Laermans s'était amusé naguère à peindre, sur les carreaux du toit vitré d'un petit escalier qui conduisait de son jardin un peu sauvage et si pittoresque à son atelier d'alors, des charges de rapin, à y écrire des boutades et des sentences. Parmi des vers de Baudelaire, des pensées de Taine et de Renan et des exclamations virulentes ou goguenardes, à côté d'un lapidaire « cri de guerre des anciens Germains et des modernes Brabançons », je me rappelle avoir lu ceci : « Un art sans caractère national est un art mort. » Et sur le carreau voisin : « Trouver de l'art, en trouver où personne ne s'avise d'en cueillir et d'en exprimer. »

Sa personnalité et son art sont ainsi éclairés. Laermans trouve de l'art partout, partout il découvre de la beauté. Lorsque, sur le seuil de son atelier, il vous montre

ce que son regard ardent contemple : le vieux mur sali du jardin aux rouges dorés par le soleil, ou le nuage lourd qui passe dans le ciel, l'enthousiasme de vivre brûle dans ses yeux, donne à son geste une étrange énergie. On regarde autour de soi les études accumulées par les années de labeur et de contemplation : des merveilles de couleur surgissent dans l'évocation des plus simples aspects : d'un nu de femme aux formes opulentes, aux chairs lumineuses, d'une chaumière dans un pré, de l'escalier sombre d'une masure ou même d'une tête de bœuf coupée, peinte avec une sorte d'ivresse de la matière. Si l'on sort avec lui, dans la pauvre chaussée de Jette aux vieilles maisons humbles, il s'arrêtera, ravi, devant un couloir où joue la lumière discrète ; et sous les arbres du boulevard Léopold, son regard enveloppera les groupes d'ouvriers cheminant dans la pénombre, et il s'exclamera, devant le bourgeron d'un terrassier :

— Regardez donc ce bleu ! C'est beau !

Ou bien il suivra des yeux, longuement, avidement, une femme dont la coiffe rouge et le col blanc et le corsage noir lui révèlent d'admirables harmonies.

Il trouve de la beauté. Il sait qu'elle est partout, que sur le pauvre quartier, la lumière du ciel en anime

magiquement les murs sales et les haillons; il sait que, dans la campagne proche, elle est souveraine. Il sait qu'elle est dans tout ce que font avec simplicité la nature et l'homme, car il n'arrive à celui-ci de faire de la laideur que lorsqu'il naît à la préoccupation de composer.

C'est parce qu'il possède ce don précieux de percevoir partout la beauté, de sentir l'opulence généreuse de la matière, de la couleur et de la lumière, de comprendre qu'une chose est belle dès qu'elle est avec puissance — c'est l'impression que donne souvent sa peinture par sa seule consistance, — c'est pour cela que son art n'est pas pessimiste, et porte en lui ce caractère national dont l'artiste proclame la nécessité.

Si l'art d'une race se renouvelle en ses aspects, il garde, à travers les siècles, des nuances d'émotion éternelle, en une tradition qu'il ne faut point confondre avec la routine, qui est immuable, impérieuse, parce qu'elle est instinctive, parce que les liens mystérieux de l'atavisme nous la rendent voluptueuse, parce qu'elle est à la fois en nous-même et en la nature devant laquelle nos yeux ont appris à regarder.

Sans doute le ciel, pour les hommes de notre génération, est aussi beau au delà qu'en deça des tracés, d'ail-

leurs fantaisistes, des diplomates, la personnalité et la vie de l'homme aussi sacrées d'un côté que de l'autre. A l'heure où le monde entier aspire à l'universelle paix, les artistes à qui incombe la tâche de préparer l'avenir, ne peuvent, ne doivent vouloir que cette paix fraternelle, basée sur le mutuel respect des races, unités solidaires d'une humanité aux grandes destinées communes. Tous les hommes conscients de cette génération, tous ceux qui parfois élèvent leur pensée au-dessus des simples vérités immédiates, sentent la grandeur, la noblesse et la force de cette volonté nouvelle, s'affirmant chaque jour davantage, qui peut avoir encore des défaillances, mais qui régnera finalement sur le monde et y fera l'harmonie.

Mais l'harmonie n'implique point l'uniformité. Ce qu'elle aura de grand et d'émouvant, lorsque la définitive paix nous l'aura fait atteindre, c'est précisément qu'elle assurera, en des accords parfaits, le calme épanouissement des activités et des fécondités les plus différentes, les plus contradictoires, et dont les fertilités simultanées sont nécessaires, peuvent seules donner à l'humanité, par leur équilibre, son expression complète, lui faire fournir intégralement l'énergie dont elle est capable.

La nature semble avoir dévolu à chaque race une

tâche déterminée. Celle-ci doit exalter les hommes, être l'enthousiaste souvent irréfléchie, mais qui stimule et pousse à l'action, empêche qu'on ne s'arrête ; celle-là doit, par la réflexion calme et mesurée, par l'étude prudente et même inquiète et timorée parfois, pondérer l'action, empêcher les trop rapides décisions ; cette autre, mélancolique et sceptique, a pour rôle d'éviter que l'humanité puisse croire accomplie la tâche qui ne s'achèvera jamais ; une quatrième, sensuelle et éblouie devant la nature, doit inspirer à l'humanité la joie de vivre afin qu'elle ne se décourage point.

Or, dans cette répartition des tâches, il semble que la nature nous ait chargé de la faire aimer, que, pour cela, elle ait fait de nous les peintres de ses splendeurs.

La tâche de nos artistes est de montrer aux hommes la beauté de la vie, de les apaiser lorsqu'ils ont été travaillés du tourment des rêves, lorsque leur imagination a fiévreusement et vainement poursuivi des beautés chimériques, intangibles et décevantes, lorsqu'ils désespèrent de la réalité parce qu'ils ont détourné les yeux de sa contemplation ; de leur montrer toutes les consolations que nous donne la nature, même dans ses amertumes, même dans ses tristesses, même dans ses apparentes disgrâces.

Nous sommes marqués pour le rôle qui consiste à rappeler toujours que la nature est souveraine, qu'elle a mis la beauté partout à notre portée, que seul l'homme, son égoïsme et sa pensée orgueilleuse et cruelle ont fait de la tristesse et de la hideur, et que même sur les misères qu'ils ont créées, la nature épand l'or de sa lumière pour les rendre moins lamentables.

Or, il n'est pas de peintre qui, de façon plus saisissante que Laermans, s'acquitte de cette mission. Il a entrepris de montrer la beauté dans ce que l'on considère comme l'erreur et le désespoir. Et il y réussit ; il y réussit par la puissance des harmonies qu'il découvre et qu'il fixe, faisant de deux laideurs voisines une splendeur, animant d'un souffle épique une foule banale, par le seul rythme des mouvements. Il montre que rien n'est complètement laid, que rien n'est complètement triste, puisque, allant chercher ses inspirations et ses modèles dans les plus lamentables coins de la vie, il nous y fait voir toujours de quoi reposer notre angoisse. La lumière sur le mur sombre du pathétique *Enterrement*, l'éblouissement du mur blanc de *l'Ornière*, la prodigieuse chanson de couleurs des haillons du *Pèlerinage*, atténuent d'une volupté le frisson d'inquiétude d'abord imposé par l'expression de l'œuvre.

En parlant de ces splendeurs inscrites dans les conceptions les plus sombres de l'artiste, nous touchons au côté le plus complexe et le plus profond de sa personnalité. Et nous pouvons, dès ses premières œuvres, entrevoir le chemin qui le conduira à sa récente page, le *Bain*. Sans doute, dans toutes les toiles de Laermans, la nature proche, celle qui entoure immédiatement les figures de si tragiques décors, apparaît toujours un peu mystérieuse avec des embûches que l'on pressent ; elle est, semble-t-il, la coupable. Même lorsque, comme dans l'*Eau songeuse*, nulle figure ne l'anime, elle garde cette impression de puissance fatale, redoutable jusqu'au frisson ; c'est elle qui donne ce mouvement d'entraînement inconscient, de force occulte étreignant les foules et les individus, les étouffant, les écrasant de tristesse dans son âcre pauvreté de banlieue. Mais c'est seulement à cette nature proche de la ville, émasculée par elle, que l'artiste prête cette force mauvaise. C'est sur elle, sur l'insuffisance de sa vie, sur les exigences implacables de son activité, qu'il fait peser la responsabilité de la douleur et de la disgrâce de ses héros. Au fur et à mesure qu'il avance dans son œuvre, il comprend mieux lui-même le sens de cette réprobation qui le hante. Il voit davantage et plus nettement le remède aux maux qu'il

contemple. Et c'est pour cela qu'apparaissent, dans ses œuvres, en des lointains confus de terre promise d'abord, — rappelez-vous l'*Aveugle*, — puis en des décors plus proches, des coins de pleine nature épanouie, paisible et attirante comme un but.

Dans le *Bain*, c'est enfin la nature qui triomphe ; c'est à ses caresses de lumière que s'offre, dans le paysage opulent et bienveillant, le beau corps nu, épanoui mais point déformé, dans une fête de couleur blonde, de matière vibrante, secouée de fécondité.

Et cela tient intimement à tout l'œuvre de l'artiste, de l'artiste bienfaisant qui va, depuis ses premières études, réhabilitant les beautés méconnues, et les faisant surgir en plein drame, pour montrer que rien n'est tout à fait sans joie, que le soleil fait briller de l'or sur les mesures.

Mars 1903.

Eugène Laermans est né à Molenbeek-Saint-Jean, en 1864.

Œuvres principales : les *Harmonies du Silence*, (à M. Loevensohn) ; l'*Eau qui sommeille* ; la *Prière au Village*, (à M. Deru-Simonis,)

NOS PEINTRES

Verviers); le *Repos*, (à M. Gerhardt-Hauptmann); *Prière du soir*, (Musée de Dresde); le *Soir*, (collection Brunard, Bruxelles); les *Réprouvés*, (id); *Sur le Sentier*, (à M. Vanderlinden); *Fin de jour*, (à M. de Burlet); les *Inconsolées*, (à M. Degreef); la *Promenade Vespérale*; *Une Panique, épisode de guerre*; *Kermesse*; la *Dernière Récolte*; les *Emigrants*, tryptique, (Musée d'Anvers); *Soir d'été*, (à M. Alex. Braun, Bruxelles); la *Nuée inquiétante*; le *Sentier*, (à M. Edm. Picard, Bruxelles); *l'Ivrogne*; *l'Eau songeuse*, (Musée de Mons); la *Flânerie au Village*; *l'Enterrement*, (à M. Sam Wiener); *Buste de jeune fille*, (à M. Wiener); le *Chemineau*, (à M. Max Hallet); le *Chemin du Repos*, (Musée de Bruxelles); *l'Ornière*; *Mélancolie*; *Soir d'Automne*, (Musée du Luxembourg à Paris); la *Tribu prophétique*; *Un Paria*, (à M. Van den Nest); les *Deuillants*; *l'Aveugle*, (à M^{me} Waedemon, Bruxelles); le *Pèlerinage*; le *Bain*, (à M. Kleyer, Bruxelles); les *Intrus*.



AUBRY hel.

AUGUSTE LEVÊQUE. — *Combat de Centaures.* (Musée de Liège).

AUGUSTE LEVÊQUE

Je ne l'avais plus vu depuis longtemps. Et j'avais gardé un souvenir attristé de ma dernière visite. C'était en 1893. Par un billet aux phrases embuées, inquiètes, l'artiste, que l'admirable *Job*, fait au Concours de Rome et couronné au Concours Godecharles, avait rendu célèbre trois ans auparavant, m'avait invité à aller voir ses récents travaux.

Il occupait alors rue de Suède, au fond d'un jardin pauvre de soleil, un atelier presque sombre. Et il cultivait là, avec une exaspération oppressante, un art ténébreux, un art tourmenté en lequel souffrait un exceptionnel talent.

De cet atelier où, je crois me le rappeler, de grands rideaux maintenaient toujours la pénombre, les œuvres d'alors faisaient un pandémonium. Sur une immense toile intitulée *la Porte des Enfers, fragment des Dentelles d'airain*, hurlait sourdement un tumulte de figures torturées, de démoniaques ou de désespérés, gémissant une

infinie, une éternelle douleur, une peine imprécise mais irrémédiable d'obsédés. Les corps, dessinés avec une prodigieuse science, avaient des mouvements de suppliciés ; leurs formes allongées, anguleuses disaient la vie chancelante et sans joie ; et cela était peint presque sans matière en d'uniformes gris verdâtres.

A côté, une toile moins grande portait ce titre un peu énigmatique : *Panthéra et Vipérina*. Deux femmes assises dressaient le buste comme pour une tentation mauvaise, pour un piège ; dans leurs têtes de Gorgones brillait un regard cruel, vert chez l'une, rouge chez l'autre, regard de bête de proie. Et l'artiste expliquait les intentions subtiles qu'il avait mises dans la couleur cherchée, dans la couleur insolite du tableau qui semblait exprimer la mal-faisance, la cruauté de la vie et de la volupté.

Il y avait encore une grande tête de femme, de femme déjà vieille, le visage indiciblement amer couvert d'un voile noir. Cela s'appelait *Maternité*. C'était une merveille d'exécution serrée, un morceau admirable, disant puissamment l'ampleur du talent qui se débattait dans la géhenne, qui clamait des anathèmes, des effrois et des lamentations.

Qu'était-il arrivé à ce jeune homme de vingt-cinq ans

qui, depuis quatre ou cinq années, annonçait un grand peintre? A l'Académie de Bruxelles, à l'atelier Portaels, il faisait sur ses toiles, sur les murs, en des grisailles d'un métier impeccable, des figures de pure noblesse; et son *Job* avait affirmé une maîtrise de peintre puissant, sachant imprimer cette noblesse à de la belle matière.

Mais cette noblesse infuse, cette noblesse qu'il avait en lui, qu'il n'avait pas besoin de chercher, était devenue sa préoccupation exclusive. Le peintre avait voulu élever sa pensée. Il avait entrepris cette œuvre téméraire d'être un peintre lettré, de s'instruire, de se cultiver. Est-ce un peu de l'influence latine qu'une lointaine origine a maintenue chez ce Brabançon? Est-ce simplement l'ambiance, l'atmosphère dont fut enveloppée toute une génération, et aussi l'extrême sensibilité qui exagère toutes les impressions et toutes les pensées? Sans doute sont-ce toutes ces causes à la fois qui firent du jeune artiste la proie du grand mal, du grand tueur de forces de ce temps, de l'odieux, du tortionnaire pessimisme.

Levêque fut une de ses plus douloureuses victimes. Car il ne fut point, lui, le pessimiste brillant qui promène sa morbidesse et l'expose en paradoxes dépravés. Il se terra, farouche, solitaire, dans son atelier, n'exprimant ses

doutes que dans des œuvres assez rares, et dans des écrits intermittents, d'une forme fougueuse et un peu angoissée. Il lisait, il lisait, il lisait, les philosophes et les poètes ; il se plongeait dans le Dante, ce Dante prodigieux qui tua tant de peintres. Et désespérément il cherchait à exprimer en des œuvres la philosophie dont il s'imprégnait, dont il était obsédé. Il luttait contre l'impossible. Sa pensée exaltée croyait inférieur tout ce qui ne la formulait pas intégralement. Et l'art qu'il cultivait, l'art pour lequel il était si puissamment doué, dont il possédait si profondément la science, cet art ne pouvait exprimer ce qu'il pensait alors sans se diminuer, sans renoncer précisément à tout ce qui fait son éloquence. Les arts plastiques ne puisent point leur grandeur dans des beautés de déduction ; s'ils ne montrent point de beautés extérieures de ligne, de forme, de couleur, de matière, leurs œuvres sont muettes. Ils ne peuvent régner en niant ou en ignorant les beautés de la vie qui sont leur essence. A vouloir leur faire dire le découragement, à vouloir leur faire méconnaître la vie, on les stérilise.

Et c'est ce que Levêque tentait. Son cas était, à un degré exaspéré, celui de beaucoup de jeunes de ce temps. A l'heure où s'éveillent leur conscience et leur volonté, ils

sont troublés et meurtris par les révélations de la vie. Plus ils sont sensibles, plus leur rêve est élevé, et plus les premières déceptions font les blessures profondes. Alors leurs regards se détournent du spectacle qu'ils n'avaient point encore complètement embrassé. Et le pessimisme s'empare d'eux d'autant plus aisément que notre temps lui est propice. La saine habitude que nous avons prise de regarder toutes choses en face, hardiment, de nous débarrasser des illusions dangereusement assoupissantes, ne nous trouve pas toujours suffisamment préparés à subir le choc des premiers résultats de notre investigation. Un dégoût et un découragement nous prennent. Nous oublions alors qu'il n'est pour l'homme qu'un moyen de rendre la vie meilleure dans ce qu'il est humainement possible de modifier en elle : c'est de l'êtreindre d'abord, et de garder les yeux fixés sur ses beautés, de ne point confondre la nature avec l'œuvre des hommes.

Pour Levêque le choc fut terrible parce que son rêve était très noble. Et la lutte fut longue. Il n'était point découragé : il était révolté, ce qui eût été salutaire s'il n'avait été révolté que contre les œuvres humaines, contre les formes sociales de la vie. Il fut, je crois, révolté contre la vie elle-même. Et durant des années il crut à la gros-

sièreté de l'art qui s'exprimait en elle, en la matière saine et paisible. Il poursuivit le fantôme d'un art antiphysique.

Ceux qui savaient les inépuisables sources de fécondité taries par cette fièvre, regardaient avec respect et avec tristesse les tentatives obstinées de l'artiste travaillant douloureusement à l'irréalisable ; respect et tristesse accentués par la présence persistante, dans ces tentatives, d'un exceptionnel talent, des gages d'une admirable nature d'artiste.

Ceux-là pourtant ne désespéraient pas. Ils attendaient le réveil. Ils eurent un premier espoir au Salon de Bruxelles en 1897, où l'artiste envoya cinq petites toiles, des têtes peintes avec calme, avec recueillement ; l'une d'elles surtout, le *Poète basque*, fort belle par le caractère et par l'exécution, indiquait un retour à la vérité. Puis à Anvers, à Gand, apparurent des œuvres importantes, encore empreintes d'une conception trop littéraire de la peinture, mais où les figures commençaient à s'apaiser, où la forme redevenait ample et saine. Et au Salon de Bruxelles, en 1900, ce fut un brusque rayonnement. A côté des portraits de M. Edmond Picard, des *Ouvriers tragiques*, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, de la *Parque* encore tourmentée, de toute une série d'œuvres nouvelles, on vit

une grande toile qui fit sensation. Le titre disait encore du pessimisme : *le Triomphe de la Mort*. Et pourtant, ceux que le pessimisme éloigne furent enthousiasmés. C'est que M. Levêque ne nous montrait plus, dans sa composition, rien que de la désespérance. Dans la splendeur des figures créées, on pouvait trouver une impression absolument opposée à celle annoncée par le titre. Car il serait difficile de chanter plus haut, plus clair et plus harmonieusement, la beauté et la vie que ne les chante le couple formant, dans la partie gauche du tableau, un groupe au dessin si pur, de couleur si fraîche et si saine, et qui marche dans la lumière avec ce rythme irrésistible. A côté de ce groupe, une mère allaite son enfant, un autre enfant regarde. Il y a dans tout cet ensemble une telle ivresse de vie, que c'est la mort qui paraît vaincue, que le cadavre du premier plan, si troublante que soit sa merveilleuse exécution, que les mourants, à côté de lui, disparaissent, et que c'est la vie qui triomphe. Les jeunes gens qui vont vers l'avenir tournent le dos à la mort, l'enfant est encore loin d'elle. La nature féconde qui les environne en un paysage puissant aura donné des enfants à ce couple, en donnera au nouveau-né qui est là, quand la mort approchera d'eux. Et celle-ci, qui a raison des

hommes, ne triomphe pas de l'humanité non plus que de l'œuvre à laquelle, successivement, chaque homme apporte sa contribution, avant d'être atteint. La mort n'a pas raison du labeur humain et M. Levêque, en faisant ce *Triomphe de la Mort*, qui demeurera sans doute après lui, s'acheminait ainsi vers l'immortalité.

Mais l'artiste était-il définitivement détaché de ses hantises? On pouvait encore en douter. Il semblait qu'il eût exprimé ce qui n'était point son intention. Et cette œuvre était encore présentée comme faisant partie d'un ensemble: la *Porte de l'Enfer*.

Les inquiétudes que l'on gardait se dissipèrent au Salon d'Anvers de l'année suivante, devant un groupe de sculpture, — car Levêque peint, écrit et pétrit la glaise, — intitulé la *Ruine de Sodome*, et qui montrait de la belle forme solide, — et devant deux toiles: l'*Hymne d'Amour* et le *Combat de Centaures*. La première de ces toiles dressait un couple harmonieux dans un paysage de sérénité, un paysage tout diapré de fleurs; les Centaures de la seconde, aujourd'hui au Musée de Liège, étaient peints dans une matière frémissante.

Enfin au Salon de Gand, l'an dernier, la nature semait des fruits resplendissants autour des nus superbes,

de la chair pacifiée des figures du *Repos de Diane*; et en un bas-relief aux figures eurythmiques, l'artiste chantait le *Triomphe de la Vigne*. L'émouvante évolution se dessinait, d'abord involontaire, puis franchissant consciemment les étapes, retrouvant une à une les beautés de la vie et les reconnaissant d'un regard émerveillé : la ligne paisible, la forme saine, la lumière, la couleur du paysage, des fleurs, enfin la volupté de la matière, dans la chair, dans les fruits.

Le désespéré était devenu panthéiste; et l'artiste redevenait un peintre.

Pourtant, un de ces jours derniers, en me rendant chez lui, là-bas, à Uccle, dans une petite maison de la rue Vanderkindere, proche de la forêt, je me rappelais ma visite rue de Suède et les douloureuses étapes accomplies depuis. Une vague inquiétude m'était revenue, née de ces souvenirs. Le triomphe était-il définitif? N'y avait-il plus d'hésitation, plus de doute chez l'artiste reconquis par la vérité? N'allais-je pas retrouver un peu de l'oppressante, de la ténébreuse atmosphère de l'atelier de la rue de Suède?

Or, je suis entré en plein soleil.

Dans une maison garnie de reproductions des pein-

tres de la Renaissance, l'artiste m'apparaît la main largement tendue en un accueil confiant; le visage, qu'une épaisse barbe brune allonge et rend très grave, adouci par un regard clair et se posant sur toutes choses non plus en interrogeant comme naguère, mais en embrassant; la parole fraternelle, légèrement bercée par un reste d'accent wallon. Il me conduit dans un grand atelier où l'on vient de mouler deux sculptures: un bas-relief et un groupe. Le bas-relief est une *Vision Païenne*; faunes, faunesses, panisques et silènes s'ébattent en un délicieux tumulte de formes souples, de chair heureuse caressée par la lumière. Je m'écrie :

— Quelle joie!

Et Levêque me dit :

— C'est l'impression que j'ai voulu donner.

Je lui dis le soulagement que j'éprouve, à le trouver débarrassé de ses visions de naguère, à le voir renoncer à consacrer son éloquence à l'expression d'un pessimisme qui ne peut être que stérile et malfaisant. Et il me répond par cette parole imprévue :

— Oui. L'art doit être consolateur.

Une ivresse tendre, une joie physique montent du bas-relief. Du groupe voisin, un *Combat d'amazones*, aux

deux nus nerveux, de force concentrée, se dégage une évidente admiration pour la forme épanouie.

— J'espère, me dit l'artiste, que mes travaux de sculpture m'auront servi, dans ma peinture, à exprimer la forme dans de la matière plus consistante, plus forte. Venez voir.

Au premier étage, dans une chambre où pénètre le soleil, un éblouissement : sur une grande toile, des nus, de femmes emportées dans une danse folle, au milieu des fleurs et des fruits. Comme jadis, les lignes, les mouvements sont de pure noblesse, le dessin est impeccable; mais la forme est heureuse, la lumière fait courir dans les chairs des frissons tendres, les corps s'offrent aux caresses du soleil; la couleur a des harmonies ardentes, et, nouvelle victoire, ces chairs sont peintes en pleine pâte savoureuse, leur matière a quelque chose de sonore et de parfumé, des sonorités de source et des parfums de fruits.

— Oui, me dit Levêque, j'éprouve maintenant, à peindre ainsi, une volupté.

Il me montre comment il travaille. Il déroule d'innombrables dessins. Pour chacune des figures de ce tableau, même pour celles dont n'apparaît qu'un fragment, il a fait au fusain une étude complète, un dessin serré, toujours de déroutante grandeur. Il a fait de même pour les deux

grands panneaux décoratifs qu'il voudrait peindre dans la salle des concerts du Conservatoire, — la *Musique profane* et la *Musique sacrée*, — et dont les grandes esquisses feraient, exécutées par l'artiste maintenant sûr de lui, des chefs-d'œuvre.

Car sa fécondité splendide maintenant ne fait plus de doute. La noblesse de son but, il sait à présent comment l'atteindre. Il sait que les expressions compliquées ne sont point le fait de l'art plastique ; il sait comment son art doit être élevé et exaltant :

— Tout spectacle de vie fait penser.

Et il entrevoit toute la vie lorsqu'il fait poser une femme dans le soleil, et fixe en de la pâte éclatante les transparences sanguines de sa chair dressée en formes harmonieuses.

Il est revenu aux ancêtres de notre art, à Rubens, à Jordaens, qu'il admira toujours pieusement, même quand il s'éloignait tant d'eux. Il ne leur ressemble pas, mais il nous donne la même exaltation salutaire, cette exaltation par laquelle l'art ajoute une force supérieure à toutes les forces humaines. Avec cette conception retrouvée, comme il a toute la science qu'un peintre peut avoir, il doit atteindre aux sommets, il doit être un très grand artiste.

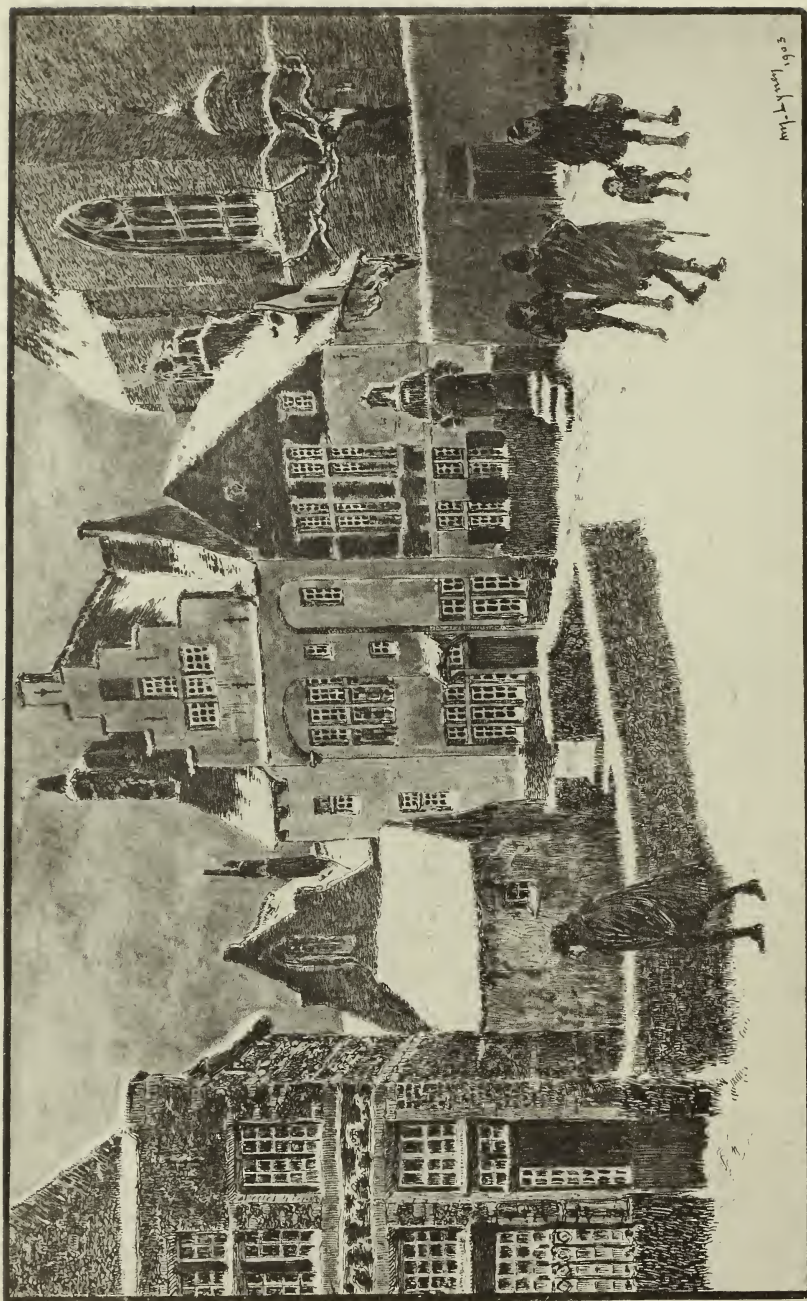
Et je sors de chez lui l'esprit enthousiasmé. Dans le soleil du printemps, tout est beau, tout est plein d'espoir et d'éloquence, de force épandue, de force invincible : les arbres de la forêt, les fleurs des talus, et même l'ombre des étables au fond de laquelle on entrevoit la croupe d'une bête. Il me semble entendre chanter la rieuse flûte de Pan.

Mars 1903.

Auguste Levêque est né à Nivelles en 1866 Lauréat du concours Godecharles en 1890.

Œuvres principales : *Job* ; les *Dentelles d'airain* ; *Panthèra et Vipérina* ; *Mater Dolorosa* ; *Circé* ; le *Dante* ; la *Parque* ; le *Repos* ; les *Ouvriers tragiques*, (au Musée de Bruxelles) ; le *Triomphe de la Mort* ; la *Moisson future* ; *Hymne d'Amour* ; le *Repos de Diane* ; *Combat de Centaures*, (Musée de Liège) ; deux portraits de M. Edmond Picard.

Sculpture : la *Fin de Sodome* (ronde bosse) ; le *Triomphe de la Vigne* (bas-relief) ; *Combat d'amazones* (ronde bosse) ; *Vision Païenne* (bas-relief).



AUBRY del.

AMÉDÉE LYENEN. — *Marmiteux et Claquedents.*

AMÉDÉE LYNEN

— Moi, je ne suis pas pour l'avenue Louise.

C'est Lynen qui me fait cette confession, pas du tout inattendue, sur ce ton goguenard qui lui est familier et qu'accentue l'expression de son visage très coloré où la barbe grisonnante et courte, la moustache un peu hérissée, et le gros nez de ligne heurtée, semblent rire entre eux. Il y a dans ce visage aux yeux toujours railleurs, mais au regard toujours droit, une indéfinissable et perpétuelle moquerie. Et quand Lynen, son corps trapu planté devant vous lourdement, dans cette allure un peu épaisse et qui se cale, dédaigneuse des élégances, avec une pointe de défi, — quand Lynen, après une affirmation ou un récit, ou une opinion formulée en quelques mots pittoresques, vous regarde, il semble toujours rire et confirmer à lui-même une impression impertinente, en répétant son invariable conclusion :

— Oui, oui...

« Moi, je ne suis pas pour l'avenue Louise. » Il m'a dit cela en me recevant dans son nouvel atelier de la rue des Alexiens, pour lequel il a quitté celui de la rue Van Artevelde.

— Ici l'entrée est mieux, me dit-il.

En effet, ici l'escalier, qui monte d'un vestibule où s'ouvrent la boutique d'une « verdurière », marchande de sucreries et de « crottes », et un concert d'amateurs, est large, seigneurial, quand on se rappelle celui de la rue Van Artevelde.

Et Lynen a raison : cela vaut mieux que l'avenue Louise, parce que cela est bien conforme au caractère et à l'esprit de son art qui a sa source en plein peuple. De la vitrine de la « verdurière », encombrée de légumes aux couleurs fraîches et de friandises aux saveurs naïves, et du concert d'amateurs, Lynen pourrait faire deux dessins délicieux. De la fenêtre de son atelier, d'où l'on voit se dérouler le ruban capricieux des petites maisons bourgeoises de la rue des Ursulines qui semblent se bousculer, il ferait le cadre d'une de ses grouillantes estampes. Et les cris et les chansons mi-françaises, mi-flamandes, qui montent de la rue, le bourdonnement de tout ce quartier,

venant des maisons et des estaminets, tout cela maintient l'artiste dans l'atmosphère qu'il aime, et qu'il fait vivre dans ses œuvres, avec une intensité si vive et si inexplicablement obtenue qu'elle a quelque chose de sournois et de railleur, elle aussi.

Lynen, qui est né à Bruxelles et y a toujours vécu, adore cette atmosphère là, la plus pittoresque qui se puisse encore trouver dans la grande ville, et celle où s'est maintenu le plus de couleur du passé, dans le décor, dans les façades et dans les mœurs, dans ces mœurs avides de la vie, et qui permettent de parler hardiment, sans vice comme sans hypocrisie, avec des éclats de rire goulus, de ses voluptés, voluptés simples d'ailleurs, dont les expressions suprêmes sont dans le bleu des yeux des femmes et dans le beau ton d'or roux du lambic.

Comme autour de la rue Van Artevelde il y avait les quartiers du Marché-aux-Grains et de l'île Saint-Géry, près d'ici sont la Vieille-Halle-aux-Blés et la Steenpoort dont les pignons disent des goûts si anciens et demeurés encore si jeunes, dressent le persistant décor du vieux Brabant dans lequel Lynen vit.

Nul mieux que lui ne connaît l'esprit et la couleur des villes brabançonnnes et flamandes; nul ne pénètre

mieux, par exemple, l'expression de Bruxelles, du Bruxelles authentique, de ce fameux « bas de la ville » dont on a beaucoup parlé en le caricaturant toujours un peu, et dont seul peut-être Léopold Courouble a parlé avec tendresse. Les beaux esprits ont une tendance à trouver ridicule ou vulgaire tout ce qui n'est point conforme à leurs habitudes et à leurs goûts; et c'est devenu une mode chez nous, même pour les gens qui confondent la langue française avec l'argot du boulevard de Paris, de se gausser du langage et des mœurs simples du petit bourgeois de Bruxelles. Pour beaucoup de gens, ce petit bourgeois, le commerçant ou l'artisan de la rue de Flandre ou du Rempart-des-Moines, est un être un peu ridicule, mal dégrossi et sans mentalité. Et de même les bonnes gens des vieilles villes flamandes qui ne parlent pas français avec élégance et ne fréquentent pas les Concerts Populaires, sont des êtres insignifiants.

Il n'y a pas de conception plus fausse.

Le petit bourgeois, l'artisan de Bruxelles, par exemple, comme celui de Gand, ou de Malines, ou de Diest, est d'intelligence aussi pittoresque que le décor qu'il peuple; son âme a les mêmes couleurs, simples et instinctives, mais toujours bien accordées. Le crépi de ses

vieilles demeures modestes est humble et fruste ; mais l'ocre dont le plâtre est teinté est dosé avec goût, et sur le mur de la cour grimpe souvent jusqu'au rouge des tuiles le vert franc d'une vigne folle ; l'âme et l'esprit des hôtes de ces demeures sont de la même matière rude, mais de la même couleur chaude, et la même fraîcheur puissante les enveloppe.

Le vrai Bruxelles, celui qui ne ressemble pas aux autres grandes villes cosmopolites, n'est plus que dans les vieux quartiers. Dans les rues tortueuses de la Grande-Ile et du Marché Saint-Géry, dans celles qui avoisinent la Grand'Place, dans celles des alentours du Marché-aux-Grains ; aux heures où ne s'est point éveillé ou se calme le mouvement des passants, où le quartier vit de la seule activité de ses habitants, le curieux attentif et sensible perçoit là une atmosphère particulière, et le Bruxellois d'origine, même celui qui vit généralement mêlé à l'existence de la grande ville pour laquelle ces rues proches sont lointaines, découvre avec étonnement quelque chose comme un pays retrouvé, des aspects inconnus et qui, pourtant, lui paraissent familiers, comme les vieux meubles et les vieux tableaux que contemple un enfant dans la maison du grand-père.

Qu'est-ce donc qui constitue cette atmosphère et ce pittoresque si particuliers ? On ne découvre, dans ces vieilles rues, rien de bien remarquable. Mais il y a les pignons denticulés de quelques maisons, les petites portes cintrées que surmonte un cartouche aux fleurons écaillés, un cul-de-lampe ébréché, une rosace, un écusson, une frise aux annelets et aux dentelures presque effacés par le temps, un mascarón d'où surgit quelque tête étrange à la grimace goguenarde ; ici une ailette fait saillie au fond d'une cour silencieuse ; là c'est un perron à la rampe élégante, ou, devant une haute fenêtre à croisillons, un balcon aux capricieuses nervures de fer rouillé. Tout cela est disséminé, caché presque ; nulle ostentation n'a mis ces beautés en évidence ; chacune de ces merveilles est l'unique ornement d'une maison simple, d'une maison lourde généralement, au soubassement empâté. Ceux qui les construisirent furent préoccupés d'abord de faire durable et solide ; et, cela fait, ils ont accroché sur l'œuvre utile le caprice d'un ornement. Mais l'œuvre elle-même, édifiée sans recherche de coquetterie, est sans faute de goût. De son harmonie impeccable naissent un rythme et une beauté — car la beauté n'est point un composé laborieux : elle est plus complète dans l'heureuse cadence de lignes simples que

dans la richesse tumultueuse d'une accumulation d'ingéniosités.

Ce qui fait le charme et le pittoresque de ces anciens quartiers de Bruxelles, c'est cette beauté sans apprêt, l'absence complète de recherche apparente et de faste. Ce qui est beau, ce qui est élégant, gracieux ou puissant, semble l'être spontanément et sans le savoir. La belle forme pesante d'une porte a été conçue d'instinct et ainsi établie par le simple enchaînement logique de la construction ; c'est le temps, dirait-on, qui a fait à lui seul la couleur calme des murs ; et l'étrange et caressante lumière qui rampe et respandit discrètement dans ce couloir et le rend attirant, qui y fait passer le souffle intime d'existences qu'on devine au-delà, cette lumière n'est point obtenue par l'artifice de vitraux aux tons composés. Rien dans ces maisons ne sent le labeur de la conception, ne décèle une intention compliquée ; elles ont poussé là en même temps que la vigne ou que l'arbuste dont on aperçoit presque toujours la tache de verdure dans la cour, au-delà du clair-obscur du vestibule. C'est pour cela qu'elles sont harmonieuses et qu'ensemble elles offrent un aspect paisible, souriant et familier comme la nature elle-même dans ce pays où la nature n'a point d'excès.

Et les habitants de ces maisons sont de physionomie et d'habitudes admirablement accordées à ces aspects. En eux non plus, rien n'est compliqué, rien n'est composé; leur silhouette ne connaît pas les recherches et les déformations des élégances conventionnelles; leur âme a la fraîcheur ingénue de la nature; leur intelligence est, elle aussi, de charpente élémentaire, et leurs pensées n'ont point de lignes prétentieuses ni de surcharges d'ornementation. Ils sont, eux aussi, instinctifs, et semblables aux arbustes de leur jardin. Mais comme eux ils tiennent solidement à la terre; si leur intelligence n'est point ciselée délicatement, elle est claire et sereine comme la lumière entrant par les larges fenêtres dans la maison; leur pensée, si elle ne prend pas de tournure précieuse, a la couleur discrète et chaude du décor en lequel ils vivent. Toute leur personne a le pittoresque un peu lourd, mais logique et sage de leurs demeures; et à celle-là comme à celles-ci, s'accroche, de-ci de-là, le caprice malicieux et soudain délicat et raffiné d'un ornement; de leur pensée, en apparence lourde et sans souci de beauté, surgit une satire ou quelque rude et poétique émotion, comme apparaît dans les pesantes façades le fleuron délicat ou le masque gouailleur.

C'est ce caractère des hommes et des choses de Bruxelles que Lynen connaît et exprime admirablement et qui marque toutes ses œuvres, qu'elles aient été conçues ici, à Damme, au Doel ou en Hollande. Elles disent toujours la même joie de vivre un peu naïve, un peu étonnée, une joie qui découvre toujours autour d'elle, avec des rires, des raisons de se dépenser, qui les trouve en chaque chose, dans le soleil qui ragaillardit, dans l'obscurité propice aux bonheurs discrets, dans les arbres sous lesquels on peut s'ébattre, dans les maisons dont les cheminées fument et qui abritent les intimités.

Cette joie fut toujours en lui. Elle l'animait quand, vers 1880, il travaillait, dans un atelier commun, avec Alfred Verhaeren et Taelmans, à peindre des forêts peuplées de corbeaux, puis des marines et des natures-mortes qu'il exposa aux premiers Salons de l'« Essor », dans cette vieille « Lucas Huis », aujourd'hui disparue.

Dans son atelier d'aujourd'hui, où, au milieu d'un amoncellement de bibelots anciens, de vieilles faïences et de vieux cuivres, est accrochée, près d'un petit paysage de Verhaeren, une ancienne nature-morte du maître du logis, — un cuivre et un chou vert peints avec puissance et avec une étonnante distinction de couleur, — Lynen, avec ses

rires bas, ses rires retenus, rappelle volontiers ces premières expositions :

— Oui. Elles étaient ouvertes jusqu'à minuit et demi. On restait là, on faisait venir du lambic... Oui... Et des moules...

C'était déjà la fantaisie bien portante, l'esprit de guindaille qui devait se développer plus tard dans les mémorables fêtes de l'« Essor » dont Lynen était le grand ordonnateur, puis au « Diable-au-Corps » dont il fut l'âme ; qui devait enfin si délicieusement, si originalement s'épanouir dans les dessins et les aquarelles d'aujourd'hui.

Comment s'opéra dans le talent de Lynen l'évolution qui le fit devenir, du peintre qu'il était, peintre très intéressant, très sûr de lui, — des études de marines, de canaux qu'il a conservées, l'attestent, — qui le fit devenir surtout illustrateur ? Il l'explique :

— J'avais toutes sortes d'idées. Mais des idées qu'on ne peut pas rendre en peinture. Alors, j'ai dessiné.

L'explication concise est intéressante. En Flamand qu'il est, Lynen avait de la peinture une conception nette et saine : il savait qu'elle doit demeurer un art d'extériorisation surtout, qu'on ne peut demander à un tableau de dire des choses compliquées ou précises. Il voulait dire de

ces choses-là. Et il adopta tout de suite un autre mode d'expression. Mais il est resté, tout de même, un fidèle servant de la beauté plastique. Il n'a jamais été l'illustrateur qui se contente de faire parler confusément des silhouettes en un mouvement. Il a conservé l'amour de la matière. Elle est toujours, dans toutes ses œuvres, forte, savoureuse et variée. Dans un simple dessin à la plume, il réussit à donner aux choses une merveilleuse diversité de nature et de poids. Il sait que la joie de ses œuvres, cette bonne joie de truandailles qui s'épand, rit et chante partout, est dans la contemplation des choses; et il veut ces choses animées par leur capricieuse variété. Ses dessins du musée, ceux de son merveilleux album: le *Jacquemart de la Tour du Prê rouge*, sont, à ce point de vue, de purs petits chefs-d'œuvre.

De ces petits chefs-d'œuvre, il en a semé sans compter.

Et il lui a fallu pour cela une admirable énergie, une volonté qui doit inspirer le respect. Depuis vingt ans, Lynen dessine, Lynen fait de l'illustration dans un pays où l'on ne publie pas de livres illustrés, dans un pays où n'existe pas de public qui puisse fournir un débouché. Depuis vingt ans, avec une tranquille obstination qui n'a

jamais altéré sa bonne humeur, Lynen cultive un art dont il ne peut pas vivre. Il le cultive parce qu'il l'aime, parce qu'il le porte en lui. Il s'astreint à d'innombrables travaux de métier, il fait du dessin industriel, de la décoration, des réclames, pour gagner sa vie; et à son art il donne tout ce qui lui reste de loisir.

Il a entrepris des œuvres de longue haleine qui probablement jamais, il le sait, ne trouveront amateur. Après avoir semé des dessins et des aquarelles dans les *Légendes flamandes* de De Coster, dans les *Flamandes* de Verhaeren, il s'est mis à illustrer et à enluminer patiemment la *Légende d'Uilenspiegel*. Il y a des années qu'il travaille à cela. Chaque page de l'œuvre de De Coster, il l'enrichit d'une aquarelle, d'une tête de chapitre, d'un cul-de-lampe. Jamais peut-être écrivain ne fut mieux compris, plus fidèlement suivi dans ses intentions. Tantôt rient, dans des paysages, dans des coins de ville, dans de formidables kermesses, dans de pittoresques cabarets, la joie railleuse d'Uilenspiegel, la joie tendre de Nele, la joie énorme et sensuelle de Lamme Goedzak; tantôt pleurent, hurlent, frissonnent, en des compositions de style tragique, d'expression profonde, le supplice de Claes, les regrets de Soetkine, les superstitions de Katheline, la cruauté farouche de Philippe II.

Il faut avoir vu ce livre merveilleux, ce recueil d'œuvres où parlent les éloquences les plus diverses, les plus contradictoires de l'âme flamande, en le même métier sûr qui dessina avec une si belle science de la forme les bateaux du Doel, avec une si exceptionnelle compréhension du caractère des sites et des hommes les deux cents petites pages légères chantant le Brabant sur des cartes postales, il faut avoir vu ce livre-là pour connaître Lynen, pour savoir quel grand artiste désintéressé, quelle belle âme volontaire est le fantaisiste ému et rieur de l'*Horloger d'Yperdamme*, et pour savoir avec quelle ferveur il aime le pays qu'il célèbre, dont il sait les grandes émotions et les drames, mais en lequel il veut être joyeux, puisque ce pays est beau, puisque la terre y est grasse et féconde, puisque les femmes y sont bien portantes, et puisque la bière y est généreuse et dorée.

Avril 1903.

Amédée Lynen est né à Bruxelles en 1852.

Œuvres principales :

Au Musée de Bruxelles : *Yperdamme*, le *Cortège sur la Place des Corporations*, la *Kermesse*, l'*Antichambre* ;

NOS PEINTRES

Au Musée communal de Bruxelles : *Une Société bruxelloise* ;
Jardin de faubourg, la *Kermesse de « La Lampe »*, *Pauvre Terre!*, le
Four du Marché à Yperdamme, le *Quartier de la Friperie*, la *Compagnie*
des Pertuisaniers, *Marmiteux et Claquedents*, les *Pêcheurs sur l'Escaut*.

Illustration :

La *Légende d'Uilenspiegel*, de Charles De Coster ; les *Légendes*
flamandes, du même ; les *Frères de la Bonne Trogne*, du même ; *Blan-*
che, Claire et Candide ; le *Poirier de Misère*, de Deulin ; les *Flamandes*,
d'Émile Verhaeren ; *Une Messe de Minuit*, de Théo Hannon.

Diplômes des Noces d'or et du Prix Bastin.

De-ci de-là à Bruxelles et en Brabant, collection de deux cents
cartes postales pour la Maison Delacre.



AUBRY hel.

ALICE RONNER. — *Le Dinon*. (Musée de Bruxelles).

M^{lle} ALICE RONNER

Naguère les femmes faisant de la peinture pouvaient être groupées en deux catégories : celles qui n'étaient pas femmes et celles qui n'étaient pas peintres. Pour les unes, qui souvent avaient du talent, une femme artiste devait dédaigner la sensibilité de son sexe et tous ses caractères pour rechercher exclusivement les qualités masculines ; quelquefois, comme Rosa Bonheur, elles s'habillaient en homme et fumaient la pipe ; cette tendance marqua, d'ailleurs, dans tous les domaines, les premiers efforts de la femme dans la voie de l'émancipation. Pour les autres, la peinture était un art d'agrément enseigné au pensionnat et qu'il était élégant de cultiver aux heures de loisir.

Il est encore, hélas ! beaucoup de femmes peintres de cette seconde catégorie. Il n'en est plus guère de l'autre.

De toutes les femmes qui s'émancipent par le travail, les artistes ont été les premières à comprendre quelle

faute de goût, quelle profanation et quelle maladresse elles commettaient en renonçant à leurs qualités essentielles: presque toutes celles d'à présent font à la Beauté, dont les artistes sont les servants, la grâce de demeurer des femmes. Elles ont compris ce qu'il y a d'absurde et d'illogique à détruire la part de charme que l'on représente lorsqu'on prétend servir l'Art, et à se dépouiller de qualités qui peuvent être des forces suprêmes. Ce qui fait à la femme une infériorité dans la vie, ce qui lui rend difficile bien des études et bien des travaux, peut, en art, lui créer une supériorité. Un artiste n'a jamais trop de sensibilité d'impression, trop de subtilité de vision. Or, comme la femme peut aisément, semble-t-il, trouver l'énergie nécessaire aux réalisations dans le domaine de l'Art où l'on dépense peu de force physique, il semble qu'elle doive conquérir là une suprématie sur l'homme.

Jusqu'à présent, elle ne l'a point conquise. C'est, je crois, parce que souvent elle s'est mal orientée. Comme je causais, dernièrement, avec M^{lle} Alice Ronner, que j'admire depuis longtemps, mais que je ne connaissais pas, elle me parla de ses débuts. Elle me montra des études de cheval faites il y a quinze ou vingt ans, des études très remarquables, dessinées savamment et peintes avec onction dans

une couleur délicate. Je m'étonnais qu'elle n'eût point continué, après une préparation aussi sérieuse, à peindre des chevaux, au moins de temps à autre ; et elle m'expliqua :

— Cela présentait des difficultés : je ne suis pas assez garçon.

M^{lle} Ronner, en effet, n'est pas « garçon » du tout. Sa personne, d'allure un peu fragile, dans son attitude un peu effacée, un peu craintive et qui semble toujours vouloir reculer, dans sa tête très fine où les précoces cheveux blancs amortissent l'éclat des yeux, dans son visage très mobile et dont l'expression se ferme, en un imperceptible mouvement de la bouche close nerveusement après une affirmation comme pour réprimer un élan d'énergie trouvé trop hardi, sa personne est d'une féminité charmante, conserve quelque chose d'indéchiffrable, ce qui est le propre de la femme. Il y a, dans ses yeux et dans ses paroles, en même temps de la mélancolie quelque peu dédaigneuse et du sourire résolu. Il n'y a jamais rien d'absolu et qui ne laisse point de doute à qui la regarde et l'écoute. Elle a de la femme la nervosité, la mobilité et la douceur instinctive que toute violence blesse et qui sait donner à l'énergie elle-même des expressions de bon goût.

L'énergie est évidemment une qualité masculine

que M^{lle} Ronner possède. Il lui en a fallu pour poursuivre, depuis vingt ans, son labeur, à travers les déceptions, — car on ne lui a pas toujours rendu justice ; il lui en a fallu pour se faire un nom à côté de celui de sa mère, le célèbre peintre de chiens et de chats ; il lui en a fallu pour acquérir le superbe métier qu'elle possède, sans professeur, — car sa mère, intelligemment, se borna, lorsqu'elle eut quatorze ans, à lui composer sa palette ; il lui en a fallu pour reconquérir et épurer son art après cinq années d'inaction imposée par une longue défaillance de la santé.

Mais cette force demeure une énergie de femme, qui se garde de la brutalité et qui toujours s'exprime avec douceur. Il semble que lorsqu'elle peint, l'artiste ait cette préoccupation d'envelopper toujours d'élégance la vigueur. Et ainsi elle est, dans son art, de toutes les femmes peintres, en même temps la plus peintre et la plus femme. Elle a la puissance et elle a la délicatesse, elle peint vigoureusement des choses qu'elle voit avec sa sensibilité presque excessive de femme nerveuse. Cela paraît tout naturel, et c'est très rare. Les femmes qui possèdent assez de volonté et de méthode pour travailler patiemment à acquérir le métier, celles qui parviennent à comprendre tout ce qu'a de splendide la consistance savoureuse de la matière, sont

souvent d'intelligence virilisée et perdent ou négligent leur délicatesse d'impression, cette sorte d'hyperesthésie de tous les sens qui quelquefois nous étonne ou nous irrite. Dans cette lutte qui se livre en tous les peintres, entre la beauté extérieure et la beauté d'expression, la femme rarement parvient à établir le nécessaire équilibre. Elle finit généralement par tout sacrifier à l'un ou à l'autre, parce que toujours, en toutes choses, elle est poussée vers les extrêmes.

M^{lle} Ronner a atteint cet équilibre. Sans doute y est-elle arrivée parce qu'elle a maintenu son art dans un domaine féminin. La nature semble, en effet, agir tantôt en mâle, tantôt en femme. C'est la nature mâle qui fait la rude et majestueuse charpente du décor en lequel nous vivons : la terre, les arbres et les lourds nuages, tout ce qui est bâti ; c'est la nature femme qui met dans ce décor le charme des fleurs, l'arrangement délicat des choses fragiles, inutiles et jolies. Et c'est vers ces choses que l'art féminin doit aller.

C'est à elles qu'est consacré le talent, le très grand talent de M^{lle} Ronner. Elle peint surtout des fleurs. Et elle comprend merveilleusement leur vie à la fois forte et tendre. Elle sait, par la saveur puissante de la matière en

laquelle elle peint, par la savante ampleur de la forme, exprimer dans la chair des pétales et des feuilles la vie totale qui est dans tout et que tout doit dire; et elle sait du groupement des choses, de leurs relations faire naître une atmosphère humaine autour d'elles, les envelopper de quelque chose d'immatériel, de présences occultes qui disent encore mieux cette vie totale par une indéfinissable émotion. Les fleurs que peint M^{lle} Ronner vivent presque toujours dans un intérieur; et dans cet intérieur traîne, dirait-on, avec leur parfum, la tiède haleine de ceux qui l'ont respiré; ou bien autour d'elles flotte, comme en les *Cinéraires*, toute la fraîcheur humide que la fermentation des sèves met dans l'air et que nos poumons aspirent avec une joie bruyante.

C'est la présence de cet invisible et pourtant sensible lien entre les choses et les hommes, qui donne aux œuvres de M^{lle} Ronner la force de l'art et sa bienfaisante action. Et la volupté tendre, discrète et aristocratiquement opulente qui parle en elles, trahit les origines de l'artiste. Elle est Belge de nationalité, Hollandaise d'origine. En peinture, cette nationalité et cette origine peuvent à peu près se confondre. La même joie de contempler anime les artistes hollandais et les artistes flamands. Les

uns et les autres ont les yeux point lassés, savent encore s'émerveiller à promener leurs regards sur la nature et sur la vie, à dégager, à préciser, à synthétiser leur éloquence, à accepter les tâches qu'elles imposent. En elles, à leurs yeux clairs, tout est nouveau toujours ; et ils n'ont pas besoin pour se donner des sensations fortes ou rares, de modifier leurs aspects, de les souiller de volontés puérides, de visions systématiques. Rien ne doit être modifié puisque tout comporte une beauté. Et ils éprouvent une volupté jeune et virile à subir la nature. Ils comprennent que le sublime est presque toujours une chose très simple exprimée puissamment, totalement. Et ils parviennent à exprimer ainsi parce qu'entrevoir ne leur suffit pas, ils étreignent. Au lieu de contempler ce qu'imaginent leur pensée, ils ouvrent tout grands les yeux aux beautés familières dont leur intelligence et leur sensibilité s'appliquent à démêler les significations, pour les magnifier. Ils ne font généralement pas de l'art avec du rêve : ils font rêver avec de l'art.

M^{lle} Ronner est de cette race de peintres. Mais, encore une fois, elle a su rester une femme de cette race. Et c'est ce qui fait ses œuvres si attachantes. Où d'autres peintres clament la joie sonore, l'ivresse enthousiaste de

voir, elle dit le délice discret, intime, affiné. Entre une nature morte de Verhaeren, par exemple, et une nature morte de M^{lle} Ronner, il y a tout ce qui distingue l'intérieur arrangé par un homme, de celui sur les bibelots et les tentures duquel une main féminine a passé. Tous deux pourront être fort beaux, mais ils le seront différemment. Et dans le second flottera toujours l'émotion d'un parfum ; une femme peut être absente des lieux où elle vit : elle sera toujours là. On dirait que sa vie, plus tendre, moins massive, se volatilise toujours un peu.

De même dans les tableaux de M^{lle} Ronner vit toujours une femme invisible : sur les objets, sur les fleurs qu'elle peint se sont posées des mains délicates, se sont promenés des regards intelligents et subtils, pour créer un ensemble heureux, pour faire voisiner les tons, pour adoucir certains éclats, pour créer le charme paisible, enveloppant, que le bon goût féminin met dans un home afin d'y retenir le bonheur.

Du bonheur, cet art en crée. Il nous l'enseigne. Quand il nous fait regarder avec joie les simples choux du *Dindon*, qui est au Musée de Bruxelles, quand il nous montre les beautés attirantes des fleurs, des bibelots modestes dont il est facile de s'entourer, il enseigne le

goût. Dans l'atelier de l'artiste, en ce moment, une assez grande toile est terminée. C'est, comme les *Cinéraires* mais dans une autre note, un chef-d'œuvre. Quelques pivoines roses baignent dans une vasque de cuivre posée sur un meuble de chêne. Des vases, la moulure d'un cadre au mur. C'est tout. Et c'est une merveille d'harmonie distinguée et de vigueur souple et caressante. Un semblable tableau constitue une admirable leçon de goût, de goût supérieur, grave et sans afféterie, de goût qui fait non point du joli, mais du beau. Cet art qui fait aimer la vie, en montrant le bonheur offert par les choses, apprend aussi à l'embellir. Tout le rôle berceur de la femme est dans ces décors intimes, et toute la joie pure et paisible que facilement elle peut créer. Evoquer cette joie, la faire passer dans l'atmosphère sans diminuer rien des réalités qu'elle baigne, en la faisant surgir de ces réalités mêmes, c'est là du grand art, fort et bienfaisant.

C'est l'art de M^{lle} Alice Ronner, de ce peintre admirable que, jusqu'en ces derniers temps, on ne connaissait pas assez, peut-être parce que, plus timide que dédaigneuse, elle se laissait trop ignorer, discrète en sa vie comme en ses œuvres.

Avril 1903.

NOS PEINTRES

M^{lle} Alice Ronner est née à Bruxelles en 1857.

A débuté au Salon d'Anvers en 1876.

Ceuvres principales après la première période de travail consacré à la peinture d'animaux : *Roses de Nice, Violettes, Capucines, Fleurs et Fruits, Géraniums*, les *Perruches, Jacquot, Tête de Lion, Giroflées, Pavots, Coin de fenêtre, Anémones, Coquelicots*, le *Pot d'étain* (Musée de Bruxelles), le *Dindon* (idem), les *Pivoines, Tournesols, les Cinéraires*.



AUBRY del.

JAN STOBBAERTS. — *La Cuisine d'un Zoolâtre.* (Collection Lequime).

JAN STOBBAERTS

A Schaerbeek, rue Vifquin, le soir ; dans cette banale rue de faubourg, une banale petite maison bourgeoise. Sur la plaque de métal de la boîte aux lettres, ce nom fameux : Jan Stobbaerts. On s'attend, lorsqu'on a pénétré dans la maison, à être introduit dans un de ces vastes ateliers dont les peintres arrivés font une sorte de temple à leur travail et à leur propre gloire, et que les petites maisons bourgeoises cachent quelquefois au fond de leur jardin.

Mais le jardin reste clos. Derrière sa porte retentissent des aboiements furieux. Il y a là, dirait-on, toute une meute ; et dans le souvenir, tandis que l'on gravit les marches d'un escalier menant au premier étage, apparaît ce prestigieux tableau revu en 1900 à l'Exposition de Paris : la *Cuisine d'un zoolâtre*.

A l'étage, une porte s'ouvre : un petit homme épais, vêtu d'un veston de travail qu'orne une rosette amarante

et d'un pantalon large, chaussé de feutre rouge, est là qui nous attend. La tête, avec ses pommettes roses et saillantes mangées par une barbe blanche un peu folle, avec le regard légèrement bigle de ses petits yeux ardents, fait penser aux gnômes narquois qui vivent dans les fresques des brasseries allemandes. En un français au copieux accent anversoïis, le maître nous prie d'entrer.

Et c'est la plus étrange et la plus complexe impression, à la fois de dérouté, de surprise et d'émerveillement, qui se puisse éprouver. Nous sommes dans un lieu fantastique, où, comme en les histoires hallucinantes des contes de fées, les splendeurs surgissent mystérieusement des ténèbres et du chaos. Dans une chambre de vingt-cinq mètres carrés — l'ordinaire chambre du premier étage des petites maisons de rentier — le plus tumultueux amoncellement, l'entassement le plus confus de meubles, de bibelots, de paperasses. Il semble tout d'abord que rien n'ait, là-dedans, ni couleur ni forme ; et ce n'est qu'à la longue que l'œil découvre ici le bois doré et sculpté du bras d'un fauteuil disparaissant sous les livres, là des études accrochées au mur, plus loin le panneau de chêne d'un vieux bahut ou le cadre d'une glace qu'un peu de lumière fait deviner au fond de la pièce. Mais tout cela n'apparaît que

confusément comme le fond négligeable d'un tableau. Tout de suite, le regard est absorbé, ébloui par un aveuglant rayonnement de lumière, centre de toute cette confusion : au milieu de la chambre, la coupant en deux, émergent d'un flot de toiles et de châssis, trois chevalets sur lesquels trônent trois compositions inattendues. Vous êtes venu chez le peintre des étables et des cours de fermes. Et voici que se dresse, en des nus triomphants, toute la beauté humaine.

Stobbaerts, souriant, vous regarde et, la voix traînarde :

— Ça, c'est les Fiançailles de Vénus et de Vulcain. Oui, oui... Ça, c'est la Tentation de Saint Antoine... Ça, c'est le Bain de roses... Oui, oui...

Et un petit rire, modulé en une sorte de soliloque, se prolonge. On l'entend encore derrière les chevalets où le peintre est allé chercher quelque chose dans le chaos ténébreux, et d'où il rapporte des toiles qu'il place au pied des chevalets et qui campent hardiment à côté des nobles beautés humaines, et comme pour les affirmer les unes des autres inséparables, l'humble beauté des choses.

On n'a point eu le temps de se remettre de la surprise, de bien écarquiller les yeux éblouis par cette

lumière subite dans cet intérieur obscur d'alchimiste ; on a pu seulement subir, sans l'analyser, la puissance de ces œuvres exprimant toute la noblesse et toute la volupté, et les nus disparaissent, pour faire place à un défilé de tableaux. Sur les quelques mètres carrés qui restent libres devant les chevalets, Stobbaerts évolue, tourne, enjambe des meubles, des châssis, va trouver dans l'encombrement la toile qu'il cherche et dont le bord poussiéreux dit le long travail dont elle fut l'objet :

— Oui, oui. Il y a des peintres qui croient qu'on fait un bon tableau en un jour. Je me rappelle, quand j'étais à l'Académie d'Anvers avec De Brakeleer, et qu'on allait tous les deux chez Leys. Et Leys nous disait...

Les histoires s'égrènent, lentes, entrecoupées de rires malicieux s'éteignant à regret.

Nous regardons les œuvres pesantes, musclées, qui passent sur les chevalets. Souvent, ce n'est d'abord qu'un grand trou d'ombre. Mais dans cette ombre, une à une les choses prennent corps. C'est exactement l'impression éprouvée en entrant dans un endroit où règnent les ténèbres : tout d'abord, l'œil ne perçoit rien, puis, dans l'obscurité en laquelle on apprend à distinguer, les formes se révèlent et se précisent. On finit par tout voir. Les étales et

les écuries de Stobbaerts s'animent ainsi lentement. Et l'art qui fait cela tient vraiment de la magie. On va regarder de près, intrigué, on essaie de démêler les secrets de la facture, on se demande de quelles couleurs est composé tel indéfinissable ton qui fait vivre un objet dans l'ombre, ou tel poudroïement de vague lumière qui semble s'accroître sous le regard attentif, par quel moyen la pâte prend de si variables et si complètes consistances, est si parfaitement tantôt de la chair, tantôt de la pierre ou du cuivre. Et Stobbaerts devine :

— Oui, oui... Dernièrement, un peintre regardait comme cela. Il me disait : « Je cherche comment cela est fait ». Mais il n'a pas trouvé.

Et le maître, parlant toujours, montre des toiles, des toiles encore, tout en évoquant de lointains souvenirs.

— De Brakeleer...

On n'écoute plus. On regarde. Maintenant ce sont des cours de fermes ; entre des murs de briques, bêtes et paysans vivent leur vie passive dans la lumière calme dont la seule action héroïque le décor. Pages admirables Pourquoi ? On se le demande d'abord. Et l'on ne trouve rien d'autre que l'absence d'intention visible, la prodigieuse vérité qui évoque puissamment les choses et les gestes, qui

ne crée pas l'harmonie mais la saisit. Pourtant, elle est longuement étudiée, cette harmonie. Et comme le camarade qui m'accompagne remarque devant une étable :

— Cela est complet. Tout est où il doit être. Tiens, cette vache noire, on ne la concevrait pas ailleurs qu'où elle est.

Stobbaerts, riant, un peu goguenard, répond :

— Oui, oui... Mais elle a été auparavant où est la vache blanche. J'ai changé...

Tout le secret de ce magicien de la peinture est là, dans la patience inlassable de son travail et dans la joie qu'il éprouve à contempler ce qu'il fait, et à modifier.

Parmi les tableaux qui sont là, il en est plusieurs qui sont vendus depuis un ou deux ans et que l'artiste ne veut point livrer à l'acheteur, parcequ'il sent que, quelque jour, il pourra les améliorer encore. Il passe des journées à les regarder un à un, en fumant des pipes. Et ces journées ne sont point perdues, parceque de temps à autre, il découvre, en l'un d'eux, quelque chose à gratter et à refaire. Il semble que son cœur saigne lorsqu'il doit enfin se séparer d'une de ses œuvres. Quelquefois encore, tourmenté d'un regret, il va la reprendre dans la galerie où elle a pris place, l'emporte, la retravaille. Il ne parvient

point à admettre qu'il ne peut plus rien pour elle. Il aime ses tableaux d'une passion paternelle, qui ne se lasse pas de les embellir, ne se résoud pas à reconnaître qu'ils n'ont plus besoin de ses soins.

Les trois grandes toiles aux nus splendides sont maintenant réinstallées sur les chevalets. Depuis des années elles y sont, depuis des années le peintre y travaille. Avec nous il les regarde, il les regarde avec une évidente volupté. Il nous fait admirer la noblesse virile du corps de Vulcain, appuyé sur Vénus en un mouvement souple de force abandonnée; dans la seconde toile, la ligne impeccable de la première femme qui, au pied de l'escalier de pierre, dans un jardin fabuleux, se dresse devant Saint Antoine; dans la troisième, le nu palpitant dans les roses.

Il parle encore, doucement, presque bas. Devant l'ébauche d'une Geneviève de Brabant dont la confuse tache de chair illumine tout autour d'elle, il conte la vieille histoire de la pauvre princesse. Il conte...

Nous ne l'entendons plus. Nous ne savons plus s'il parle de Geneviève ou des souvenirs lointains de De Bra-leeler et de Leys. Nos regards éblouis vont des chairs triomphantes et lumineuses, voluptueuses et nobles, aux

animaux couchés dans la pénombre des étables, aux murs massifs et lourds, aux humbles objets, à toutes ces choses qui disent la beauté de tout ce que l'on peut voir, la beauté qui est en tout, qui fait tout savoureux et vivant.

Ce que dit le peintre, ce qu'il pense? Qu'importe! Seul compte ce qu'il voit. Seuls ses yeux sont puissants, en eux est tout son génie, toute la force magique qui va chercher dans l'ombre les beautés qui nous échappent, et nous les montre souveraines et inépuisablement riches de joies.

Février 1903.

Jean Stobbaerts est né à Anvers en 1838; a commencé à peindre en 1855; a exposé pour la première fois en 1857.

Œuvres principales : *Etable de la vieille ferme seigneuriale de Chruynhingen*, (Musée de Bruxelles); *Sortie de l'étable*, (Musée d'Anvers); *l'Etable du Moulin Saint-Pierre*, (Musée de Namur).

Collection Van Cutsem, à Bruxelles : les *Crêpes*, les *Vaches devant la grande barrière de ferme*, la *Mare devant la vieille ferme*.

Collection Léon Lequime, à Bruxelles : le *Tondeur de chiens*, la *Boucherie anversoise*, la *Cuisine d'un Zoolâtre*. Ces deux dernières ont fait sensation à l'Exposition de Paris en 1900.



AUBRY hel.

GUSTAVE VANAISE. — *Saint Liévin en Flandre.* (Musée de Gand).

GUSTAVE VANAISE

On pourrait écrire un livre pathétique avec le seul récit de la vie de Gustave Vanaise, avec la seule histoire de son labeur, de son effort désespéré, de ses douloureuses victoires. Car il n'est vraiment rien de plus émouvant que cette victime de la nature consacrant sa vie à la magnifier, que ce disgracié souffrant de sa disgrâce et accomplissant ce prodige, réalisé dans la mort, de faire oublier ce dont il souffrait et de n'évoquer, dans le souvenir des hommes, que de la beauté ardente et noble, la beauté qu'il créa.

Pour qui connut un peu Vanaise, même pour qui le vit seulement et a entendu un de ses amis — Hobé, Wytsman ou Lagae — conter, avec l'attendrissement qu'ont en parlant de lui tous ceux qui l'ont approché, ce que fut son existence, il y a quelque chose de tragique dans les portraits de l'artiste et de sa femme, les deux

modestes portraits que l'on avait placés au milieu des splendeurs récemment réunies au Cercle Artistique.

Pour moi, j'éprouve à les regarder un serrement de cœur; et deux sentiments me dominent en écrivant ceci, une tristesse et une exaltation : une tristesse en pensant à l'homme, une exaltation en constatant ce que peut une volonté humaine lorsque l'âme la passion de l'art, en considérant la puissance de cet art qui peut substituer dans la postérité une personnalité nouvelle, radieuse et forte, à celle, fragile et tourmentée, créée par une défaillance de la nature.

Ma tristesse vient aussi d'un regret, celui d'avoir dû, un jour, ajouter — si peu que ce fût — à la peine, déjà infinie, d'un artiste probe, au rêve pur, supplicié par le doute. Quand on ne reproche pas au critique d'art, — qui n'a d'autre but que de servir l'art et les artistes, et de les écarter des exemples qu'il croit fâcheux, — d'être sévère, impitoyable, on lui fait grief d'être trop indulgent, de ne point assez catégoriquement dire que ce qui n'est pas bon est mauvais. Pour ma part, plus j'avance, plus la tâche me semble redoutable et plus je suis disposé à encourir plutôt ce dernier reproche que le premier; plus je suis enclin, lorsqu'il n'y a point le devoir de combattre une tendance

considérée comme dangereuse pour l'art qu'il faut défendre, à ne rien dire si l'on ne peut point admirer, à ménager l'homme qui vit, si douloureusement presque toujours, dans l'artiste.

En parlant de la section des Beaux-Arts de l'Exposition de Bruxelles de 1897, où fut exposée la grande composition de Vanaise, *Dieu le veut*, j'ai dit très sincèrement les défauts que je trouvais à l'œuvre, la disproportion entre l'effort accompli et le résultat obtenu. J'ai revu la toile. Et ce que je pensais il y a sept ans, je le pense encore aujourd'hui. Le grand peintre qu'était Vanaise n'était point là-dedans l'artiste personnel qu'il fut en tant d'autres œuvres. Et je ne puis pas regretter ce que j'ai dit. Mais je garde le souvenir attristé de l'émoi ressenti lorsque, quelque temps après avoir ainsi parlé, j'appris dans quel tourment Vanaise vivait, quels doutes l'assaillaient et quelle peine lui avait causé le relatif insuccès d'une œuvre en laquelle il avait placé tant d'espairs. Très souvent, depuis, ce souvenir m'a hanté et derrière les œuvres que je regarde, derrière les œuvres dont il faut parler, j'ai peur de deviner une misère ou un drame. Sans doute, une appréciation personnelle n'a point tant d'importance. La plupart des artistes, — et ils ont raison, et c'est fort heureux, — haus-

sent les épaules devant la critique et poursuivent bravement leur route. Mais il en est qu'une misère matérielle ou une détresse morale rend plus sensibles; et c'est en pensant à ceux-là, que l'on ne connaît pas toujours, qu'il faut être prudent envers tous, qu'il faut admirer avec joie, et, lorsque c'est impossible, se taire, ou trouver des paroles consolantes, pourvu que l'on ne nuise point à ce que l'on considère comme la vérité.

L'être délicat, fier, ombrageux et loyal qu'était Vanaise se fût bien gardé, lorsque, par la suite, je le rencontraï, de faire la moindre allusion à l'opinion que j'avais émise sur son œuvre, sans d'ailleurs méconnaître, en d'autres circonstances, un incontestable talent. Sans doute, il n'y songeait plus. Mais je savais qu'il n'y avait point été insensible. Et puis, je savais un peu sa vie. Et puis encore, je le voyais, je voyais briller ses beaux yeux ardents, fiévreux, ses yeux de volonté crispée, sur son pauvre corps difforme auquel il imposait l'effort, quand même, qu'il punissait de sa disgrâce en le faisant esclave de son œuvre de beauté.

Je me rappelle la première fois que je le vis, chez un de ses amis intimes, l'un de ceux qui lui montrèrent la touchante et exceptionnelle affection qu'il devait inspirer.

Durant tout le dîner, il s'était tu, comme presque toujours, enfermé dans la timidité dont sa déformation était la cause, dans l'idée fixe qui, depuis la mort de sa femme, le faisait inconsolable. Seuls, ses yeux noirs semblaient vivre, nous suivaient avec, à la fois, de l'attention, de la douceur, et de l'inquiétude — l'inquiétude, je crois, d'être regardé, d'être vu, lui si différent des images peuplant sa vision créatrice. Il y avait là un autre peintre, un fort, un heureux. Au cours d'une discussion animée, cet heureux parla de la haine, de la haine justifiée chez ceux qui souffrent.

Et alors seulement Vanaise intervint, doucement, sans passion, avec une sorte de gravité mélancolique. Je ne pourrais pas rapporter précisément ce qu'il dit. Mais sa conclusion, je me le rappelle distinctement, fut :

— La haine est stérile. Il ne faut pas haïr. La bonté seule est féconde.

Pauvre être délicieux ! Il était difforme ; il avait eu le bonheur inespéré d'être aimé par une femme qu'il adorait ; ce bonheur avait été empoisonné par une délicatesse craintive qui lui faisait redouter de perdre son trésor, qui le faisait avoir peur de rendre celle qu'il aimait ridicule ; et cette femme, il l'avait vue mourir, emportant avec elle tout l'amour et toute la beauté vivante qu'il eût possédés ; à

l'heure où il parlait, à toutes ces amertumes venait s'en ajouter une autre : il doutait de son travail, de son art. Et cette victime de toutes les injustices du sort avait ce mouvement sublime : il repoussait la haine, il s'inspirait de bonté !

En considérant ses œuvres, je me rappelle cela, et en elles je trouve quelque chose d'analogue et de plus merveilleux, de plus surhumain encore. Cet être disgracié, cet être qui souffrait d'une maladresse, d'une cruauté de la Nature, lui a pardonné. Il a fait mieux : il s'est voué à dire son éblouissante splendeur, son inépuisable générosité. Jamais il ne s'est trompé. Jamais il ne l'a vue en la douloureuse erreur dont elle l'avait fait victime. Sur cette erreur, sa vie durant il a pleuré, mais sans ressentiment. Peut-être a-t-il compris qu'il n'avait point le droit d'inspirer aux autres hommes sa tristesse. Et il a usé sa fragile existence à leur montrer en des images puissantes toute la beauté, toute la volupté que la vie leur offre, dont elle les pare et qu'elle lui avait refusées à lui. Je crois qu'il n'est pas de plus généreux, de plus délicat, de plus cruel héroïsme.

Il est ainsi un complet, un saisissant exemple de force morale et de vision saine, de ces deux qualités essentielles des peintres flamands dont il est un des plus authen-

tiques descendants. Il était d'intelligence affinée, de pensée sensible ; et cette pensée souffrait. Mais le peintre savait le danger qu'il y a à s'abandonner à la pensée, à se laisser dominer par elle, à la vouloir traduire dans des œuvres plastiques : il savait que ses yeux devaient, en se fixant sur les choses, ignorer les préoccupations de son cerveau, oublier tout ce qui n'était pas les images contemplées, tout ce qui pouvait influencer sa vision, tout ce qui pouvait le rendre injuste. Sans doute, d'ailleurs, n'avait-il souvent à faire pour cela aucun effort. L'atavisme avait mis en lui cette exaltation qu'éprouvent tous les hommes nés sur la terre flamande, devant les choses, vivantes ou animées, que la nature crée et harmonise ; cette filiale, cette reconnaissante et vibrante confiance émerveillée qui est tout le secret de la force de notre école et des peintres hollandais aussi. L'admirable est que cette qualité originelle ait été, en lui, plus forte que l'amertume, qu'il ait su la cultiver et lui assurer la victoire, malgré tout et dans tous les milieux. Même à Paris où il travailla dans sa jeunesse et où il paraissait être une proie facile pour l'erreur de la peinture littéraire et de l'art pessimiste, à Paris où, avec Lambeaux, il connut durement les misères matérielles de la vie, sans une sensible défaillance, il résista.

C'est à peine si dans la *Madeleine* et dans deux ou trois autres toiles qu'il peignit là, la couleur s'affadit un peu ; mais la forme est vigoureuse et ample. L'artiste est protégé par sa piété pour les maîtres de sa race, dont il pénètre si intensément l'esprit dans de nombreuses copies, passionnantes comme des œuvres personnelles, tant elles ont, en même temps que la fidélité, de crânerie, de fougue et de délicatesse dans l'exécution. Elles sont émouvantes, elles aussi, ces copies, parce qu'elles disent le formidable, le patient travail accompli pour la Beauté. Il n'est peut-être pas de peintre de ce temps qui, avec autant de ténacité, de scrupule, de ferveur, ait appris le métier, le métier destiné à célébrer dignement, à tenter d'égaliser, en la fixant, la nature admirée. Et cela émeut parce que, comme une obsession, revient l'image de Vanaise, le souvenir du mal dont il souffrit. On se dit, on sait, que si son âme vaillante et enthousiaste pouvait s'élever aisément, quelquefois pourtant l'homme devait faiblir, quelquefois les forces physiques le trahissaient, et alors devaient se livrer en son âme de terrifiants combats pour que l'artiste et sa sublime volonté eussent raison de nouveau de l'homme, de sa faiblesse et de son inguérissable regret, pour qu'il pût oublier tout ce qui n'était pas l'éblouissement de ses yeux.

Or, l'artiste a toujours été vainqueur. Il a voulu peindre ces immenses compositions : *Saint-Liévin en Flandre*, *Van Artevelde* et *Dieu le veut*. Et il a accompli son dessein, avec plus ou moins de bonheur, mais intégralement, sans admettre rien d'incomplet, sans négliger rien, crispé en sa volonté de prouver qu'il voulait. Pas une des figures, pas un des accessoires de ces vastes œuvres, n'est sommairement exécuté. Dessin, forme, tout est définitif. Si l'on peut reprocher aux deux dernières toiles de ne pas donner toute l'émotion que l'artiste a voulu leur faire exprimer, on doit admirer, sans réserve, l'impeccable science de leur facture ; et l'on demeure confondu en songeant à l'apparente fragilité de celui qui accomplit, quand même, ce travail colossal ; mais en même temps, le cœur se serre à la pensée des obstacles surmontés et de la douleur que sûrement ils suscitèrent.

Pourtant, de la contemplation des œuvres de Vanaise, une joie finalement se dégage, une joie presque orgueilleuse. Il a souffert d'être différent de l'idéal qu'il servait, il a souffert du doute dans son perpétuel hommage à la beauté, au point qu'il n'osa jamais faire, vivant, cette exposition de son œuvre qui est aujourd'hui triomphant. Il a souffert de l'erreur passagère qui, à l'heure de sa maturité,

égarait dans des modes éloignées de sa sincérité ceux qui eussent dû l'admirer, dans des modes qui, tout en s'inspirant parfois elles-mêmes du gothique le plus primitif, reprochaient aux peintres fidèles, comme Vanaise, aux belles traditions de la renaissance flamande, d'être des réactionnaires. Il a connu toutes les souffrances. Et jamais son art ne s'abandonna au pessimisme. Il fut triste occasionnellement, mais avec discrétion, et avec la joie, quand même, d'habiller la tristesse d'extérieure séduction, comme en cette belle toile intitulée *Douleur*. Cet art ne fut point non plus le banal sourire qui ne s'éveille qu'aux gaietés puérides et légères. Il comprit, au contraire, la volupté incluse en les plus graves aspects, en les plus simples, et il l'exprima non seulement dans la perfection, mais dans la distinction, comme en ce chef-d'œuvre intitulé la *Bacchante*, de dessin, de modelé si parfaits, de vision si large, de couleur si tendrement savoureuse; comme en les portraits de M. et M^{me} H..., où la couleur a des raffinements sans amertume; et en ceux de M. Miry, de César De Cock, du docteur de Saint-Moulin; comme en ce *Plain-Chant* qui ruisselle de santé paisible et féconde, comme en la *Cathédrale de Grenade* et telle nature-morte où s'exprime, puissamment fixée, la caresse dont la lumière nous enveloppe.

L'art de cet homme que la nature disgracia et dont la vie fut triste, est tout de splendeur saine et de joie. En lui a vaincu la volupté de voir. En lui a vaincu aussi la volonté humaine dans sa plus pure expression, et cette sorte de confus sentiment de la solidarité qui interdit de faire souffrir autrui de ses douleurs. Ce triste, cette victime, a travaillé au bonheur des hommes, en contribuant à leur faire voir ce que la vie a de précieux. Et en même temps sa volonté a accompli un prodige : elle a fait un autre homme. Celui qui est mort discrètement, qui s'est éteint en se cachant, comme un oiseau, aura bientôt disparu du souvenir. Et le nom de Vanaise n'évoquera plus, dans un avenir prochain, que de la beauté forte, radieuse. L'Art seul, l'art fervent servi par d'émouvants scrupules, l'art qui comprend que la nature, malgré ses erreurs, est souverainement belle, pouvait faire ce miracle.

Gustave Vanaise est né à Gand, en 1854.

Œuvres principales : *Louis XI et Olivier le Daim*, *Quentin Metsys enfant*, *la Femme au perroquet*, *Saint Liévin en Flandre*, (Musée

NOS PEINTRES

de Gand); les *Lagunes à Venise*, (Musée de Gand); le *Dimanche soir*, le *Bon samaritain*, *Portrait équestre*, *Saint Martin*, *Van Artevelde*, (Palais de Justice de Gand); *Dieu le veut!*, la *Bacchante*, (Collection Van den Neste); la *Source*, *Mélancolie*, le *Samovar*, *Dimanche soir*, (à M. Hobé); *Chapelle royale de la Cathédrale de Grenade*, (à M^{me} Houbeaux); *Dans l'atelier*, *Plain-chant*, *Chloé*, les *Chrysanthèmes*, *Une mère*, la *Femme au miroir*, *Souvenirs*, la *Dame au chien*; Portraits du peintre et de sa femme; Portraits du compositeur Miry, du peintre César De Cock, de M. et M^{me} Hobé, du docteur de Saint-Moulin, de M. Vande Velde, de M. Van Swieten, de M. Van Hyfte, de M. Dael, de M^{me} Wytsman, du prince Albert, du colonel Jungbluth, de M. Emile Braun, du comte de Mérode, de M. Boddaert, du professeur Renard, de M. Van Bambeke, etc.

TABLE

ALBERT BAERTSOEN.	11
<i>Chalands sous la Neige.</i> (Musée de Bruxelles).	
FRANZ COURTENS	23
<i>Les Vieilles de Schiedam.</i>	
EUGÈNE LAERMANS	37
<i>L'Aveugle.</i> (Collection Waedemon).	
AUGUSTE LEVÊQUE.	53
<i>Combat de Centaures.</i> (Musée de Liège).	
AMÉDÉE LYNEN	69
<i>Marmiteux et Claquedents.</i>	
ALICE RONNER	85
<i>Le Dindon.</i> (Musée de Bruxelles).	
JAN STOBBAERTS.	97
<i>La Cuisine d'un Zoolâtre.</i> (Collection Lequime).	
GUSTAVE VANAISE	107
<i>Saint Liévin en Flandre.</i> (Musée de Gand).	



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00956 2436

PAUL LACOMBLEZ, Editeur, Bruxelles.

Courouble (L.) . Mes Pandectes	3 50
— Notre langue	1 00
— Profils blancs et Frimousses noires	3 50
— La famille Kækebroeck	3 50
— Pauline Platbrood	3 50
— Les Noces d'or	3 50
De Coster (Charles) . La légende d'Ulenspiegel	5 »
— Légendes flamandes	3 50
De Haulleville (Baron) . En vacances	3 50
— Portraits et Silhouettes, 2 vol. à	3 50
— J. M. J. Bodson	2 »
Delattre (Louis) . Contes de mon village	3 50
— Les miroirs de jeunesse	3 50
Demolder (Eugène) . Contes d'Yperdamme	3 »
Destrée (Jules) . Journal des Destrée	1 »
Eekhoud (G.) . Les fusillés de Malines	3 50
— Au siècle de Shakespeare	3 »
— La nouvelle Carthage (édit. définitive)	4 »
— Nouvelles Kermesses	3 50
Emerson . Sept Essais, avec préface de Maeterlinck	3 50
Garnir (George) . Les Charneux	3 50
— Contes à Marjolaine	3 50
Greyson (Emile) . A travers passions et caprices	3 50
Krains (H.) . Histoires lunatiques	3 »
Maeterlinck (M.) . Théâtre, 3 volumes à	3 50
— Les sept princesses	2 »
— Serres chaudes. — Quinze chansons	3 »
— L'Ornement des Noces spirituelles	5 »
— Les disciples à Saïs et Fragments de Novalis	4 »
Maubel (Henry) . Etude de jeune fille	2 »
— Quelqu'un d'aujourd'hui	3 50
Max (Gabrielle) . La petite cigale	2 »
Philippe (Marie) . Les Enfants sur la scène	2 50
Picard (Edmond) . El Moghreb al Aksa (Mission au Maroc)	4 »
— En Congolie	3 50
— Monseigneur le Mont-Blanc	2 »
— Scènes de la vie judiciaire	4 »
— Vie simple	2 »
— Jéricho, comédie-drame	3 »
— Le Sermon sur la montagne	2 »
— Comment on devient socialiste	1 »
— L'Aryano-Sémitisme	3 »
Pierron (Sander) . Pages de Charité	3 50
— Les délices du Brabant	3 50
Ruyters (A.) . Les mains gantées et les pieds nus	3 50
Sigogne (Emile) . Contes merveilleux	3 »
— L'art de parler	3 50
Tordeus (Jeanne) . Manuel de prononciation	2 »
Van Beneden (Baron) . Le Mariagicide	2 50
— Les Titularisés	2 50
Van Doorslaer (Hector) . Sur l'Escout	3 50
Van Lerberghe (Charles) . Les Flaireurs	1 »
Waller (Max) . Daisy	3 »
Will (I.) . Une Squaw	1 »