ERRON

DES

NT

60 —

SANDER PIERRON

ETUDES D'ART

François Rude
et Auguste Rodin
à Bruxelles
Albert Ciamberlani
Victor Horta
Eugène Laermans
Jef Lambeaux
Hector Thijs
Philippe Wolfers
Essai sur l'Amitié
en Art.

AVEC 87 ILLUSTRATIONS
& 5 PLANCHES HORS TEXTE.

BRUXELLES
XAVIER HAVERMANS
ÉDITEUR

ÉTUDES D'ART

DU MÊME AUTEUR :

Pages de Charité, nouvelles.

Berthille d'Haegeleere, roman.

Jours d'oubli, notes de voyages.

Les Délices du Brabant, roman.

Les Orties, comédie dramatique.

A PARAÎTRE :

Le Tribun, roman.

A MONSIEUR VICTOR CHAMPIER

Hommage de vive sympathie.

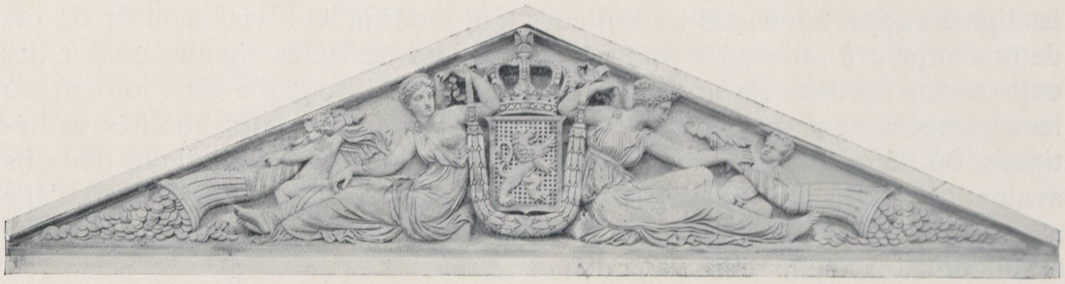
S. P.

Cet ouvrage a été imprimé à cinq cents exemplaires, numérotés de 1 à 500.

JUSTIFICATION DU TIRAGE : 356

François Rude et Auguste Rodin

à Bruxelles



François Rude : Fronton de l'ancien Hôtel des Monnaies, Bruxelles (Bas-relief, pierre.)

I

A un demi-siècle d'intervalle, les deux plus grands maîtres de la statuaire française contemporaine ont habité Bruxelles. De douloureuses circonstances politiques furent pour l'un et pour l'autre la cause essentielle de ce séjour forcé dans notre capitale. La Restauration obligea le bonapartiste François Rude à chercher un refuge en Belgique ; la guerre franco-allemande détermina Auguste Rodin à quitter Paris où tous les ateliers étaient fermés ou déserts Tous deux ont laissé à Bruxelles des traces remarquables de leur passage et à des titres presque pareils leur célébrité y a grandi et leur gloire aujourd'hui resplendit dans un même rayonnement. Rude a vécu à Bruxelles durant douze années, Rodin y est resté sept ou huit ans. C'est en Belgique que le talent de François Rude se précisa et prit sa beauté définitive ; et c'est aussi chez nous que se révéla à lui-même le sculpteur des *Bourgeois de Calais*. Dans le monde intellectuel bruxellois on a accouplé leurs deux noms ; et quand quelqu'artiste s'arrête contemplatif sous les balcons des maisons du boulevard Anspach, que Rodin orna de figures splendides, ou qu'il revoit les hiératiques cariatides de Rude qui soutiennent le plafond de la grande salle du cercle artistique et littéraire, sa pensée va également au fils du forgeron et à l'élève de Barye.

C'est l'atmosphère spéciale de la vieille capitale flamande, cet air déjà un peu humide du nord, qui rend plus puissantes les formes, plus épaisses

les lignes et plus copieuses les couleurs, qui modifia leur vision et fit de ces deux sculpteurs *latins*, les maîtres absolus des attitudes vigoureuses et des expressions hardies. Ils arrivaient précisément en Belgique au moment où leur tempérament se précisait, où s'affinaient toutes leurs qualités esthétiques, où définitivement leur talent acquérait son caractère. Tous deux ils avaient trente ans à peine, l'âge de la réflexion et du tassement cérébral, l'âge aussi où toutes nos affinités se purifient et où le sceau de la personnalité s'enfonce dans l'épaisseur rouge de nos cœurs.

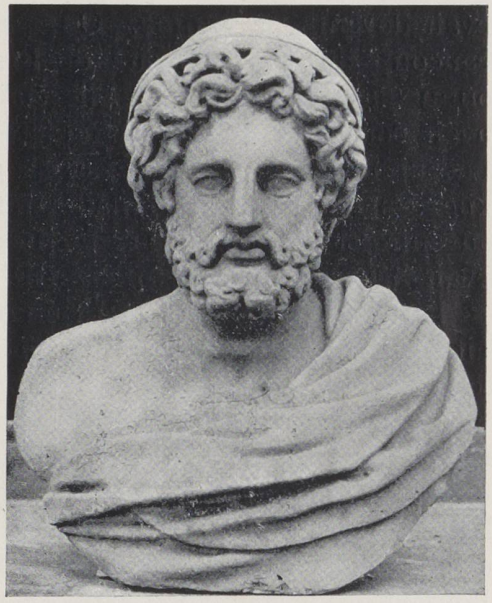
Il est nécessaire de faire ressortir cette particularité quand on parle du séjour de Rude et de Rodin à Bruxelles; s'ils avaient eu quelques ans de plus en arrivant chez nous, leur talent serait resté identique à ce qu'il était auparavant, car un arbre en pleine croissance n'a rien à gagner à la transplantation tandis qu'un arbuste trouve dans le suc d'une autre terre le germe d'une nature qui complète la sienne propre. Et c'est en cela que notre climat, tout ce qui fait notre vie nationale, a influé sur l'expression plastique de ces éminents statuaires. La simple évocation de l'ardeur créatrice qui s'empara d'eux dès leur acclimatation suffit d'ailleurs pour prouver cette influence.

Des critiques autorisés ont fait connaître les circonstances de l'arrivée de François Rude dans la capitale des Pays-Bas. Au moment de son exil, la sculpture belge était représentée par Godecharle et par Van Geel. On connaît les productions innombrables et inégales du premier, toutes empreintes du même aspect classique. Le second venait d'exécuter la partie sculpturale de l'arc de triomphe érigé à la porte de Laeken, appelée autrefois la porte Guillaume, notamment le bas-relief représentant le bourgmestre Vander Fosse remettant au souverain des Pays-Bas les clefs de la ville. Cette porte fut mutilée pendant la révolution de 1830 et finalement démolie huit ans après l'instauration de l'indépendance de la Belgique. Ces artistes étaient les gardiens de la convention, des lois sèches et rigoureuses qui avaient conduit la sculpture au point de décadence où elle était tombée, après avoir brillé d'un dernier éclat sous Grupello et Delvaux. Ces deux hommes auraient certainement mené notre sculpture au maniérisme absolu. Ils reniaient les hautes traditions de la statuaire et leur dédain de la nature, de l'objet animé était tel qu'ils avaient perdu l'habitude de voir, de regarder palpiter les êtres et les choses et que leur travail était devenu machinal. Ce fut la belle époque déplorable de la méthode.

L'arrivée de François Rude, son séjour à Bruxelles, modifièrent cette tendance; notre art sculptural dirigé par des statuaires officiels et routiniers, s'était écarté du chemin dont le passé de notre race aurait dû cependant clairement leur indiquer la voie. Les principes de Rude, son amour pour l'interprétation de la vie, et pour l'expression du tempérament individuel, en

se généralisant, ramenèrent notre sculpture aux puissantes traditions qui avaient fait de notre peinture la plus vivante sinon la plus évocative de toutes les écoles de la Renaissance. Comparez Godecharle et Simonis, et vous constaterez la bienfaisante influence de Rude sur les sculpteurs qui vinrent immédiatement après lui; contemplez le bas-relief de Swieggers qui orne la façade de l'ancien théâtre des Nouveautés, à Bruxelles, et le règne des règles que Rude enseigna à tous ceux qui furent ses élèves dans notre vieille cité, vous apparaîtra strict et indubitable. Simonis et Swieggers procèdent immédiatement du maître du *Départ*, et on peut aisément suivre dans leurs ouvrages ce que leur personnalité lui doit et combien ils s'inspirèrent étroitement des nobles leçons que donne l'exemple de son originalité.

François Rude



Vulcain. Buste de l'ancien Hôtel des Monnaies.

Le premier atelier de François Rude fut l'ancien couvent des Lorraines. « Ici commence, a dit un de ses biographes, la période de production et d'enseignement qui, avec des phases diverses, mais sans interruption, s'est continuée jusqu'à sa mort. » Le maître venait de gâcher sept années à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où, selon son propre aveu, il avait perdu la direction où sa véritable vocation, aiguillonnée par les conseils de son premier maître, François Devosge, l'avait irrésistiblement conduit. Livré à lui-même, loin de tout entraînement dangereux, débarrassé d'une fréquentation qui serait devenue désastreuse, il eut l'intuition de sa valeur, de son rôle. Il retrouva dans son cœur les sentiments purs et personnels, dans sa pensée les idées puissantes qui lui avaient fait concevoir et créer à vingt ans cette admirable statuette du *Thésée ramassant un palet*, que Denon prenait pour un antique. Comme pour beaucoup de génies, l'enseignement officiel lui fut plutôt fatal et retarda l'éclosion de sa personnalité.

L'activité de François Rude devint tout de suite extraordinaire. Songez qu'il n'avait aucune fortune, qu'il devait travailler pour vivre, ce qui n'était guère facile, car les sculpteurs gouvernementaux, voyant d'un mauvais œil

surgir ce réfugié, firent beaucoup pour empêcher qu'il obtînt la moindre commande. On ne pardonnera jamais à Godecharle d'avoir dénigré François Rude et d'avoir essayé de nuire à son autorité en allant jusqu'à la malveillance à son égard. Mais le jeune bonapartiste avait de qui tenir; dans ses veines coulait le sang généreux du vaillant forgeron, son père; et toute l'impétuosité qui est l'apanage des grandes âmes sorties du peuple le poussait en avant, lui communiquait cette combativité rare qui l'anima jusque dans sa vieillesse. Il oubliait ses déboires dans d'amicales causeries avec Louis David, se retrempait au foyer de la famille Frémiet où il retrouvait le littérateur dijonais qui avait été son premier protecteur et dont la fille charmante devait devenir sa femme. On peut dire que Sophie Frémiet fut pour beaucoup dans la ténacité de François Rude et que sans elle il aurait connu mainte défaillance. Elle était jeune, elle était belle. François Rude l'avait connue enfant à Dijon; elle lui évoquait tout le passé, toute la douceur de sa ville natale, et sa présence rappelait sans cesse à l'artiste exilé des années déjà lointaines et pourtant toujours vivantes dans son souvenir. Et tout de suite ce fut une vie d'amour et de vaillance. Le hasard devait heureusement favoriser l'utilisation élevée de cette vaillance.

Rude avait mis vainement en œuvre les pauvres influences qu'il possédait pour obtenir quelque travail de l'État ou de la Ville. Il eut alors recours à un stratagème, à l'efficacité duquel il croyait fermement, mais qui ne le servit pas davantage. Pour obtenir les faveurs du roi Guillaume, il fallait entrer dans ses bonnes grâces. Et notre sculpteur ne trouva pas de moyen plus sûr que d'exécuter le buste du monarque. François Rude allait l'observer le dimanche à l'église et il dessinait son masque durant l'office, sur la tablette de sa chaise. Il fit une œuvre remarquable de ressemblance et de vie et en adressa un exemplaire en plâtre à la reine. On dit qu'il reçut une lettre de félicitations, mais pas la plus petite commande. Rude ne se découragea point. Il exécutait des modèles industriels, gagnait son pain en mettant son talent au service de conceptions mercantiles. Mais il vivait et pour lui c'était l'essentiel, car son cœur connaissait l'espérance. Et dans les moindres ouvrages datant de cette difficile période, il mit quelque chose de lui-même, de sa personnalité, imprégnant de son génie les travaux les plus infimes que des commerçants lui demandaient. C'est à cette époque qu'il exécuta pour un fondeur de Bruxelles un sujet de pendule qui remporta le premier prix à l'exposition de Harlem. Nous ignorons ce qu'est devenue cette œuvre, une figure en ronde-bosse haute de un mètre et dont Rude avait lui-même surveillé la ciselure et corrigé dans le cuivre des parties mal comprises par le ciseleur.

Le soir, François Rude retrouvait la famille Frémiet. C'étaient de

tendres conversations qui empruntaient leurs éléments à l'art et à l'amour. Car Sophie Frémiet, qui avait reçu à Dijon les leçons de peinture et de dessin du même Devosge dont son fiancé avait acquis les premières notions de la statuaire, maniait le pinceau avec un talent délicat. Elle perfectionnait à ce moment ses connaissances à l'école de David, avec lequel la famille du proscrit de la Restauration avait été mise en rapport par les soins du conventionnel Bonnet.

Pour témoigner sa reconnaissance à l'auteur de *l'Enlèvement des Sabines*, François Rude sculpta son médaillon. Il naquit entre les deux artistes une amitié étroite. Le peintre et le sculpteur s'étaient rencontrés pour la dernière fois en France. Rude, après les Cent jours, était allé conduire sur la route de l'exil, M. Frémiet, sa femme et sa fille. C'était à quelque distance de Dijon et le fils du forgeron, jetant un regard dans la diligence de Genève, venant de Paris, avait aperçu, au fond de la voiture, le grand peintre de l'épopée napoléonienne. Mais le sculpteur, qui connaissait le maître pour l'avoir vu à l'Ecole des Beaux-Arts, fit semblant, par discrétion, de ne pas le remettre. Les deux hommes se rappelèrent souvent ces heures cruelles, et l'évocation du même danger qu'ils avaient couru eut pour résultat de les rapprocher davantage.

François Rude

Mercure. Buste de l'ancien Hôtel des Monnaies.

L'affection de Louis David eut les plus heureuses conséquences; par l'entremise du peintre, Rude entra en relations avec l'architecte Vanderstraeten, à qui le gouvernement néerlandais venait de confier l'édification du palais de Tervueren, destiné au prince d'Orange, et du palais royal de Bruxelles Le bâtisseur avait deviné tout le parti qu'il pouvait tirer de François Rude; il le recommanda tout d'abord à son collègue Damesme. Celui-ci, on était alors en 1817, construisait le théâtre de la Monnaie, sur ses propres plans, approuvés dès 1812 par le comte de Montolivet, ministre de l'intérieur. Damesme, Français de naissance, accueillit avec empressement son compatriote; il l'adjoignit comme collaborateur à Godecharle, qui ne se montra guère enchanté, paraît-il, de partager le travail de sculpture avec celui qu'il avait si mal servi depuis son arrivée.

A eux deux ils firent des projets pour l'ornementation de la façade. Mais aucun n'eut l'honneur de tailler dans la pierre le fronton de ce temple dramatique; et ce ne fut qu'en 1854 que Simonis l'acheva, d'après ses dessins originaux.

Cependant Damesme confia à Rude l'exécution de deux cariatides colossales pour les loges royales; mais ces œuvres furent à peine remarquées lorsque le 26 mai 1819 on inaugura le théâtre. Et les journaux du temps, parlant de la cérémonie, et décrivant les splendeurs de la salle, ne font même pas mention de ces deux figures majestueuses. Pourtant la beauté de ces plâtres avait frappé beaucoup de personnes. Le nom de Rude se répandit. Ce n'était pas la gloire, mais une sorte de notoriété qui lui valut de nouvelles commandes. C'est ainsi qu'il fit les quatre grandes cariatides soutenant le plafond de la salle des fêtes du *Concert noble*, aujourd'hui le *Cercle Artistique et Littéraire*. En même temps il taillait dans la pierre deux autres cariatides colossales, presque pareilles aux premières et destinées à la façade d'un hôtel que l'architecte Vanderstraeten construisait alors rue Royale. L'histoire de ces deux sculptures, qui sont conservées au Musée communal de Bruxelles, est intéressante et mérite d'être rapportée. Nous y reviendrons plus loin.

Le même architecte, enchanté du concours heureux du statuaire, lui permit alors d'aborder des ouvrages plus considérables et dans lesquels il pouvait laisser aller toute son imagination, toute sa fougue créatrice. Il lui confia l'exécution du fronton destiné à décorer le nouvel hôtel des Monnaies. La place de la Monnaie avait été créée à la fin du mois de janvier 1820 et déjà les constructeurs s'étaient mis à l'œuvre. François Rude entreprit cette commande avec un bonheur sans égal. L'ancienne chapelle des Lorraines ayant été rendue à une autre destination, l'artiste avait dû l'évacuer et son protecteur lui avait trouvé un atelier dans les bâtiments mêmes du palais qu'il édifiait pour le roi Guillaume. C'est là que François Rude conçut ses plus beaux morceaux, c'est là également que se forma le centre de l'influence qu'il exerça sur le mouvement artistique de notre école. Il modela tout d'abord l'esquisse du fronton demandé par Vanderstraeten; il fit une œuvre largement décorative, d'une expression vivante : Deux figures plus grandes que nature, entourées d'attributs et représentant le commerce et l'industrie. Il les ouvra lui-même dans le grès, aidé de son praticien préféré, un brave artisan, mort il y a une quinzaine d'années à Bruxelles, et qui survécut à la plupart des œuvres que le maître de *l'Amour Dominateur* avait réalisées en Belgique, œuvres qu'il croyait avoir transposées, lui, modeste tailleur de pierre, pour l'éternité dans la matière.

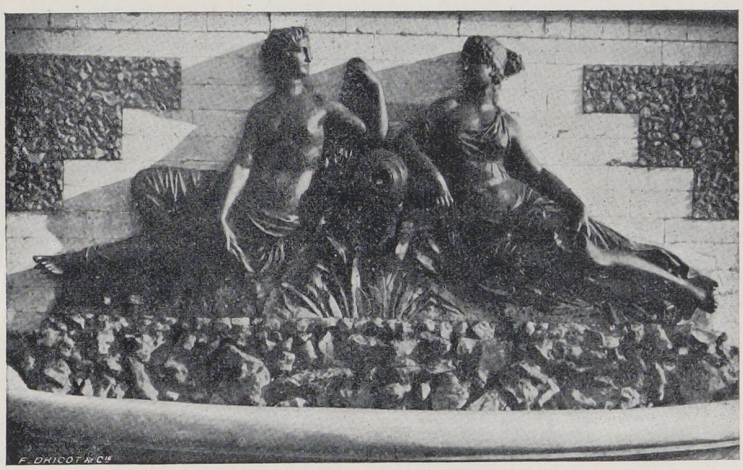
Rude fit aussi les bustes de Vulcain et de Mercure pour remplir les

œils-de-bœuf qui flanquaient les angles du fronton. Ces deux morceaux, traités avec une certaine mollesse, n'avaient pas les qualités des deux puissantes figures; et une opinion, assez répandue, veut que le maître en ait achevé l'exécution en un jour.

Le fronton de Rude était naguère un des joyaux esthétiques de notre capitale; les artistes étrangers qui descendaient chez nous avaient pris l'habitude d'aller l'admirer et personne ne manquait de rendre cet hommage au fondateur de l'école de sculpture française moderne.

Il y a quinze ans environ, lorsque fut décrétée l'expropriation de l'Hôtel des Monnaies, — transféré à Saint-Gilles, — pour permettre de construire à sa place l'Hôtel central des Postes, on ne songea point à préserver le bas-relief de François Rude. Le vieux monument de Vanderstraeten fut mis en

François Rude



Fontaine. Jardin Botanique, Bruxelles. (Bas-relief, bronze.)

vente à charge de démolition par l'acquéreur. Quand l'immeuble fut à moitié par terre, les Bâtiments civils, prévenus par un groupe d'artistes, prirent l'heureuse initiative de suspendre immédiatement les travaux. Les maçons, les terrassiers avaient déjà fortement endommagé les figures, que l'État dut payer un prix considérable à l'adjudicataire. L'appareil fut démonté et les fragments du fronton et les deux bustes, brisés aux aspérités du masque, entrèrent aux Musées du Cinquantenaire, où ils sont aujourd'hui emmagasinés dans les souterrains.

Il faut regretter que personne n'ait eu la précaution de faire exécuter un relevé du fronton avant de le descendre du haut de la façade qu'il couronnait;

au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale nous n'avons pas trouvé de document qui le concernât et encore moins de reproduction quelconque. Nous avons été plus heureux aux archives de la ville de Bruxelles, où nous avons mis la main sur une petite photographie, fort effacée, du monument de l'architecte Vanderstraeten. Mais les proportions du fronton de François Rude y sont tellement réduites que seul l'ensemble est visible. Il y a deux ans, nous avons été agréablement surpris d'apprendre que la direction des beaux-arts avait décidé de faire reconstituer le bas-relief. Par conséquent, nous avons pu voir l'œuvre de François Rude dans son entier. Durant un mois, le fronton remonté, restauré, rendu à la vie de la gloire, s'est dressé au fond d'une dépendance du musée d'art monumental.

C'est à M. Fréd. Simon, l'intelligent directeur du moulage, le même sculpteur qui sauva d'un désastre certain les bas-reliefs du palais de Tervueren, que nous devons cette reconstitution. Le fronton de l'ancien hôtel des Monnaies de Bruxelles est long de 8 m. 50 et haut, à la pointe du triangle, de 1 m. 60. L'appareil est fort défectueux; il se compose de vingt et une pierres dont certaines sont assez abîmées, mais qu'il a été aisé de réparer. Le bas-relief représente deux figures de femmes coiffées et vêtues à l'antique et symbolisant le commerce et l'industrie. Elles occupent toutes deux, en leur pose allongée et fort gracieuse, un angle du fronton, qui est occupé au milieu par le blason belge, autour duquel court une guirlande que les deux déesses tiennent suspendue chacune d'une main. Un des visages est vu de profil, l'autre presque de face. Les figures sont pleines de naturel, d'une conception peut-être trop classique et laissant deviner encore l'influence immédiate de David, mais leur attitude est d'une majesté tranquille. Les draperies sont traitées sobrement et les chairs des épaules nues donnent la sensation de la vie. Si l'une des femmes, celle à la droite du spectateur, témoigne d'un certain manque de noblesse, celle de gauche est, par contre, de toute beauté.

Aux deux extrémités, des amours dodus et puissants soulèvent des cornes d'abondance d'où s'échappe un flot de pièces de monnaie. Le lion belgique, qui se profile sur le blason, est seul en plâtre; on sait que Rude exécuta son travail sous la domination néerlandaise. A l'origine, l'écu portait donc les armes de la maison d'Orange-Nassau; celles-ci furent enlevées en 1830 et on y substitua le lion national, en stuc. Le bas-relief et les bustes de Vulcain et de Mercure, également soumis à restauration, ont été photographiés. Le fronton a ensuite été démonté en attendant d'être exposé en belle lumière dans les nouveaux locaux des musées du Cinquantenaire, où sa place est déja retenue.

Le 25 juillet 1821 François Rude épousa Sophie Frémiet. Il connut alors le bonheur absolu et son activité, au contact de cette félicité qu'il avait tant

désirée, devint encore plus absorbante. Il était d'autant plus heureux qu'il trouvait en sa femme un collaborateur, un conseiller, un ami. Rude avait alors trente-sept ans. Un de ses élèves, feu M. Feignaux, ancien échevin de l'instruction publique et des beaux-arts à Schaerbeek, et dont la fille devait épouser plus tard M. Adolphe Prins, inspecteur général des prisons et ancien recteur de l'Université libre de Bruxelles, a donné de son professeur le portrait suivant : « Il était brun, fort et robuste, gracieux dans ses mouvements et adroit à tous les exercices du corps. Beau danseur, beau patineur, bon nageur, maniant l'épée avec grâce, avec adresse et une rapidité, une vivacité qui me désespéraient. Il était d'une douceur et d'une bonté égales, sobre, courageux, laborieux, constant dans ses affections, ses habitudes, ses relations; bienveillant envers les domestiques et les ouvriers... Il était modeste, mais modeste à l'excès... »

SWIEGGERS : *Les Heures*. Ancien théâtre des Nouveautés, Bruxelles. (Haut-relief, plâtre.)

C'est précisément cet excès de modestie qui le tenait éloigné de la vie artistique de Bruxelles, cet isolement relatif dans lequel il se plaisait et qui lui faisait chérir davantage les quelques êtres qu'il aimait, qui lui permit de se rendre compte de la décadence de notre sculpture nationale. Pour essayer de la relever il avait ouvert, alors qu'il occupait encore l'ancien couvent des Lorraines, une académie libre qui, trente ans plus tard, servit de modèle aux fondateurs de l'atelier, aujourd'hui mi-centenaire, de la *Patte de Dindon* et où fréquentaient tous ceux qui ont un nom dans notre école contemporaine. Mlle Sophie Frémiet l'aida dans sa tache et ouvrit également un cours, que suivirent bientôt un grand nombre de jeunes gens. Le premier élève de Rude fut Feigneaux; Stas, de Louvain, le fils de l'architecte Vanderstraeten, le peintre Vanderhaert, qui devint le beau-frère de Rude, se joignirent à lui.

Au bout de quelques mois les élèves étaient une vingtaine et parmi eux se trouvait sans doute cet artiste non moins modeste que son maître, ce prestigieux Swieggers, qui ne laissa qu'une œuvre, un chef-d'œuvre, le grand haut-relief des *Heures* au théâtre des Nouveautés. (1) La création de « l'Acadé-

(1) Cette œuvre date de 1844. Elle traduit le thème que voici : Les heures se passent agréablement avec le concours des muses. Au centre, autour de l'horloge, se tiennent quatre *heures*, dont une se prépare à marquer d'une baguette le temps sur le cadran. Elles sont entourées des neuf muses et des attributs de ces déesses : Uranie, Thalie, Polymnie, Terpsichore, Calliopée, Melpomène, Erato, Euterpe, Clio. Ce haut-relief superbe, une des productions les plus caractéristiques de la statuaire belge contemporaine, faillit périr dans l'incendie qui détruisit, il y a une quaran-

mie » du couvent des Lorraines fut à Bruxelles une véritable révolution. L'enseignement y devenait de plus en plus outrancier; on recommandait aux jeunes garçons qui fréquentaient notre école des beaux-arts l'étude de l'antique sans leur inculquer les lois particulières qui avaient doté la Grèce et Rome de la statuaire la plus vivante de tous les temps. On ne travaillait pas d'après nature et à travers les leçons de professeurs incompréhensifs et tenaces tous les étudiants entrevoyaient un art réglé par des canons formels dont ils n'osaient se départir. Sans qu'ils s'en doutassent leur tempérament se faussait; ils avaient l'entrevision d'une interprétation sèche, immuable, sans aucun rapport avec les chefs-d'œuvre du passé qu'on s'efforçait de leur faire très mal comprendre. Godecharle ne faisait-t-il pas modeler le plus sérieusement du monde des figures de femmes d'après un homme toujours le même qui posait depuis dix ans dans les ateliers ?

Il est aisé de concevoir combien l'ignorance de la forme réelle était grande chez tous ceux qu'on soumettait à pareille éducation d'art. Rude bouleversa toutes ces données, ces habitudes détestables. Au milieu du grenier du couvent désaffecté, — il gardait pour lui le rez-de-chaussée de l'antique chapelle, — il plaça un modèle jeune et vigoureux et fit étudier directement le nu à tous ses disciples, leur épargnant le futile apprentissage préalable des détails. Sur une toile noire tendue sur un châssis, les jeunes artistes copiaient, interprétaient la figure humaine selon leur sentiment propre. Rude les laissait aller, tout en s'efforçant toutefois de concilier chez eux la tradition de l'antique et l'étude de la nature, c'est-à-dire en donnant au dessin des figures cette attitude hiératique et simple, expressive et vivante surtout par le geste et le jeu des membres, qui sont le caractère essentiel de toutes les œuvres du maître. « Les élèves indiquaient sur leur toile noire, par des points, les grandes divisions de la figure et ses principales saillies prises au moyen du compas et du fil à plomb; reliant ensuite ces différents points par un trait ils obtenaient la silhouette de l'ensemble, et la figure était faite. (1) » Depuis lors ce système, qui ordonne de commencer par les grandes masses pour finir par les détails, a été repris par beaucoup de professeurs fameux. Il fait la base de l'enseignement du dessin dans presque toutes nos écoles où, avant l'exemple de Rude, on faisait unanimement commencer l'étude du dessin par le détail.

---

taine d'années, le théâtre des Nouveautés et ne laissa debout qu'une partie de la façade. Par une singulière ironie du sort, le feu, qui a réduit en cendres la plupart des ouvrages exécutés par Rude en Belgique, semble même ne pas vouloir respecter l'œuvre d'un de ses meilleurs élèves et parait vouer tout ce qu'ils ont fait l'un et l'autre à une commune destruction.

(1) Maximin Legrand : *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement.* Dentu, Paris, 1856, p. 32. Publié sans nom d'auteur.

Grâce à l'amitié, à l'attention affectueuse de Rude pour ses élèves, l'entente, l'accord le plus parfait régnait entre ceux-ci. C'était un atelier modèle, où chacun était pris de l'ardent désir de plaire au maître en lui prouvant combien il appréciait ses conseils et combien aussi il s'efforçait de les appliquer dans son travail. Dans cet atelier, qui vit pour la première fois des modèles de femmes, jeunes et jolies, on n'eut jamais à regretter le moindre désordre, la licence la plus légère. François Rude avait appris à tous à respecter les modèles, et c'était la seule façon de s'assurer leur concours continu dans cette bonne ville de Bruxelles où c'était sinon un scandale, du moins une innovation très osée, de faire poser devant de jeunes artistes, des femmes complètement dévêtues.

A cette époque, les académiciens, je veux dire les élèves des Académies des beaux-arts, — c'était d'ailleurs la seule tradition flamande qu'ils eussent

Cariatides. Boulevard Anspach, Bruxelles

conservée, — passaient au cabaret autant d'heures qu'à l'école. François Rude eût tôt fait d'éloigner ses disciples de ces établissements, où l'on s'empâte de bière; il leur exposait le danger que courait leur avenir, s'ils désapprenaient le soir à l'auberge ce que le jour ils avaient eu tant de difficultés à acquérir; et il ne cessait de proclamer avec infiniment de raison que l'estaminet est le tombeau du talent. Et plutôt que de les abandonner à la tentation, de les exposer à se laisser entraîner par des camarades, il les réunissait chez lui le soir, continuant, dans d'autres domaines, son enseignement du jour. Mme Rude, sa sœur cadette qui avait épousé Vanderhaert, organisaient des concerts de musique classique et toutes deux, excellentes musiciennes, alternaient au piano et ravissaient complètement les jeunes gens. Estimant

que l'artiste doit se garnir le cerveau autant que possible, — on sait d'ailleurs que François Rude était un des hommes les plus instruits de son temps, — le sculpteur organisa en outre un cours de géométrie, de calcul et d'algèbre et obligea ses élèves à suivre les cours publics de physique et d'anatomie. Durant le travail d'après nature, les étudiants lisaient à tour de rôle des livres que Rude choisissait; et tandis que leur regard se familiarisait avec les formes et les lignes du modèle qui posait, leur cerveau s'ouvrait aux beautés de l'histoire, de la poésie et surtout de la vie des Grecs, dont le statuaire leur recommandait sans cesse l'exemple dans l'art et dans l'humanité, dans les mœurs et dans l'activité héroïque.

Installé au palais du roi Guillaume, François Rude commença les dessins et les esquisses de l'ornementation complète du palais de Tervueren, dont Vanderstraeten lui avait laissé le soin et la direction. L'architecte se montrait de plus en plus empressé à l'égard du sculpteur, et ne manquait aucune occasion de l'obliger, lui et sa famille, choisissant cette façon à lui de récompenser François Rude, pour le grand plaisir qu'il lui avait causé en accueillant son fils comme un élève favori. L'architecte pria la jeune épouse du sculpteur d'être le collaborateur de son mari.

Le talent de Mme Rude s'était épanoui à tel point que Louis David, son maître, n'avait pas hésité à signer de son nom la copie de son tableau *Télémaque et Eucharis* qu'il lui avait demandée quelque temps avant ses épousailles. Vanderstraeten la chargea de peindre les attiques, les panneaux et les dessus de portes du palais de Tervueren; et il pria Vanderhaert de brosser les grisailles et les plafonds. Rien ne pouvait être plus agréable au sculpteur que ce triple choix. Ses élèves se plaisaient à dire qu'il rayonnait totalement de joie. L'importance du travail qu'il avait obtenu, la communion complète qui allait les unir, celle qu'il aimait et lui, dans la conception de cette œuvre considérable, mais dont il nous reste malheureusement si peu de choses, tout cela était bien fait pour transporter ce grand génie qui ne demandait qu'à produire et à réaliser dans le marbre, dans la matière tant de visions splendidement mûries.

Vanderstraeten le consultait à propos de tout, ne décidait rien sans prendre les conseils du sculpteur, se renseignait auprès de lui à propos du moindre détail décoratif. De là, de continuelles excursions à Tervueren, où les deux hommes se concertaient sur place, au milieu des chantiers du palais, dont les murs sortaient de terre. « Ces jours-là, a dit son élève Feignaux, il (Rude) partait à quatre ou cinq heures du matin, même en hiver, et par le plus mauvais temps. J'allais avec lui toutes les fois qu'il me permettait de l'accompagner. Une fois en route, sa conversation, ses anecdotes, ses souvenirs de jeunesse, ses bons conseils, tout cela dit avec enjoue-

ment et avec autant d'entrain que s'il se fût trouvé dans son salon, les pieds devant un bon feu, nous faisait arriver à Tervueren comme par enchantement. Le retour s'effectuait de même. Tout autre, après avoir fait six lieues, après être resté pendant une ou deux heures dans le bâtiment avec l'architecte, toujours sur pied, dans la boue ou la neige, serait allé se reposer. Rude rentrait à l'atelier et me disait : M. Feigneaux, nous allons fumer une bonne pipe et d'ici à la brune je pourrai encore faire telle ou telle chose. En été, dit encore le même élève, Rude arrivait à l'atelier au soleil levant. A huit heures, on lui apportait à déjeuner. Quelquefois, quand il était pressé, il se contentait d'un ou de deux petits pains et d'un peu d'eau de vie; à midi, il mangeait un autre petit pain et à trois heures il allait dîner. A quatre ou cinq heures il était de retour à l'atelier et ne quittait le travail qu'à la nuit. Je le reconduisais jusqu'à sa porte, et au moment de rentrer, il me disait : M. Feigneaux, demain le premier éveillé ira sonner l'autre. Malgré ma bonne volonté et mes précautions, Rude était toujours le premier. Chemin faisant, et tout en me frottant les yeux, je m'informais de l'heure, trouvant les rues silencieuses; il était trois heures. Nous suivions ainsi, pendant toute la belle saison, le lever du soleil, sans un jour d'interruption. »

AUGUSTE RODIN

Suzon. (Buste, bronze).

Sans cette activité, sans ces longues journées de labeur infatigable, François Rude n'aurait pu mener à bonne fin l'immense travail qu'il avait entrepris. L'œuvre sculpturale du château de Tervueren marque une étape décisive dans la vie artistique de Rude; il y arrive à la maîtrise absolue, il atteint au chef-d'œuvre et prend rang dans les catégories des grands génies. Voici d'ailleurs les travaux qu'il avait exécutés pour cette ex-résidence royale et qui, presque tous, ont été perdus dans l'incendie qui détruisit le palais de fond en comble en 1879. Façade principale du château : Grand bas-relief représentant la *Chasse de Méléagre* et deux trophées d'attributs de chasse. Vestibule : Frise d'enfants avec des guirlandes de fleurs et de fruits. Dans la rotonde : Huit bas-reliefs résumant l'*Histoire d'Achille*. Toutes ces œuvres, à part la frise, moulée en plâtre, étaient en pierre. Il fit encore des têtes et des figures placées dans les ornements du plafond de la rotonde, une cheminée en marbre, deux têtes :

Romulus et *Remus*, et des attributs de guerre dans la frise du salon de réception, dont le plafond fut peint par son beau-frère Vanderhaert, d'après les cartons de Rude. Dans la salle à manger, le maître Dijonais sculpta en marbre des dessus de portes et des génies tenant un écusson aux armes de la famille d'Orange.

C'est surtout dans les bas-reliefs qu'on pouvait apprécier le talent de François Rude et étudier l'expression de son génie. L'œuvre accompli à Bruxelles, a écrit un de ses critiques, « marque une sorte de synthèse laborieuse et extrêmement intéressante entre l'antiquité et la nature, entre l'influence immédiate de David et la copie littérale du modèle vivant. Parfois, semble-t-il, le peintre est sculpteur, et le sculpteur est peintre : le tableau est un bas-relief et le bas-relief est un tableau. Il était à craindre que Rude ne s'inclinât plus que de raison devant l'autorité de David qu'il admirait beaucoup, mais il n'en fut rien et, somme toute, il ne s'inclina que devant la nature : son goût même pour l'antiquité l'y ramène et il apprend de plus en plus à interprêter la nature comme l'interprétaient les anciens. Il la voit pour ainsi dire à travers les antiques, mais il ne la perd pas de vue un seul moment (1). »

La Chasse de Méléagre et *l'Histoire d'Achille* sont tout imprégnées de cette vie altière et fougueuse qui animait le statuaire lui-même. Rien de plus impétueux que ces chevaux comme détachés de quelque frise de temple grec. Rien de plus hardi, de plus expressif que les gestes, l'allure de ces personnages légendaires. Ces figures homériques, campées en des attitudes prises dans la vie même, semblent continuer à jamais dans la matière immuable, l'émouvante théorie de leur action éternelle. Tout cela palpite, tout cela respire; un mouvement ordonné emporte tous ces êtres dont la grandeur d'âme nous émeut, dont les mobiles s'expriment clairement par les poses et les visages, les muscles et les yeux, et qui cependant, sous les dehors d'hommes aux ordinaires sentiments terrestres, gardent dans l'ensemble de leur cortège symbolique et mythologique, la supérieure expression des dieux et le mystère de leur puissance. Rude n'a jamais fait plus beau, aucune de ses sculptures n'est plus hautement significative et *le Départ* procède directement de ces ouvrages et par l'ensemble de la composition et par la fougue de l'interprétation et de la technique et par la vérité plastique des acteurs différents de ce drame taillé dans la pierre.

Après la révolution de 1830 et la proclamation de notre indépendance, le château resta longtemps désert. A la mort de l'empereur Maximilien, sa malheureuse veuve vint l'habiter. Elle l'occupa jusqu'en 1879, année à

(1) Alexis Bertrand : *François Rude.* Collection des artistes célèbres. Paris, Librairie de l'Art.

jamais mémorable et désastreuse. Un soir de carnaval, le 3 mars, on ne sait exactement de quelle manière, le feu se déclara dans le château, qui fut complètement consumé. Les soldats de garde avaient, eux aussi, fait la fête : ils étaient tous ivres. Apercevant des flammes, et perdant totalement la tête, ils avaient négligé de donner l'alarme. Les secours arrivèrent trop tard. Seuls les murs et quelques parties des bâtiments restèrent debout. Les sculptures de Rude avaient été presque absolûment calcinées. Le bas-relief du portique avait le moins souffert; cependant, il ne fallait pas songer à essayer de le descendre, l'appareil défectueux ne tenait plus et menaçait ruine. Quant aux huit œuvres de la rotonde, elles s'effritaient au toucher.

Ces merveilles étaient considérées comme irrémédiablement perdues. Cependant, un homme intelligent et habile, M. Frédéric Simon, directeur du moulage au musée d'art monumental, avait été chargé, en 1881, de faire un rapport sur l'état de ces sculptures. Il s'était rendu à Tervueren en compagnie de M. Charles Vanderstappen, hier encore directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, et du vieux praticien de Rude, alors un blanc vieillard d'au moins quatre-vingts ans qui, dans la patache d'Auderghem, où les trois hommes avaient pris place, évoquait par son esprit toujours clair et lucide la présence de son illustre maître. Le vieil artisan ne pouvait se faire à l'idée que tant de travail était détruit et que tous ces chefs-d'œuvre, à la confection desquels il avait collaboré, allaient tomber en poussière. Devant les débris du palais, au pied des sculptures noircies et entamées par les flammes, la peine du tailleur de pierre fut indicible; on eût dit qu'il assistait à sa propre fin en considérant la cinération de ces bas-reliefs qui lui rappelaient son active et affectueuse jeunesse. M. Simon nous a dit que le vieillard ne supporta pas ce coup moral et qu'il mourut bientôt après. L'excellent artiste, non moins attristé que ses deux compagnons à l'idée de la totale disparition de ces sculptures, se promit de les sauver et de leur rendre la vie de la gloire.

AUGUSTE RODIN

Dosia. (Buste, bronze.)

Grâce à une patience incroyable, servie par un talent précieux et délicat, M. Simon parvint à prendre des moulages précis de ces œuvres qui se désa-

grégeaient au contact de la main. L'honorable directeur du moulage opéra un véritable miracle et les artistes ne sauront jamais assez lui témoigner leur gratitude. Cette besogne méticuleuse avait duré huit mois. On est ainsi parvenu à conserver l'empreinte en plâtre des huit bas-reliefs de *l'Histoire d'Achille*, du grand bas-relief de *la Chasse de Méléagre* et des deux trophées aux attributs cynégétiques qui flanquaient l'entrée principale. Aujourd'hui ces précieux moulages sont réunis dans une dépendance du musée d'art monumental, en attendant que le transfert projeté des collections dans le grand hall sud permette d'exposer en digne place ces pures productions de la statuaire française.

Inutile de dire que les peintures à l'exécution desquelles Mme Rude avait apporté tant de soins, tant de doux orgueil, avaient été englouties dans les flammes. Il ne reste que le souvenir de ces choses conçues et élaborées dans la chaude atmosphère d'un idéal bonheur, bonheur conjugal et maternel, puisque, presque au prix de sa vie, Sophie Frémiet avait donné le jour, vers la fin de l'année 1822, à un fils qui, hélas! devait mourir adolescent.

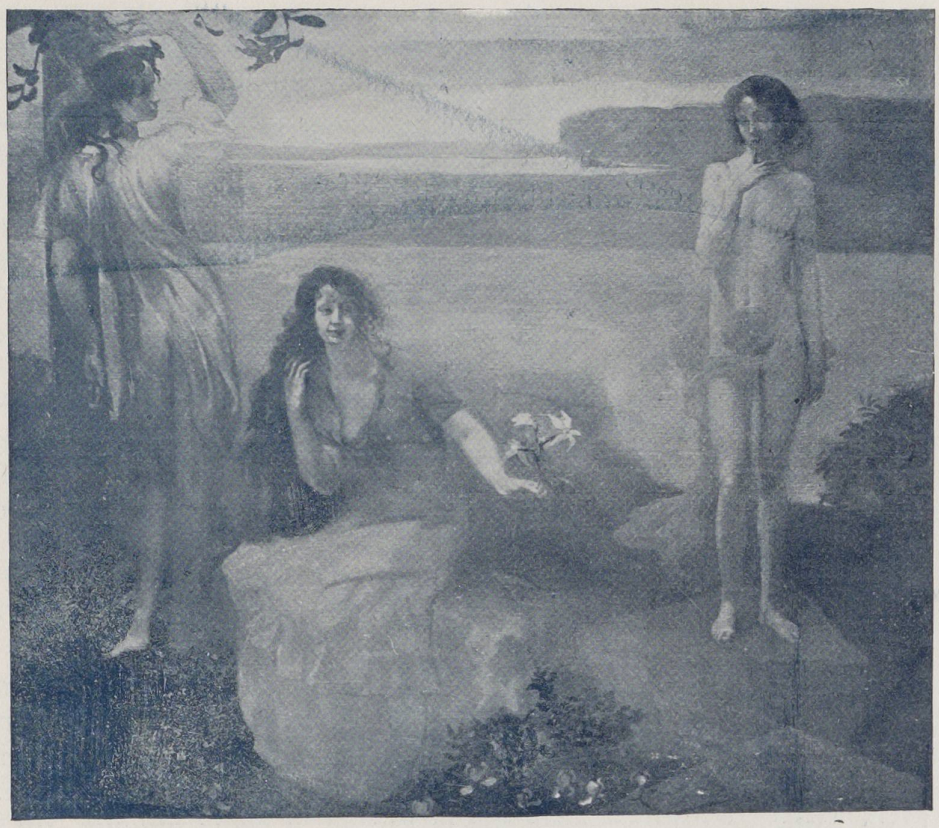
Dans son second atelier, François Rude modela encore, pour le palais du roi Guillaume, les ornements des plafonds pour les escaliers particuliers (attributs du commerce et de l'agriculture); les armes des Pays-Bas au plafond du vestibule d'entrée; dans la salle des fêtes une grande frise de figures allégoriques avec guirlandes, représentant le Commerce, la Navigation, l'Abondance, la Vérité; des figures d'enfants ailés, jouant de divers instruments de musique, pour la salle de bal. La plupart de ces ouvrages existent encore. Il faut ajouter à cette liste une cheminée en marbre pour la chambre à coucher de la reine, qui est une chose absolument splendide. La frise représente des amours jouant sur des monstres marins; les gaines, divisées en compartiments, sont surmontées de deux masques coiffés de fruits. Chacun de ces compartiments contient un bas-relief que Rude a dessiné sur le marbre et taillé lui-même.

Le maître exécuta aussi une cheminée presque semblable, mais dont la frise, figurant une théorie d'amours en des poses diverses, était soutenue par deux cariatides, pour le château de Laeken, alors le palais de Schoonenberg. Cette cheminée a été détruite par l'incendie, il y a quelques années. On assure aussi que Rude est l'auteur d'une troisième cheminée en marbre ornant une des salles du palais des Académies. Il n'y a là rien d'impossible puisque ce bâtiment, autrefois palais du prince d'Orange, fut bâti en 1823 par l'architecte dont François Rude tint presque toutes ses commandes importantes. On sait que Vanderstraeten lui demanda les esquisses de deux figures à exécuter en pierre : l'Agriculture et la Navigation, destinées à des niches pour le vestibule de ce même palais. Le maître acheva aussi dans son atelier du palais du Roi,

les dessins de quatre grands bas-reliefs à exécuter également pour la demeure du prince héritier. Il ébaucha ensuite les maquettes du fronton du théâtre de la Monnaie et de grandes esquisses pour l'ancien palais de justice de Bruxelles. Mais tous ces ouvrages restèrent à l'état de projet ou allèrent à des statuaires moins capables mais plus favorisés.

Les sculptures de Tervueren étaient achevées ; marié et père de famille,

ALBERT CIAMBERLANI



Elégie.

Rude avait contracté des charges et des devoirs et vainement il attendait quelque commande. C'est l'époque où il connut des déceptions amères. Dans sa vieillesse, s'entretenant avec un ami de son long séjour en Belgique, le sculpteur chercha au fond d'un meuble une pièce de six francs : « C'est une ancienne amie, dit-il. Je l'ai reçue peu de temps après notre installation à Bruxelles. Ces premières années ont été bien difficiles, bien remplies d'in-

quiétudes; nous étions souvent sur le point de manquer d'argent. Eh bien ! lorsqu'il ne restait au fond de notre bourse que cette pauvre pièce de six francs et que nous étions au moment de la changer, il nous arrivait toujours quelque petit travail suivi d'un peu d'argent, et notre bonne pièce rentrait dans sa cachette. Cela est arrivé tant de fois, que je l'ai gardée par affection, par attachement aux souvenirs qu'elle me rappelle, par superstition. »

Aux soucis matériels vinrent s'ajouter bientôt des tracasseries morales. Le palais du roi terminé, le sculpteur fut obligé de s'installer ailleurs. Il quitta cet atelier non sans tristesse; il y avait connu ses plus douces années d'exil et il y avait réalisé le meilleur de son œuvre. Il obtint l'autorisation de disposer de l'ancienne chapelle des *Douze Apôtres* et il la transforma selon les besoins de son travail et de son enseignement. Car il continuait à former des adeptes; et son Académie libre avait eu tant de succès, sa réputation grandissait tellement, que tous les peintres, tous les sculpteurs, tous les ciseleurs, voulaient suivre ses cours et recevoir ses conseils. Mais cela n'enrichissait pas l'artiste, qui n'acceptait d'élèves qu'à la seule condition de leur apprendre gratuitement ce qu'ils voulaient connaître. Exemple superbe de désintéressement et de dévouement à l'art.

Sur ces entrefaites il avait été chargé de la décoration de la bibliothèque du palais des princes d'Arenberg, au Sablon; il y modela des figures et les ornements du plafond. Le soir, il retrempait son énergie au contact effectif de ceux qu'il adorait. Après le travail à l'atelier, il faisait, à la lueur de la lampe, des dessins et des compositions. Un de ces albums est conservé à la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Il contient des croquis à la mine de plomb et au lavis, signés de 1826, dont les sujets concordent précisément avec les titres et la description des esquisses que François Rude avait faites pour le vestibule du palais du prince d'Orange : L'*Agriculture* et la *Navigation*. Celle-ci est représentée par une jeune femme agenouillée, vue de profil, dont les cheveux dénoués ondulent et dont les vêtements légers se gonflent sous le vent qui caresse sa poitrine nue. Au fond, un rostre se dessine, avec sur la carène, à peine indiqué, un dieu marin souflant dans une conque. L'*Agriculture* est figurée par une autre jeune femme complètement drapée, agenouillée comme la première, mais le genou gauche relevé. De la main droite elle tient une corne d'abondance d'où sortent des fruits et des épis, de l'autre elle offre une pomme. Le visage est tourné de trois quarts et, alors que le premier dessin est presque complètement terminé à l'encre de chine, celui-ci n'est traité que préparatoirement au crayon. Plus loin est un dessin admirable : *La Vérité*, exécuté, comme tous les croquis que contient ce précieux album, avec un sens merveilleux

des reliefs et du bloc sculptural. Puis, incomplètes, deux figures ailées soutenant un cadran; un rappel sans doute du groupe de deux génies en marbre faits pour la cheminée de la deuxième chambre des États généraux, depuis la Chambre des représentants, et qui a été consumé dans l'incendie du palais de la Nation. A côté est un modèle d'écoinçon d'une fantaisie exquise. Une figure élégante et légère, vêtue d'une tunique à l'antique qui retombe en plis fins sur le haut des cuisses nues, forme l'angle extrême et prend la plus grande hauteur. A ses pieds naissent des rinceaux délicats qui se perdent à l'extrémité de la courbe en une palmette trilobée et qui s'enroulent, dans le centre, autour d'un lion morné et ailé de la plus belle allure.

Il y a encore dans cet album aux grandes feuilles jaunies, des études d'après des médailles et des statues grecques, des nus d'après nature, — un torse de femme est entr'autres absolument frémissant de vie, — un bas-relief pour dessus de porte, des esquisses ornementales, des copies de danses prises sur des urnes athéniennes, une charmante composition: *Psyché et Cupidon*, un curieux portrait, qui pourrait bien être celui du beau-frère de Rude, le peintre Vanderhaert, plus tard directeur de l'Académie de Gand, un dessin d'homme campé en une pose puissante qui fait songer à Michel-Ange, et enfin, une autre composition, de proportions plus considérables et d'un fini plus poussé. Ce dernier dessin est dâté de 1830. Le sculpteur a sans doute voulu symboliser l'hymen en accouplant deux êtres jeunes qui s'enlacent et confondent pudiquement leur nudité.

ALBERT CIAMBERLANI

Etude.

L'homme est couronné de laurier, la femme est drapée depuis les hanches d'un vêtement léger qui laisse deviner les lignes des membres inférieurs. Autour des deux têtes, comme une transparente et bougeante auréole, flotte un voile que de la main gauche l'épousée retient délicatement. L'ensemble de ces deux figures, d'une grâce captivante, est du plus heureux effet. Les poses sont naturelles et il est dans leur attitude cet alanguissement spécieux qui prépare les êtres qui s'aiment à la communion. Au pied des figures, qui s'allongent de gauche à droite, est une eau paisible, sans ride, miroir de ce bonheur pur qui unit les élus, mais qui signifie aussi que peu de chose peut engloutir la félicité la plus complète. Au fond, c'est un paysage montagneux dont le réalisme voulu et les plans exacts rendent plus éthérées les formes des deux amants symboliques.

La chance abandonnait François Rude de plus en plus. La plupart des artistes bruxellois continuaient à lui montrer de l'hostilité. Plusieurs avaient essayé de lui enlever les travaux de sculpture du palais de Tervueren. L'un d'entre eux, celui qui, avec Godecharle, avait toujours été le plus mal disposé envers le maître, je veux parler de Jean-Louis Van Geel, l'auteur du lion de Waterloo, et qui avait été durant quelques mois l'élève de David, était même parvenu à se faire commander par le gouvernement néerlandais une statue de Claude Civilis, placée dans le parc de Tervueren et aujourd'hui complètement oubliée. Maintenant c'était pour Rude presque la misère noire. Mais le maître avait connu d'autres épreuves et rien ne pouvait l'abattre. La longue maladie de Louis David ajouta à sa mélancolie, et lorsque, le jeudi 29 décembre 1825, le grand peintre mourut, après six mois de souffrances cruelles, le statuaire ressentit un des plus violents coups de sa vie, cependant si pleine d'événements pénibles. Avant qu'on enveloppât l'immortel artiste dans son linceuil, François Rude tint à prendre le moulage de la main droite du défunt, cette main dont le sculpteur avait senti si souvent la franche étreinte affectueuse et dont il voulait garder la forme immuable à jamais devant ses yeux (1). En même temps il faisait couler dans le bronze le médaillon qu'il avait fait du peintre dans les premiers temps de son exil; et le lendemain des funérailles, dans lesquelles il tint un coin du poële, il commençait à fixer, dans le marbre, les traits de Louis David. On connaît ce buste remarquable, maintenant au musée du Louvre. Ce fut un de ses derniers ouvrages à Bruxelles. Il y exécuta cependant encore la chaire de vérité bien connue de l'église Saint-Etienne, à Lille, et une fontaine pour le Jardin Botanique. L'architecte Suys avait entrepris cette construction en 1826 et Rude lui avait été recommandé par Vanderstraeten. L'existence de

(1) Jules David : *Le peintre Louis David*, p. 607.

cette fontaine n'a jamais été signalée ; elle est cependant digne du maître du *Baptême du Christ* et les deux figures de femmes, traitées en bas-relief, qui constituent toute l'œuvre, ont cette grâce particulière qui distinguent les ouvrages de caractère plutôt décoratif dans lesquels l'artiste excellait.

Lorsqu'on traverse le merveilleux et pittoresque Jardin Botanique de Bruxelles, on aperçoit, si l'on se dirige vers les grandes serres, le grand bas-relief de bronze de cette fontaine, bas-relief fixé au mur qui soutient la

ALBERT CIAMBERLANI

Fontaine de Blaudusie.

terrasse centrale. Peu de promeneurs s'arrêtent pour examiner cette œuvre ; d'ailleurs, la vasque qu'elle domine est toujours à sec et les cascatelles de l'eau ne requièrent plus, de leur chant timide, l'attention du passant distrait qui se hâte et ne regarde pas. C'est peut-être la sculpture la moins connue, la moins familière de ce parc public, où les statues et les groupes sont nombreux. Et pourtant elle est due à l'immortel François Rude.

La fontaine est composée de deux nymphes entourant une source. Elles

sont d'une plastique sévère, et, dans leur grâce solide, elles se vêtent d'une hiératique splendeur, La figure de droite est drapée dans une étroite tunique grecque qui souligne les formes d'un corps puissant et laisse nues les jambes et les cuisses. La tunique se noue sur les deux épaules et permet d'entrevoir la poitrine. Le visage est tourné de trois quarts et la coiffure à l'antique ajoute à l'austérité de l'expression. La main gauche tient une coquille à hauteur du genou. La main droite soulève un pan de la draperie, tandis que le coude s'appuie sur la source. L'autre figure est presque complètement nue. Seule la partie inférieure du corps est cachée, depuis les hanches, par un voile aux plis légers. Le torse entier vibre et la chair de la poitrine paraît palpiter. Comme par un geste de pudeur, la déesse soulève vers son épaule gauche le dessus de son manteau dont s'empare aussi, dans un mouvement collectif, la main droite. La tête, de profil, est d'une absolue pureté de ligne. Cette figure est assise, tandis que l'autre, qui la regarde, est étendue. Dans le bas surgissent et se dressent des roseaux, couronnant un piédestal de rocaille. Devant est une vasque mi-circulaire, à revêtement de plomb.

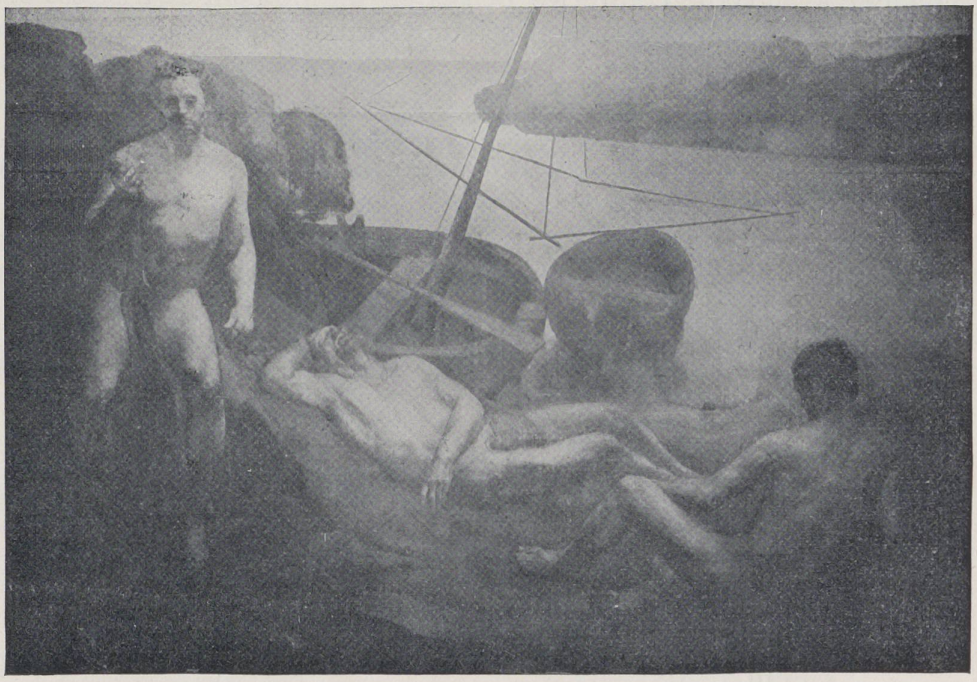
La source est tarie, sans doute, car il n'en coule jamais le moindre filet liquide, et les deux nymphes jumelles doivent se désoler de ne plus pouvoir se mirer ainsi que jadis dans le miroir d'eau tranquille du minuscule bassin dont elles sont l'ornement. C'est en vain qu'on cherche une signature dans un coin quelconque du bas-relief patiné. Ni paraphe, ni millésime. Et les badauds, ou même les simples bourgeois, désappointés de ne pas découvrir d'inscription, ne se donnent pas la peine de saluer d'un regard sympathique les deux sœurs de métal tant délaissées.

Mais pour celui qui veut goûter leur splendeur et aime à subir leur séduction tranquille, ces figures n'en paraissent que plus imposantes. Aux yeux de l'artiste, l'abandon où elles se trouvent intensifie le charme qu'elles dégagent et les rend plus majestueuses. François Rude les modela quelques mois avant de rentrer en France. A la prière de l'architecte Suys, le bas-relief fut exécuté en terre cuite. Le temps l'avait dégradé ; il menaçait de le détruire complètement. La direction des beaux-arts de la ville de Bruxelles eut, en 1890, l'heureuse idée de le faire copier par le sculpteur Albert Hambresin. On le coula ensuite dans le bronze. Il est désormais immortel. Et pourtant personne ne s'y intéresse. L'homme se méfie des œuvres anonymes ; il a peur de juger lui-même. Il adopte les admirations qu'on lui sert et ne les discute pas. Il n'est pas six personnes à Bruxelles qui savent quel est le prestigieux auteur de la fontaine du Jardin Botanique. Jamais un dessinateur, un peintre, n'ont songé à la copier. Jusqu'à ce jour, elle avait bravé triomphalement les objectifs des kodaks.

En 1827, François Rude achevait l'esquisse de son fameux *Mercure*

rattachant ses talonnières, un de ses chefs-d'œuvre, lorsqu'il reçut inopinément la visite d'un de ses vieux amis, le sculpteur Roman, qui s'étonna de trouver le maître presque pauvre, alors qu'il le croyait devenu riche. Rude lui ayant confié qu'il n'espérait plus aucune commande, que le monde officiel, les artistes belges le battaient en brêche et lui faisaient systématiquement obstacle, son interlocuteur le décida à quitter Bruxelles. Quatre mois après, en compagnie de sa femme, de son fils Amédée, alors âgé de

ALBERT CIAMBERLANI



Les Pêcheurs.

cinq ans, il prenait la diligence pour Paris, disant à jamais adieu à cette ville où il avait tant souffert, mais où il avait aussi tant aimé et connu tant de bonnes heures créatrices.

Un des ses élèves préférés, Guillaume Stas, de Louvain, avait demandé et obtenu du sculpteur de le suivre à Paris. Ce jeune artiste, qui était né en 1802, et qui avait à dix-huit ans, grâce à l'enseignement de Rude, obtenu le premier prix de modelage à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, avait fait un buste très ressemblant de la cadette des demoiselles Frémiet. Il resta

dans la capitale française durant plusieurs années, manifestant le désir de ne jamais quitter le créateur d'*Hébé*. La révolution belge l'obligea de rentrer dans sa patrie. Mais, séparé de son maître, le jeune sculpteur sembla avoir perdu toute inspiration, toute volonté. Il travailla peu, exposa en 1839 un bon buste du peintre Vanderhaert, beau-frère de François Rude, (1) et ne fit plus parler de lui dans la suite.

Il reste peu de choses de l'œuvre de Rude en Belgique. Il semble qu'un mauvais génie se soit promis de faire disparaître jusqu'au moindre ouvrage du maître et de se venger ainsi de la chanson maligneque, précédant Verlaine, le sculpteur avait écrite contre les Belges en un moment de tristesse et de ressentiment. (2) Déja, durant son séjour à Bruxelles, il avait été obligé de

---

(1) Chevalier Edmond Marchal : *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, p. 704.

(2) Voici le texte de cette chanson inédite, pleine d'allusions aux hommes et aux événements des dernières années du gouvernement néerlandais. Elle est écrite au crayon à l'intérieur de la couverture de l'album conservé à la Bibliothèque de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles :

I

Moutons qui paissez en Belgique,
Sous le beau nom de citoyens,
Quand vous revint la République
Vous n'aviez pas six peaux de chiens.
Sous une royale houlette
Voyez tomber tous vos flocons,
Tondus vous faites la gross' bête.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons!

II.

Quoi ! ce peuple autrefois si brave,
Autrefois si fier de ses droits,
Va-t-il, sous le joug des Bataves,
Plier en dépit de ses lois !
Pour nous, un lâche ministère
De ce joug rive les chaînons.
Il pèse... et vous pouvez vous taire.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons !

III.

Ce ministère seul commande;
Il vexe, et c'est au nom du roi.
Le doux jargon de la Hollande
Nous est imposé comme loi.
Plus loin il porte l'insolence
Et, du doigt montrant des prisons,
Il sonde notre conscience.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons!

IV.

Des fers forgés pour l'infamie
Chargent vos nobles défenseurs !
L'amour sacré de la patrie
S' est-il donc éteint dans vos cœurs?
Un vil favori d' la couronne
Chaqu' jour en brise des fleurons
Et pour le briser, lui,.. personne !
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons!

V.

Un amateur de pirouettes,
Espèce d'agent de boudoir,
Au foyer, parmi des grisettes,
A, sans doute, appris son devoir !
Ce monseigneur polichinelle (1)
A sauté de plus d'un' façon
D'puis qu' Van Maanen (2) tient la ficelle
Faut il qu'un Belge soit cornichon !

VI.

Pourquoi traitent-ils en esclaves
Les Belg's qui ne sont pas soumis?
Sont-il plus forts, sont-il plus braves?
Pourquoi sommes-nous avilis ?
Pour nous le mépris, les menaces,
Pour nous les impôts, les affronts,
Pour eux les honneurs et les places.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons!

(1) Il s'agit ici du Louvaniste Van Gobbelschroy, ministre de l'intérieur sous le gouvernement du roi Guillaume Ier. Il fut l'amant de la fameuse danseuse Lesueur, du théâtre de la Monnaie, dont il fréquentait assidûment les coulisses. Plus tard il installa la danseuse dans un château des environs de Bruxelles.

(2) Cornelis-Félix Van Maanen, ministre de la justice de 1815 à 1830; attira sur sa tête la haine des Belges pour s'être fait l'instrument de la politique néfaste et rétrograde de Guillaume Ier. Ses papiers ont été vendus il y a trois ans à La Haye et acquis par le gouvernement néerlandais.

recommencer la décoration intérieure des chambres des États Généraux, détruite dans un premier incendie et complètement cinérée en 1883. L'incendie du théâtre de la Monnaie, le soir du dimanche 21 janvier 1855, réduisit en cendres les deux cariatides colossales de la loge royale. Le maître, au déclin de ses jours, — il ne devait plus vivre que dix mois, — eut connaissance de ce désastre et il s'en montra fort affecté, car il estimait profondément tout ce qu'il avait réalisé chez nous.

Il avait d'ailleurs conservé à Bruxelles de vives sympathies et des admirations ferventes; et Jean Rousseau, mort en décembre 1891, directeur des beaux-arts, lui avait voué une amitié qu'il devait plus tard reporter sur Auguste Rodin. C'est cet excellent écrivain qui, en faisant un rapprochement entre *Le Jeune Pêcheur Napolitain* et *Le Départ*, écrivait ces lignes très justes : « Ainsi Rude réunissait en lui ces deux facultés qui semblent s'exclure, celle de connaître la vérité dans sa manifestation la plus simple, et celle de concevoir la poésie dans son expression la plus haute. »

Le décès de Rude causa en Belgique une grande tristesse et ceux-là mêmes qui ne s'étaient pas toujours empressés de le servir, regrettèrent sincèrement sa perte. Jules Lecomte, alors correspondant parisien de

---

VII.

Combien d'indignes mandataires
. . . . . .
Trahissent les droits de leurs frères
Et sans pudeur quittent nos rangs.
Avilissant leur noble tâche
On marchande leur oui, leur non
Et ils sièg'nt auprès d'un Gerlache. (3)
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons !

VIII.

Sorti de la fange du bagne,
Deux fois flétri d'un fer brûlant,
Un magot(4)— l'opprobr' l'accompagne —
D'un ministre est le confident.
Sa plume en style des galères
Répand le fiel de son patron.
Et ça rampe encor sur nos terres.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons !

IX.

Sur cette terre hospitalière
Un malheureux s'est abrité ;
On le rejette à la frontière
Lui, fort en notre liberté (5).
« Qui viole le droit d'asile
Ternit l'honneur des nations. »
Nous le souffrons peuple imbécile.
Faut-il qu' les Belg's soient cornichons !

X.

Attendons-nous qu'à la charrue
Van Maanen nous ait attelés ?...
Que sa clique sur nous se rue
Quand il nous aura muselés ?...
Lorsqu'il demande en vain justice
Le peuple frappe le félon,
Et lorsque le peuple entre en lice
On n' dit plus qu' c'est un cornichon !

(3) Le baron Étienne-Constantin de Gerlache; sous Napoléon Ier, avocat à la Cour de cassation de Paris. Député en 1824 sous Guillaume Ier, il devint le chef de l'opposition. Au lendemain de la révolution de 1830, où il joua un rôle important, il fut nommé président du Congrès National.

(4) Le comte Libri Bagnano. Florentin de naissance, proscrit d'Italie, il se réfugia en France où il fut condamné en 1816, par la Cour d'assises du Rhône, à dix ans de travaux forcés et à la marque pour faux en écriture de commerce. Devint en Belgique, on ne sait comment, l'agentsecret du roi Guillaume, qui lui fournit des fonds (300 000 florins) pour créer le journal *Le National*. Lorsqu' éclata la Révolution, le soir de la représentation de *La Muette de Portici* (mercredi 25 août), le peuple saccagea la maison de l'ancien forçat et brisa les presses du journal. A l'approche des bandes populaires Libri s'échappa par une fenêtre donnant sur la cour des messageries.

(5) Il ne nous a pas été possible de découvrir à qui il est fait allusion dans cette strophe. Cette chanson datant selon toute vraisemblance de 1826, il ne sagit probablement pas du conventionnel comte Merlin de Douai, dont l'expulsion eut lieu dix ans auparavant, le 15 février 1816, tout au début du séjour de François Rude à Bruxelles.

l'Indépendance Belge, dans son article nécrologique disait en parlant du *Départ* : « La pierre y est animée, transportée, hurlante... C'est plus que la vie, c'est l'enthousiasme élevé jusqu'à la sainteté, c'est sublime! Et le nom de son auteur va bien à cette œuvre âpre, énergique, Rude... — C'était un caractère dans un beau talent, » disait encore ce critique, exprimant de loin l'opinion de tous ceux qui avaient connu Rude pendant son exil et fréquenté chez lui.

Mais le temps voile toutes choses et les générations nouvelles qui, chez nous surtout, ne cultivent guère le souvenir des grands hommes, en ignorant l'existence de beaucoup d'œuvres de Rude, se prêtèrent inconsciemment à leur destruction. C'est ainsi que les deux belles figures que le statuaire avait taillées dans la pierre blanche pour la façade d'un hôtel de la rue Royale, furent vendues comme vieux matériaux à un marbrier. Cet immeuble, occupé d'abord par le général Goethals, un héros de la Révolution belge, avait été cédé à la Banque Nationale. Celle-ci, lors de la transformation et de l'assainissement du quartier Notre-Dame-aux-Neiges, dut évacuer le bâtiment, qui fut démoli. L'acquéreur des cariatides les plaça provisoirement dans la cour de ses ateliers, en attendant l'occasion de se servir du bloc de grès qu'elles représentaient, car elles étaient hautes de trois ou quatre mètres. Sur ces entrefaites, feu le peintre Van Hammée, professeur à l'Académie des beaux-arts, conservateur au Musée des Arts décoratifs et industriels, qui se faisait construire une maison, entra en rapports d'affaires avec le marbrier. L'industriel, dans l'espoir de se débarrasser de ces trop encombrantes sculptures, les offrit pour un prix modique à son client, en lui conseillant de les utiliser pour l'édification de sa façade. Mais le regretté artiste avait tôt fait de constater l'origine et la valeur des deux figures, qu'il signala à la commission des musées. Celle-ci ne crut pas utile de les acheter; cependant, elles étaient à vendre à d'excellentes conditions : leur propriétaire n'en demandait que quelques centaines de francs.

Finalement, grâce aux démarches nombreuses de M. Van Hammée, la ville de Bruxelles consentit à ouvrir les portes de son musée communal à ces deux personnages de pierre, qu'elle dut placer dans un coin obscur où il est difficile de les admirer. Et les deux cariatides s'enveloppent dans les plis immuables de leurs vêtements classiques, très timides, modestes, craignant, dirait-on, d'être expulsées de ces galeries.

II

QUAND Auguste Rodin arriva en Belgique, le souvenir de Rude y était presque effacé. Quelques personnes seulement se rappelaient le maître et il est probable que le sculpteur de *l'Homme au nez cassé* entendit de ces lèvres vénérables des témoignages touchants d'amitié et d'admiration. On sait que Rodin vint de Paris avec Carrier-Belleuse, à qui l'architecte Suys avait commandé la frise ornant sur toute leur largeur les deux façades latérales et la façade postérieure de la Bourse du Commerce. Plutôt que de rester à Paris dans l'inaction, — la guerre avait suspendu toute vie artistique et intellectuelle, — il avait accepté cet ouvrage et avait transporté à Bruxelles tout son atelier. Parmi ses élèves, outre Auguste Rodin, était un Belge, nommé Van Rasbourg, qui travaillait chez Carrier-Belleuse depuis une dizaine d'années. Ce n'était pas un artiste, mais un habile artisan qui imitait à s'y méprendre le talent maniéré de son maître. Carrier-Belleuse utilisait les qualités d'assimilation de ce collaborateur et ne manquait pas de signer beaucoup d'œuvrettes auxquelles il n'avait pas donné un simple coup d'ébauchoir.

Aussitôt arrivé à Bruxelles, Carrier-Belleuse fait appel à Julien Dillens, occupé à ce moment à la décoration monumentale des maisons nouvellement construites des boulevards du centre. Il lui confia l'exécution des frises de la Bourse, dont les trois quarts sont dus à l'unique ciseau de l'auteur du *Silence*

de la Tombe. Le seul grand ouvrage signé à Bruxelles par le sculpteur français n'est donc pas de lui. Il s'est contenté de donner à Julien Dillens des indications au crayon d'un format très réduit que le statuaire flamand interprétait dans la glaise et qu'il transposait ensuite dans la pierre blanche. A l'atelier de Carrier-Belleuse, Julien Dillens rencontra Rodin et entre les deux hommes se créa immédiatement une affectueuse camaraderie.

Celui qui devait concevoir plus tard *la Porte d'Airain* était alors un homme de trente ans; Dillens en avait vingt. Le masque réfléchi, l'érudition profonde d'Auguste Rodin, son caractère orgueilleux, le firent bientôt considérer comme une sorte de Dieu par tous ces jeunes sculpteurs qu'il encourageait de sa parole confiante et auxquels il ne ménageait pas les conseils de son expérience. Il restait toujours à l'atelier, modelant de petites figures, des groupes à la manière de Carrier-Belleuse; celui-ci se contentait de les retoucher un peu avant d'apposer son paraphe dans la glaise du socle. Auguste Rodin a participé ainsi à la création d'une série importante d'œuvrettes de tous genres parmi lesquelles on peut citer, avec une quasi-certitude, *l'Innocence et l'Amour*, coulées chez un fondeur bruxellois. Il ne faut pas y chercher les qualités de Rodin, cela va sans dire; elles ne portent aucune empreinte de sa personnalité, puisqu'il s'efforçait uniquement de ressembler à celui pour lequel il travaillait, sans laisser aller son inspiration ni son pouce.

La guerre finie, Paris pacifié, Carrier-Belleuse reprit le chemin de sa patrie et ne revint plus. Il avait au préalable congédié son personnel ouvrier et licencié son atelier. Du coup, la plupart des élèves qu'il laissait à Bruxelles tombèrent dans un besoin presque noir. Auguste Rodin, qui avait alors élu domicile rue de Malines, connut des jours de misère affreuse. Inconnu, n'ayant point de relations, il désespérait de trouver de l'ouvrage, lorsque Van Rasbourg, son ancien collègue d'atelier, vint à son secours. Le sculpteur, grâce à sa qualité de Belge, avait obtenu de Jean Rousseau, directeur des beaux-arts, auquel Carrier-Belleuse l'avait recommandé, la continuation des travaux de décoration de la Bourse, interrompus par le départ de son maître. Incapable de mener à bien pareille entreprise, Van Rasbourg fut enchanté de pouvoir s adjoindre Rodin comme collaborateur. Les deux anciens élèves de Carrier-Belleuse s'installèrent dans un atelier de la rue Sans-Souci, à Ixelles, où Julien Dillens fut occupé quelque temps par eux.

Nous avons dit que Van Rasbourg était un artisan habile, un praticien expert; c'étaient ses seules qualités. Il dessinait médiocrement et n'avait qu'un sens relatif de la composition. C'était un excellent instrument, mais incapable de concevoir la moindre chose originale. Auguste Rodin sculpta donc les quatre immenses cariatides accouplées qui décorent la corbeille de la Bourse, vers la rue du Midi, et le groupe des deux amours ornant le

tympan qui les surmonte. Ces canéphores ont une allure splendide, le hiératisme qui les distingue rappelle la noblesse des œuvres du même genre que François Rude exécuta jadis pour la façade d'un hôtel particulier de la rue Royale et qui, à deux minutes de là, se drapent dans le silence du Musée communal, au premier étage de la Maison du Roi. Ce sont certainement les productions de deux maîtres de la même race, de la même école et une égale tradition semble avoir présidé à leur conception. Les deux groupes colossaux représentant l'Asie et l'Afrique que Rodin exécuta après et qui décorent les deux extrémités de l'attique du monument, au sommet de la façade latérale de la rue Henri Maus, marquent une étape considérable dans sa technique. On y sent déjà cette touche spéciale au burin du sculpteur, le frissonnement des chairs largement traitées, la facture sobre des figures, la recherche du geste significatif et aisé. La part de collaboration de Van Rasbourg dans ces œuvres est presque insignifiante et tout indique qu'elles furent conçues et créées sous la direction de Rodin qui, affranchi de la tutelle de Carrier-Belleuse, laissait parler sa vocation et allait fermement de l'avant.

ALBERT CIAMBERLANI

Les Adieux.

Ceux qui ont connu Auguste Rodin vers cette période, affirment qu'il menait une existence des plus calmes. Il occupait un petit appartement dans une maison de la rue Sans-Souci; cœur généreux et modeste, il s'était lié d'amitié avec un simple cordonnier dont la chambre était au même étage que son logis. Et le sculpteur ne dédaignait pas de s'entretenir avec l'ouvrier après sa besogne quotidienne, trouvant un plaisir non déguisé à recueillir de ces lèvres loyales des pensées frustes comme ses propres conceptions. Rude aussi était bon envers les travailleurs et, tous deux enfants du peuple, on dirait qu'ils aient goûté un grand bonheur à entrevoir, à travers l'âme de ces amis besogneux, le lointain de leur origine.

Rodin ne perdait guère son temps. Le dimanche il passait généralement sa journée au Musée de sculptures et de moulages, installé alors au Palais des Académies, cette ancienne demeure du prince d'Orange que le créateur du *Départ* avait failli orner de toute une série d'œuvres restées à l'état de

projets. Auguste Rodin y étudiait les antiques et il en analysait scrupuleusement les formes et les détails pour bien s'imprégner la pensée de leur beauté et de leur caractère. Cette admiration identique de Rude et de Rodin pour l'antiquité est à signaler; il n'est pas de statuaire en ce siècle qui ait approfondi plus jalousement qu'eux l'art grec et l'art romain, qui se soit plus familiarisé avec leurs productions et qui les ait aimés et compris plus totalement. Pourtant, leur vision n'a rien de celle des sculpteurs du paganisme, précisément pour cette raison qu'en résolvant le problème de son origine, en s'initiant aux lois qui guidèrent les immortels tailleurs de marbre auxquels tant de figures inoubliables doivent la vie, ils comprirent mieux leur propre personnalité.

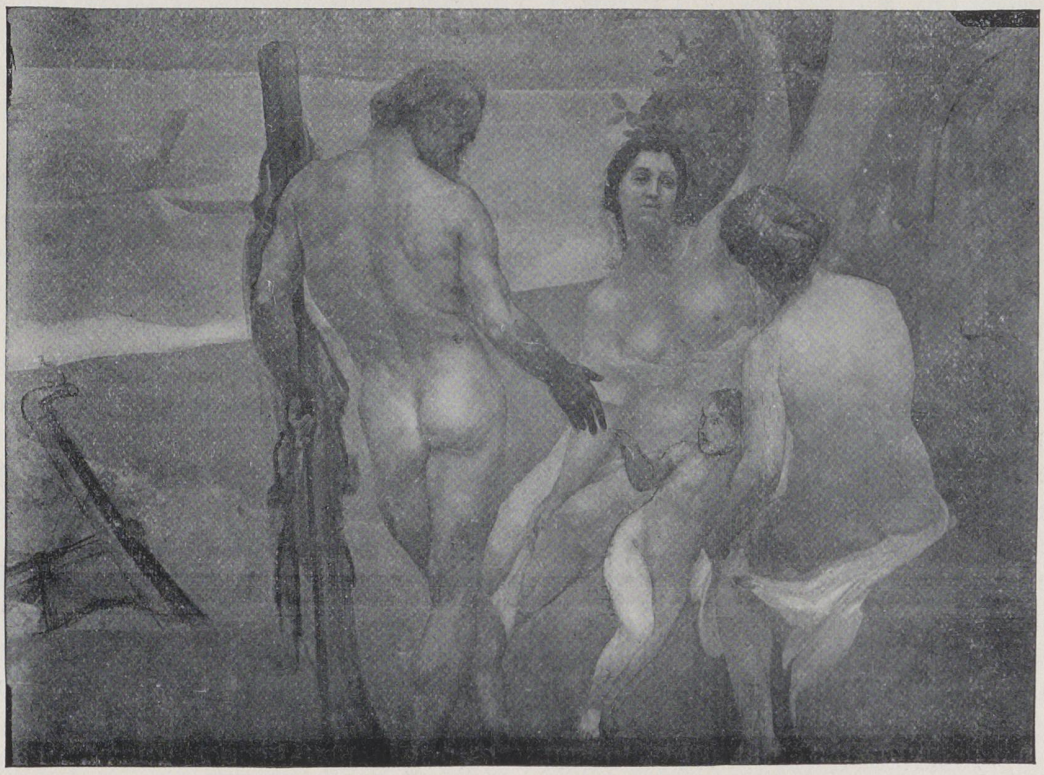
Rien ne différencie plus parfaitement les êtres et les choses qu'une absolue connaissance mutuelle. La conscience d'une autre force rend la nôtre plus évidente par ce seul contraste. Et il est certain que les créateurs qui ressemblent le moins par leur talent aux artistes antérieurs sont ceux qui n'ignorent rien de la vie et de la réalisation de ces prédécesseurs. L'intégrale connaissance de l'antiquité fit que François Rude devint le maître d'une sculpture vivante et pour ainsi dire parallèle à la vie et à l'atmosphère de son temps, comme la sculpture de Phidéas et celle de Praxitèle avaient été en concordance avec l'esprit héroïque et l'existence impétueuse des périodes qu'elles nous évoquent. Et c'est le même antagonisme moral et esthétique, né de l'observation des anciens, qui poussa irrésistiblement Rodin à donner à son art ce caractère d'exubérance de formes et de lignes, d'expressions et d'attitudes, qui traduisent à ses yeux l'inquiétude de l'âme contemporaine et l'esprit tourmenté de notre époque.

Les grands statuaires, en vivant toute la modernité, en laissant battre librement leur cœur et en laissant leur génie synthétiser les objets et les êtres dont ils participaient, ont tissé autour de leurs œuvres ce que Gustave Geffroy a fort justement appelé « l'enveloppe atmosphérique des formes ». Les ambiances varient selon les saisons et les âges; et une statue, un groupe qui, à travers les siècles, se dépouillent de ce vêtement invisible qui les habille, ne sont pas destinés à personnifier toute une race ou toute une école. Les muscles n'ont pas toujours fonctionné sous l'action des mêmes gestes et l'existence épique de certaines sociétés a communiqué au corps des hommes qui les constituaient des frissons inconnus. Aux grands sculpteurs de ces temps particuliers à rendre ces frissons qui les auront secoués eux-mêmes. *Le Départ* de Rude est l'esprit transfiguré de la Révolution, *l'Eve* de Rodin nous évoque l'aride et passionnelle activité de notre siècle commençant et l'hypocrite virginité de tout ce qu'on croit encore pur.

On peut dire que c'est en Belgique que le tempérament de Rodin se

forma, et par le travail, et par l'observation et le sentiment, et par l'étude. Isolé, loin du pays natal, transplanté sur un terrain par lui ignoré mais qui à travers l'histoire fut toujours propice à la culture du talent, il eut une conscience intense de sa personnalité et en activa le développement au contact d'une vie fiévreuse de recherches et d'aspirations. Auguste Rodin lisait beaucoup; il avait toujours ses poches remplies de bouquins et en rentrant chez lui, si la lumière du jour tombant le permettait encore, il

ALBERT CIAMBERLANI



La Vie sereine (Fragment, à l'état d'ébauche).

déambulait au milieu des trottoirs, le nez sur les pages d'un volume, bousculant les gens dans son inconscience momentanée des objets extérieurs; il rentrait chez lui sans avoir perçu le moindre écho des reproches que lui adressaient, mécontentes et vexées, des personnes que le sculpteur avait failli jeter à terre.

En été, il profitait des longs après-dîners pour gagner la campagne. Il avait conçu une dilection fervente pour les coins agrestes du sud-brabançon,

dont il aimait la nature déjà wallonne et par conséquent plus conforme à ses admirations. Il se promenait presque toujours seul; le soir le trouvait attablé sous le berceau d'une tonnelle, dégustant de la bière nationale et mangeant de grand appétit des tartines au fromage blanc, dont il aimait le goût un peu acide et la fraîcheur contre le palais. Il écoutait les orchestres champêtres bruisser derrière les bouquets d'arbres et il prenait plaisir, en regagnant Ixelles par le chemin des étangs, à suivre dans le crépuscule les dernières manifestations de la vie des labours.

Cependant, tout en exécutant ses travaux de commande, Rodin ne laissait pas sommeiller son génie. En activant son travail, il parvenait à consacrer quelques heures à ses études personnelles. Il commença et acheva le buste célèbre de *l'Homme au nez cassé*, dont il avait modelé la première esquisse à Paris, et l'exposa au salon de Bruxelles de 1872, où il ne fut pas remarqué. Cette œuvre jouit pourtant bientôt d'une renommée considérable parmi les artistes de la capitale, grâce à la propagande que firent en sa faveur le peintre Bourson, directeur de l'école de dessin de Saint-Josse-ten-Noode, et Julien Dillens, mise en valeur qui attira sur le buste une attention presque bruyante. Mais la notoriété ne sortit pas de ce cadre spécial de connaisseurs. Par bonheur quelques amateurs avaient constaté les qualités de cette sculpture et le nom de son auteur transperça insensiblement les ténèbres qui obstinément, presque jalousement, l'enveloppaient. Recommandé à la Compagnie des bronzes, Auguste Rodin exécuta et signa pour celle-ci deux petits bustes de femmes : *Suzon* et *Dosia*, de valeur inégale et qui, par leur caractère léger et gracieux, leur expression souriante et douce, leur facture méticuleuse et poussée, font plutôt songer à Carpeaux. Ces œuvrettes coulées en trois formats, mais ne dépassant pas quarante centimètres de hauteur en y comprenant le piédouche, ont été vendues à des centaines d'exemplaires dans toute la Belgique. Depuis peu d'années, leur succès étant totalement épuisé, on a renoncé à en continuer la fonte. Rodin, qui se trouvait dans le besoin, n'en avait demandé que cent francs la pièce.

La situation de Rodin s'était améliorée. Il gagnait de l'argent et acquérait quelqu'indépendance. Van Rasbourg le surchargeait de besogne et lui abandonnait la direction de son atelier, ayant soin, toutefois, de signer de son nom tout ce qui sortait de chez lui. Les deux groupes représentant, le premier un amour mesurant un globe terrestre, l'autre le torse du Belvédère entouré d'accessoires, qui surmontent les pilastres du mur monumental entourant le jardin du palais des Académies, vers la rue Ducale, tout en portant sous le millésime 1874 le paraphe du sculpteur belge, sont dûs entièrement au ciseau d'Auguste Rodin. Une analyse sommaire de ces groupes en pierre suffit pour en donner la certitude. Il en est de même des

grandes figures qui forment les angles du monument élévé à la mémoire du bourgmestre J. F. Loos, au Parc d'Anvers.

Ce monument a une singulière histoire. Il avait été demandé par l'administration de la métropole à Jules Pécher. Cet artiste aimable, ayant fait de la peinture avec quelque succès, s'il faut en croire le témoignage d'Alfred Stevens, avait abordé la statuaire sans s'imposer le moins du monde. Comme en beaucoup de cas semblables, les relations que possédait cet artiste répandu, furent l'unique titre à l'obtention d'une commande de cette importance. Conscient de son infériorité, convaincu sans doute que seul il ne viendrait jamais à bout de pareille entreprise, Jules Pécher fit appel à Van Rasbourg, dont les ouvrages décoratifs de la Bourse, exécutés par Auguste Rodin, avaient fait un des artistes les plus prisés de l'époque. Van Rasbourg accepta, fit sculpter trois des grandes figures par son collaborateur parisien, esquissa la quatrième et empocha la forte somme. Jules Pécher se contenta de la figure supérieure, sorte de Liberté élevant un flambeau, tenue dans une attitude sèche et puérile, du buste en marbre de J. F. Loos et et se chargea aussi de la partie ornementale du socle. Le statuaire anversois devint depuis membre correspondant de l'Académie de Belgique. Un grand sculpteur contemporain, parlant un jour devant nous de Jules Pécher et de Van Rasbourg, les appela les corsaires de l'art. Il n'avait pas tout à fait tort. Mais il est du devoir de ceux qui savent, de remettre les choses au point et de restituer la gloire dont jouissent injustement certains artistes sans scrupules à ceux à qui elle appartient en toute certitude.

ALBERT CIAMBERLANI

Etude pour *la Vie sereine.*

Les plus belles œuvres de Rodin qui se trouvent à Bruxelles sont les six cariatides soutenant les balcons du premier étage des deux maisons formant les coins ouest de la rue Grétry et du boulevard Anspach. Chaque balcon est soutenu par deux figures d'hommes et une figure de femme, dont les corps nus jusqu'à la ceinture se perdent en des gaînes étroites. Ces sortes

d'Hermés sont pleins d'une vie intense; on semble assister à l'immense effort que font ces personnages de pierre pour garder sur leurs épaules le faix formidable sous lequel tout leur buste se ploie. Les bras, au-dessus de la tête fléchie, se replient avec vigueur et sous l'action du geste formidable tous les muscles de la poitrine et de l'abdomen se précisent et semblent se gonfler dans la matière. C'est du beau Rodin, c'est du Rodin original et absolument définitif; déja, dans ces cariatides synthétiquement assemblées et campées, on observe ce frisson de la chair, cette tension des fibres, cette vie intérieure, cette expression active, qui devaient se développer davantage à mesure que le sculpteur atteignait la maîtrise absolue. La série de ces trois cariatides, hautes de plus de deux mètres, et dont le modelage avait demandé de longues semaines de travail au statuaire plongé dans un dénûment absolu, avait rapporté à l'artiste une somme de 750 francs.

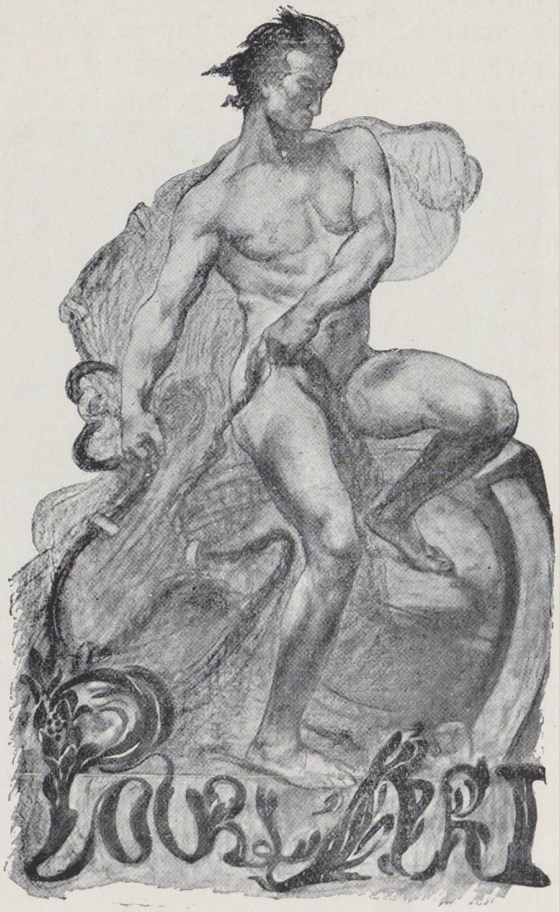
Quatre autres cariatides de Rodin, non moins majestueuses, ornaient naguère la façade d'un immeuble du même boulevard Anspach, au coin de la rue des Pierres. Chaque matin en venant en ville, nous nous arrêtions sous le balcon pour les contempler, pour leur souhaiter le bonjour comme à des amis très chers que nous aurions quittés la veille et que nous retrouverions. Ces sculptures évoquaient toute l'existence pénible et laborieuse du maître dans notre capitale ; peu de personnes les regardaient et leur splendeur faisait notre réjouissance.

Les jours difficiles du sculpteur, sa volonté indomptable, ses espoirs déçus, l'absolue confiance dans son étoile, son amour pour la douce chimère qu'est l'idéal, tout cela nous était suggéré avec charme. Et le matin, nous goûtions un plaisir intime et parfois teinté d'émotion devant ces bustes de pierre, dont l'un, penché en avant, la tête baissée, les bras arrondis vers le dessus des épaules, le tronc tordu par l'effort prodigieux et montrant une anatomie puissante, était une œuvre tout à fait supérieure. Ces figures ne sont plus. Depuis le mois d'avril 1899, l'entresol dont elles étaient la richesse a disparu avec le large balcon qui le surmontait. Le rez-de-chaussée de l'immeuble a été surélevé et les trumeaux détruits pour les besoins de cette transformation.

L'entrepreneur des travaux, estimant qu'il serait trop malaisé de descendre les sculptures condamnées, taillées dans des monolithes de pierre blanche, a préféré les briser à même la façade. Nous avons eu la force cruelle d'assister à cet acte barbare : A grands coups de marteaux, des maçons ont cassé ces œuvres, qui n'auraient jamais dû mourir ; les fragments tombaient sur le chantier avec des sortes de plaintes et les gestes des cariatides mutilées paraissaient s'exaspérer dans un sentiment de tardive révolte. Un ouvrier, avec un infâme et crispant plaisir, dégradait, avant de l'abîmer totalement, à

l'aide de son maillet de fer, un des hautains visages que nous contemplions. Personne n'est intervenu. Plusieurs jours ont passé et le matin nous pressions le pas pour échapper aux bruits de ce carnage, dont les échos nous déchiraient les oreilles. Deux figures ont été de cette manière réduites en pièces; j'ai appris plus tard que Jef Lambeaux, prévenu par des amis, était arrivé à temps pour empêcher l'accomplissement complet de ce désastre. Il a racheté, et fait détacher à ses frais, deux des cariatides sur lesquelles les marteaux des démolisseurs s'étaient, il est vrai, déjà essayés, mais qui, fort dégradés pourtant, ont conservé leur ensemble caractéristique. Elles ornent aujourd'hui la porte de l'atelier du statuaire anversois.

ALBERT CIAMBERLANI



Affiche annonçant l'Exposition du Cercle *Pour l'Art* (1897).

A ceux qui lui demandaient pourquoi il ne voulait pas se résoudre à entreprendre une œuvre où il pourrait donner tout ce qu'on attendait de lui, Auguste Rodin répondait qu'il ne fallait pas se hâter et qu'il était toujours temps de commencer, du moment qu'on avait la conviction de faire quelque chose. « Il suffit qu'un artiste fasse une seule statue pour établir sa réputation », ajoutait-il, en s'adressant aux élèves de l'atelier Van Rasbourg, qui aimaient à s'entretenir avec lui et qui recouraient sans cesse à ses conseils. A quelque temps de là, accomplissant sa prédiction en ce qui le concernait personnellement, il exécutait son *Age d'Airain* qui, exposé au Cercle Artistique et Littéraire, obtenait un succès énorme. Quelques mois après, Auguste Rodin modela, moitié grandeur d'exécution, l'esquisse de son fameux *Saint Jean-Baptiste*, qui, dès 1880, peu après son retour à Paris, devait définitivement asseoir sa renommée dans sa ville natale, dans sa patrie.

Rodin a sincèrement aimé notre pays; il y a beaucoup souffert, mais son âge mûr lui doit en partie son expérience. Il s'était attaché à Bruxelles à beaucoup de choses et à beaucoup de gens; l'atmosphère de notre capitale lui était devenue presque indispensable. Il y avait rencontré des hommes dont l'amitié lui avait fait oublier l'indifférence et le dédain du grand nombre. Le maître a souvent témoigné sa gratitude envers feu Jean Rousseau, Camille Lemonnier, Charles Tardieu, auprès desquels il rencontra sans cesse l'encouragement le plus chaud et qui le défendirent en toute circonstance. Si Rodin aime la Belgique, c'est que ceux-ci la lui ont fait aimer. Et, comme il le déclarait il y a peu d'années à Julien Dillens, qu'il était allé revoir, s'il revient jamais s'établir parmi nous, pour y achever sa carrière, nous devrons à ceux qui le comprirent et l'admirèrent, l'honneur de le saluer parfois dans l'antique capitale flamande. Et quel plaisir de rencontrer un jour Auguste Rodin sous les balcons mêmes de ces maisons du boulevard, ornées par lui de cariatides dont la vie est plus active que celle de la foule diverse et immuable dont depuis trente années leurs prunelles de pierre suivent le remous.

L'étude qui précède, esquissée tout d'abord à Bruxelles, sous forme de conférence, au sein du Cercle d'Art *le Labeur*, parut ensuite à Paris, moins développée toutefois, dans le numéro du premier octobre 1902 de *la Grande Revue*. Quelques jours après, le dimanche 12 octobre, la partie concernant le séjour d'Auguste Rodin à Bruxelles fut reproduite dans le supplément littéraire de l'*Indépendance Belge*. Cette reproduction valut au distingué rédacteur en chef du grand journal quotidien la lettre que voici, et qui fut insérée dans le supplément du dimanche 19 octobre :

Anvers, 12 Octobre 1902.

A Monsieur Charles Tardieu,

Monsieur,

Je lis dans le supplément de *l'Indépendance* de ce jour, la reproduction d'un article sur « Auguste Rodin en Belgique » paru dans *la Grande Revue* du 1er octobre.

J'y vois avec étonnement que M. Sander Pierron ne reconnaît pas M. Jules Pécher comme étant seul l'auteur du monument Loos. Je dois à la mémoire de mon père de rétablir les faits.

En 1874, un concours fut ouvert à Anvers pour le projet d'un monument à élever à la mémoire de M. le Bourgmestre Loos. Ce fut la maquette de M. Jules Pécher qui remporta les suffrages. La conception de l'œuvre était dès lors ce qu'elle est aujourd'hui.

M. Rodin n'avait même pas encore à ce moment, pénétré dans l'atelier de mon père. Ce ne fut que pour l'exécution monumentale de l'œuvre que M. Pécher prit des aides. MM. Rodin et Van Rasbourg travaillèrent *dans son atelier avec lui et toujours sous sa direction au développement monumental des figures.*

A l'époque de l'inauguration du monument Loos, un journal ayant cité les noms de MM. Rodin et Van Rasbourg comme collaborateurs de M. Pécher, ces messieurs ont chacun attesté par un écrit que je possède, l'inexactitude de ce fait. M. Rodin s'en souviendra certainement et je ne puis douter qu'il ne s'empresse de remettre loyalement les choses au point.

Quant à la « forte somme » dont parle M. Sander Pierron, elle ne fut empochée par personne. Le travail de MM. Rodin et Van Rasbourg a été rétribué par M. Jules Pécher qui dut d'ailleurs faire des sacrifices pécuniers pour que son œuvre fut telle qu'il la voulait. M. Van Rasbourg, mort à présent, était resté l'ami de mon père. C'est à ce titre que je relève l'attaque faite à sa probité d'artiste.

Il est possible que MM. Van Rasbourg et Rodin aient travaillé ensemble, mais je puis certifier que *jamais* Van Rasbourg n'a signé de son nom l'œuvre d'un autre ! C'était un honnête homme, trop modeste et qui n'a pas été heureux !

Il est mort sans ressources à Paris il y a un an.

Je vous serais très reconnaissante, Monsieur, de bien vouloir, en souvenir de vos bonnes relations avec mon père, faire publier la présente lettre dans son entier dans le prochain supplément littéraire de *l'Indépendance.*

Vous comprendrez combien il est légitime que je fasse connaître la vérité.

Je vous remercie vivement et croyez bien, Monsieur, à mes sentiments les plus distingués.

(Signé). JEANNE LYNEN-PÉCHER.

ALBERT CIAMBERLANI

Le Joug.

Les renseignements dont nous nous étions servi pour écrire le chapitre visé dans cette lettre, nous avaient été fournis par des artistes avec lesquels le sculpteur des *Bourgeois de Calais* avait été étroitement lié dans notre capitale. Nous avions par conséquent l'assurance que tous les faits racontés dans notre article étaient d'une parfaite exactitude. Pourtant, en lisant la correspondance ci-dessus, certain doute s'était emparé de nous, quant à la réalité des

curieuses circonstances qui avaient entouré l'édification du monument du bourgmestre J. F. Loos. Dans l'espoir de dissiper notre doute, nous avons envoyé au principal intéressé, à Auguste Rodin lui-même, le dossier, si l'on peut dire, de cette affaire esthétique. En faisant parvenir au maître les deux exempaires du journal contenant et la reproduction des pages de *la Revue de Paris* et la missive émanant de Madame Jeanne Lynen-Pécher, nous demandions au célèbre sculpteur de vouloir nous dire si nos lignes imprimées dans *l'Indépendance* reflétaient la vérité ou si elles narraient des choses invraisemblables. La réponse ne se fit point attendre. Trois jours après, le statuaire nous adressait le billet suivant :

Paris, 24 octobre 1902.

Monsieur,

Permettez-moi de ne pas m'étendre très longuement sur la lettre que vous m'avez envoyée. Je pense que ce qui a été dit dans *l'Indépendance Belge* est vrai dans l'essentiel ; je pense que M. Pécher était un amateur et qu'il employait M. Van Rasbourg qui était un sculpteur,

Agréez mes sentiments de considération.

(Signé) A. Rodin.

Cette lettre, d'un laconisme plein d'éloquence remet les choses au point, selon l'expression de Mme Lynen-Pécher elle-même. Elle écarte toute équivoque et confirme d'un mot tout ce que nous avions dit du séjour d'Auguste Rodin dans nos provinces. Pourtant, nous confesserons de bonne grâce avoir fait une légère erreur en ce qui concerne feu Jules Pécher. Nous avions écrit que l'artiste anversois, peu de temps après avoir exécuté, nous pouvons désormais dire fourni, le monument Loos, devint membre effectif de l'Académie de Belgique. Mais nous avons pu nous convaincre que Jules Pécher avait été élu membre correspondant de la classe des beaux-arts de la Compagnie, le 9 janvier 1896 ; vingt-deux ans s'étaient donc écoulés depuis l'inauguration du désormais fameux monument, seule cause de cette polémique. Jules Pécher mourut avant d'avoir été élu membre effectif, le 19 juin 1899. Nous n'avons qu'à nous réjouir d'avoir pu trancher la question soulevée par la fille du sculpteur défunt, — guidée d'ailleurs par des sentiments délicats auxquels nous rendons de tout cœur hommage, — de manière si avantageuse pour l'auteur de ce livre.

Albert Ciamberlani

On reconnaît le tempérament d'un artiste à ses prédilections. On aime toujours de préférence ceux dont on croit se rapprocher le plus dans le présent ou dans le passé. Et notre instinct et notre raisonnement veulent que nous nous apparentions aux maîtres dont l'expression correspond le mieux avec notre objet. Préférer, c'est encore se priser soi-même et par conséquent renforcer sa conviction. Il est naturel, dans ces conditions, qu'Albert Ciamberlani admire par dessus tout Nicolas Poussin et Puvis de Chavannes, qui sont selon lui les deux plus grands peintres que la France ait produits. On dirait qu'il a hérité de la sereine vision de celui-ci et de la vaste conception de celui-là. Cependant à travers ces deux natures différentes mais également géniales, sa personnalité le rattache à Primatice et même au Corrège, qui sont ses véritables ancêtres esthétiques. C'est là une relation ethnique, car Albert Ciamberlani, d'éducation essentiellement flamande, est Italien et par ses affinités et par sa race. Descendant d'une ancienne famille patricienne de la Marche d'Ancône, cette partie merveilleuse de la vieille Romagne, baignée par l'Adriatique, il porte en lui ce don de la clarté qui fait la gloire des écoles renaissantes du nord de la péninsule; tandis que son éducation sous le ciel du Brabant, où il est né et dont il a fait sa patrie, l'a familiarisé avec l'atmosphère étendue et enveloppante qui est propre à notre pays.

C'est un latin dont la vue s'est élargie et qui donne par cela même aux choses une signification contemporaine et essentiellement active. Il est de ceux qui ont sucé à la généreuse mamelle de l'antiquité classique leur santé spirituelle; Virgile et Horace ont laissé en lui une impression continue dont

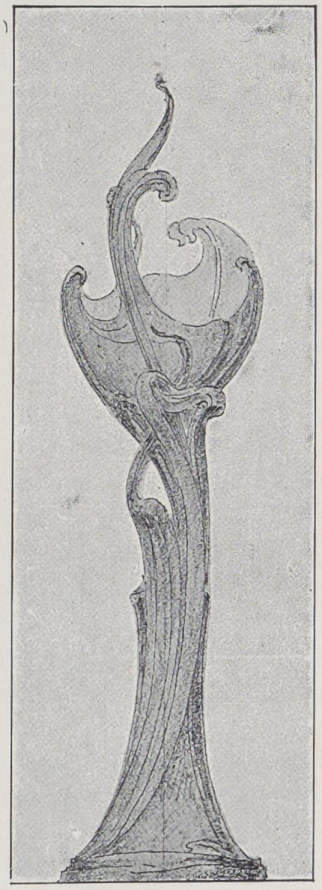
le charme empreint ses peintures et leur donne ce côté symbolique qu'il s'efforce d'atteindre dans ses moindres œuvres. Celles-ci sont foncièrement décoratives et par leur composition et par leur couleur.

Albert Ciamberlani a une conception du monde tout à fait originale : Il voit l'humanité heureuse et lui assigne pour cadre un milieu élyséen. Il la dépouille des vices et des mobiles intéressés qui sont en somme la base de notre société actuelle, et cela uniquement pour réaliser ce qu'il désire. Pour servir son but, il supprime chez l'homme la passion et ne lui prête que des sentiments de tendresse, de bonté et d'amour partagé. La passion a enfanté et entretenu longtemps l'art tragique; l'amitié, le devoir affectif, la joie dans l'existence paisible et familiale peuvent créer l'art du bonheur et de la quiétude. L'humanité n'est pas belle seulement dans ses emportements, dans ses violences, dans son impétuosité; elle est sublime dans son repos, dans sa concorde, dans sa cordialité, dans sa confiance. Il y a une profonde et grandiose signification dans un être isolé qui s'abandonne à sa seule satisfaction d'exister et qui s'harmonise avec l'ambiance où s'accomplit sa vie. Le tout est de rendre l'attitude conforme à la pensée du personnage et de souligner son état moral par des gestes adéquats qui définissent son état physique.

Ciamberlani par sa parfaite connaissance des anciens n'en comprend que mieux la tendance contemporaine de la société, avec ses agissements, sa volonté et ses besoins, et il observe à fond l'individu dans son esprit et dans sa plastique en l'opposant à l'individu mythologique ou historique dont se sont inspirés les maîtres qu'il vénère et dont il admire l'œuvre. Et cela sans cependant vouloir les imiter ou les continuer en rafraichissant leur conception au contact moderne de notre temps. Josuah Reynolds, parlant de Nicolas Poussin, s'exprimait de cette manière : « Il a tant étudié les anciens qu'il a pris l'habitude de penser d'après eux, et il semble avoir la connaissance des actions et des gestes dont ils se seraient servis dans les diverses circonstances de la vie. » Ce qui fait précisément la qualité capitale d'Albert Ciamberlani, c'est que les anciens ne l'ont pas conquis, mais ont surtout stimulé son espoir d'approfondir l'étude des choses animées. Il les voit à travers un œil éminemment contemporain, qui sait leur particularité, leur essence, leur allure; et ils sont rares les artistes d'aujourd'hui qui ont poussé plus loin la compréhension de la nature humaine dans la manifestation multiple de tous ses âges. Et on peut lui appliquer presque à la lettre ce qu'un éminent critique français, le comte Henri Delaborde disait dans son étude sur le Dominiquin, du maître bolonais : « ... une recherche bien heureuse de l'expression, une rare faculté d'émouvoir au moyen du geste, de la physionomie, de tout ce qui n'est pas l'imitation de la réalité inerte. »

A présent, Albert Ciamberlani est en pleine possession de son talent ; et il est peu d'artistes appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler la jeune école belge qui soient arrivés à cette perfection du dessin, à cette majesté dans les attitudes, à cette limpidité splendide de la couleur qui s'étalent dans ses dernières productions. Il a fallu, pour arriver à ce résultat, une ardeur infatigable, une lutte tenace de quinze années. Ciamberlani est un solitaire, non un rêveur mais un renfermé ; et je serais tenté de dire qu'il rumine loin du monde les leçons de son expérience et l'acquit de son très large savoir. Il appartient cependant au groupe transcendental du Cercle *Pour l'Art* ; mais durant plusieurs années il bouda les expositions de cette société altière dont il est un des fondateurs et on y eut vainement cherché la manifestation de ses progrès, aussi bien qu'aux cimaises officielles. Comme Ingres, avec lequel il n'est pas sans avoir quelque concordance, il travaille constamment pour apprendre, et il cherche avant tout sa satisfaction propre avant de solliciter l'assentiment de ceux qui l'aiment pour son talent et pour sa fierté. Rien d'étonnant alors à ce qu'il s'enferme jalousement dans son grand atelier lumineux de l'avenue de la Cambre, à Bruxelles, construit par ce bel architecte novateur qu'était feu Paul Hankar, et où ne pénètrent que de rares, rarissimes amis. Pas une toile n'est jamais sortie de cet atelier, qui renferme tout l'œuvre du jeune maître et où l'on peut d'un seul regard embrasser l'effort de toute une carrière superbe.

VICTOR HORTA



Vase en grés, pour niche de vestibule.

L'évolution de ce talent a été lente, parce que Ciamberlani avait une âme inquiète et une orientation faussée par le trop strict enseignement académique. Il a voué à l'école des beaux-arts une haine implacable. A l'entendre, on n'y laisserait jamais deviner aux élèves ce qu'est un modèle ; il assure que l'étude du nu y est devenu une routine qui tue l'initiative du véritable analyste du corps et de ses mouvements. En sortant de l'académie il lui a donc fallu désapprendre et tout refaire par lui-même. Il eut tout d'abord une tendance à rendre ce qu'il voyait d'une manière trop arrêtée, parfois lourde et souvent obscure. Il affectionnait les bruns, les

tons surchauffés et limités par un contour solide, vigoureux, exagéré. En même temps, comme pour éblouir son œil et le fatiguer de cette débauche éclatante, il multipliait des études de couleurs vives, copiait Véronèse, et s'éprenait sans pondération de toute cette clarté d'Italie où il faisait un séjour et où il sentait s'éveiller son sang. Il a gardé, à travers ses différentes incarnations spirituelles, quelque chose de cette clarté, irradiante dans la plupart de ses toiles, mais amortie par le caractère intime même de son tempérament.

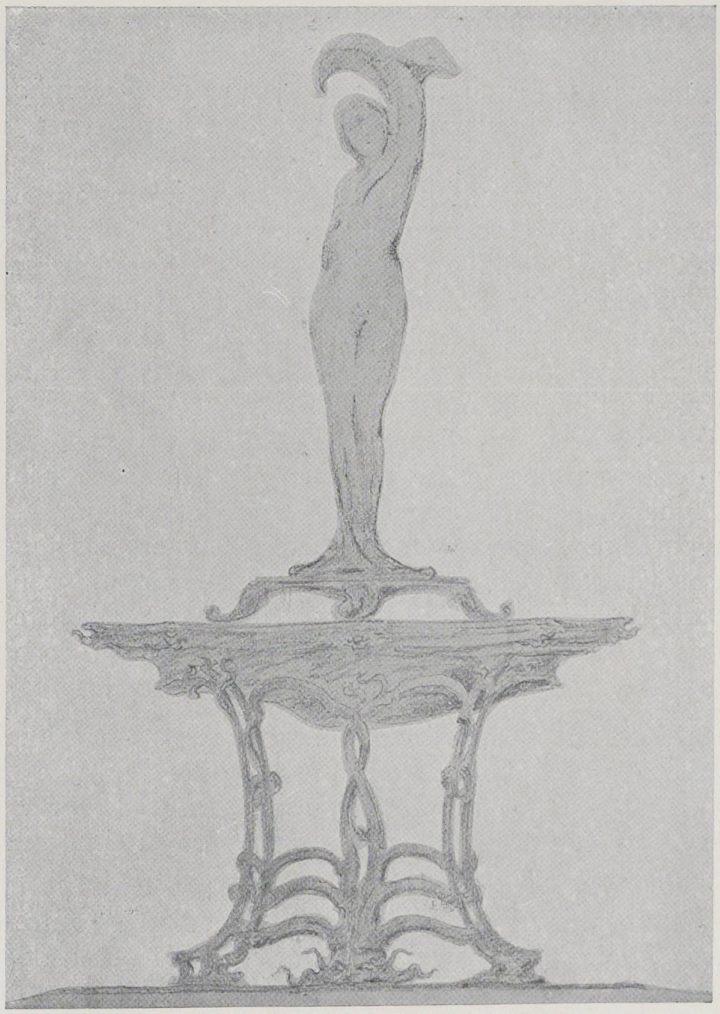
C'est une période de vivacité, de gageure oserions-nous écrire, dont sont datées cependant quelques têtes d'un sentiment presque délicat ou pleines de distinction opulente. Quelques sujets macabres, toiles où la vie cotoie la mort en des compositions symboliques, sont également de ce temps-là et témoignent davantage de l'incertitude où se débattait l'artiste qui ne trouvait pas sa voie. Mais bientôt il prenait résolument ses attitudes dans la nature; toutefois, concession à l'enseignement reçu, il drapait ses figures, dont il poussait la forme et qu'il s'efforçait de rendre synthétiques en les accordant avec les plans du tableau. *L'Elégie* appartient à ce cycle. Son ivresse de la polychromie ne fut pas longue. Brouillé avec la couleur, il la supprime et habitue son œil à la grisaille. Sa vision trop criarde se fait terne; puis, insensiblement, il chauffe la chair de ses personnages devenus livides à force d'avoir été exubérants... Cette époque, qu'il appelle lui-même son époque incolore, a vu naître des œuvres encore tâtonnantes, mais déjà solides et significatives.

La Terre, le Joug, sont des toiles sereines où le paysage s'entend remarquablement avec les personnages et dont tout l'ensemble réflète déjà cette direction limpide de mœurs et d'atmosphère à laquelle il atteindra complètement plus tard. *La Terre* : Un homme assis sur un tronc d'arbre; près de lui, à l'ombre du feuillage, son épouse avec ses deux petits. Au fond, prenant le deuxième plan, une charrue et un cheval. Le mâle est nu, la femme est drapée en partie et découvre complètement son sein. L'artiste a voulu tout simplement personnifier l'homme, fils de la terre, animé des sentiments familiaux, du sentiment originel de la propriété, car son épouse et ses enfants constituent son bien tout comme ce champ que l'horizon découvre et où pâture son cheval. Cette page, c'est nous-mêmes; elle réflète notre cœur et nous y retrouvons le charme que nous ont procuré nos jours les plus insouciants et les plus heureux. *Le Joug* est conçu de la même manière et confirme la signification de la première œuvre, qu'il semble compléter. C'est toujours l'homme, soumettant à sa force l'animal qui l'aidera à faire produire ce sol dont il est sorti et dont il doit vivre. Puis, c'est un rappel à la façon antérieure, une grande toile dont le sujet est tiré d'une ode d'Horace, *la Fontaine de Blandusie*. Naguère il contournait trop; ici l'artiste pêche par

l'excès contraire. Les figures n'ont point d'accent, elles sont vaporeuses et les attitudes sont escamotées.

Mais sa vision se purifie et il serre de près sa réalisation. Contemplez ces œuvres magistrales qui s'intitulent *l'Abandon* et *les Pêcheurs*. Leurs dimensions sont considérables, mais on dirait qu'y palpite toute l'humanité à travers l'âme de quelques êtres dont l'évocation est toute terrestre. Les perspectives nous rappellent peut-être un peu les ouvrages des maîtres qui ont cultivé le paysage historique; mais il y règne une telle fluidité que la distance vibre dirait-on, unissant dans la même vie les êtres et les choses. Ce n'est point symbolique, c'est encore moins mythologique : c'est une synthèse, l'évocation des mobiles d'aujourd'hui par l'emploi de personnages qui sont de tout temps dans un milieu qui sera celui de l'éternelle vérité magnifiée selon les nécessités de la mise en scène et de l'expression poursuivie. Ce sont nos contemporains, ces trois pêcheurs tout nus couchés, au crépuscule, sur la grève auprès de

VICTOR HORTA



Vasque surmontée d'une statue. Exécutée en pierre bleue, fer et bronze. (Pierre Braecke, statuaire)

leurs barques. Mais pour rendre ce à quoi il aspire, Albert Ciamberlani a dépouillé ces eaux et ces arbres de ce qu'ils avaient de conventionnel, et ces personnages des habits qui en cachant leurs corps ne permettaient pas de comprendre le langage de leurs attitudes. Le nu seul permet le geste ferme et significatif et Ciamberlani veut que chacun de ces gestes réponde à une pensée, à un sentiment.

Subtile et admirable conception qui le différencie de Puvis de Chavannes, lequel sous sa forme hiératique et impeccable cherche à exprimer le caractère même du type interprêté et l'oppose à d'autres types. Le maître de Lyon est impétueux, ses héros agissent; et celui qui a vu une seule fois les chefs-d'œuvres qui ornent le vestibule et les salles du musée de Picardie, à Amiens, et surtout l'*Ave Picardia nutrix*, ne peut distraire de son souvenir cette idée d'action qui anime les individus. L'allure est presque individuelle ; chez Ciamberlani elle est collective et il y a dans ses poses, dans ses formes ni heurt ni vivacité. Toujours le calme, la sérénité absolue, la ténuité d'un ciel clair, l'enveloppe caressante. Et on serait tenté de lui appliquer ces mots prononcés par Auguste Rodin, au cours d'un voyage en Hollande : « La lenteur est une beauté. » Il a fait se mouvoir l'homme en tous sens, de toutes les manières, sous les lumières multiples du jour et du soir; il sait lui assigner dans le paysage sa place véritable pour l'harmonie du tout et en rapport avec l'éloignement, avec les distances des choses. Il a le don, comme disait Charles Blanc, à propos de Mantegna, « de soumettre aux lois rigoureuses de la perspective, non seulement l'architecture et les objets matériels, mais toutes les formes et tous les mouvements du corps humain, prodigieusement habile à faire plafonner les figures dans les plus difficiles raccourcis. »

Tout en piochant le modèle humain, il travaillait la nature et peignait force paysages dans le genre allégorique, point de départ logique de son paysage d'aujourd'hui. Il serre son dessin, le perfectionne, lui donne une nervosité étonnante et sa plastique devient majestueuse dans de simples croquis.

La période d'hésitation a pris fin et l'artiste entre en conquérant dans ce cercle fatal où il va réveiller sa personnalité latente et la marier à son sens du beau. Des œuvres presque définitives naîtront de ce mariage. Il faut admirer sans mesure l'élan si formidable de son *Parthe*, groupe équestre où le cavalier et le cheval obéissent à la même impulsion et donnent une impression unique de force et de grandeur. Il exécute au fur et à mesure *l'Age Viril*, d'une magnificence radieuse; une *Bucolique*, empreinte d'une poésie peut-être trop sentimentale, mais où se retrouvent ses qualités de compositeur et de coloriste austère; *les Adieux*, d'une ligne tout à fait suggestive et raisonnée;

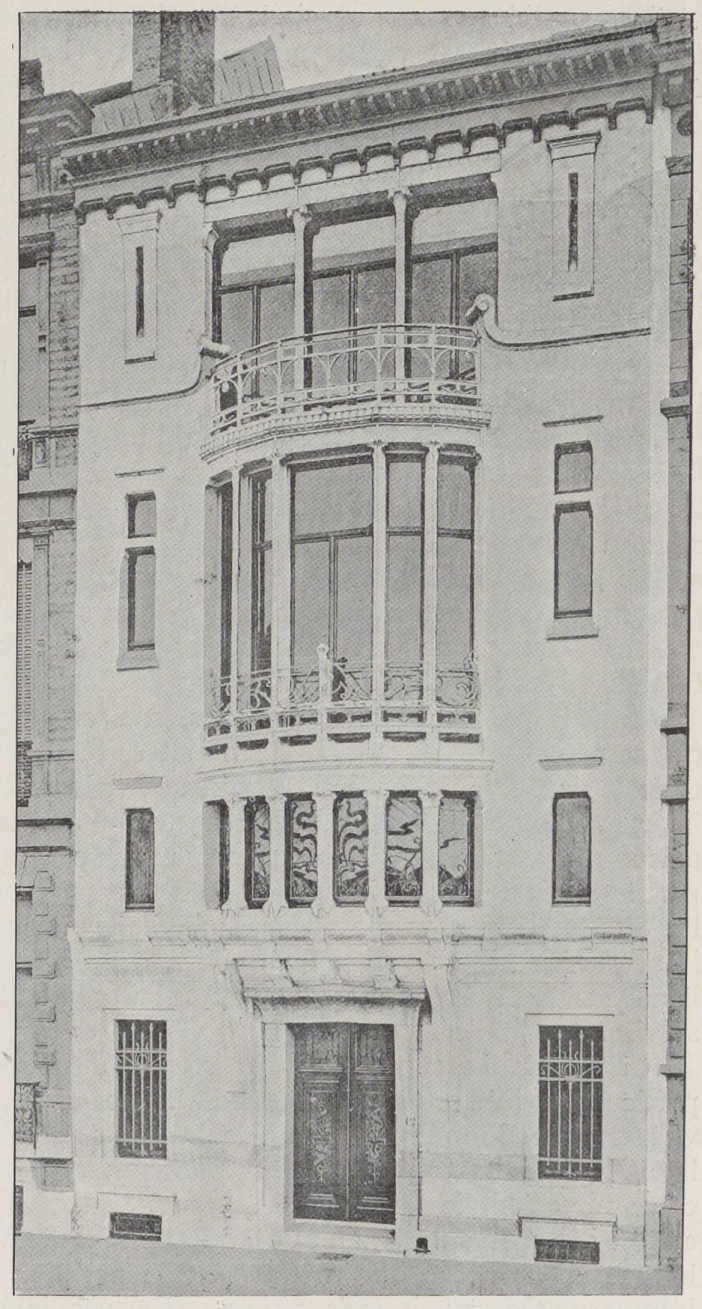
Salon de l'hôtel de M le baron van Eetvelde. Cheminée et lambris en onyx vert. Ornementation en bronze doré.

le Lethé, un buste de femme penché vu de dos et dont la chair palpite sous la caresse intérieure du sang pur.

Sa facture se fait sobre, sa palette s'enrichit de l'harmonie du plein air obtenu et l'une et l'autre s'accordent en une tonalité discrète, tendre, en rapport permanent avec les sentiments rendus par l'allure des acteurs. Sa brosse est caressante et suggère avec prestige l'expression matérielle et tangible des choses.

Dans ses *Dompteurs de chevaux*, Albert Ciamberlani donne toute la mesure de son savoir. Respectueux de son principe de calme et de paix, il a gardé à l'élan de l'animal qui se révolte, mais que l'homme soumettra à son dessein, une silhouette reposante à l'œil. Le dompteur colle son dos au flanc du cheval en obliquant les épaules, sans pour cela soumettre son corps à une torsion disgracieuse; et entre deux hommes d'âge mûr, dont l'un est debout, un

VICTOR HORTA



Maison de M. Tassel, rue de Turin, Bruxelles (1892).

octogénaire à longue barbe blanche, d'une majesté de Dieu dans sa vieillesse solide, oppose sa chair blanche aux torses basanés de ses fils et à la robe tendue et vigoureuse de la bête. C'est une œuvre d'une beauté émouvante, et la vie y règne souverainement, généreuse et affective. Le vieillard est un des types préférés de Ciamberlani; c'est selon lui une des plus belles figures à interpréter et il en a orné la plupart de ses toiles. Sa présence seule est une synthèse et sa majesté tranquille a la splendeur des choses toujours vivantes mais que bientôt nous regretterons... Il l'a peint dans toutes les poses, avec une joie presque filiale, prêtant à son visage et à ses lignes, l'expression des pensées de son âge et leur assignant, dirait-on, le rôle de nous dire son expérience et son indulgente bonté.

Peu d'artistes se sont aussi complètement pénétrés de la vie de l'homme et ont si bien saisi toute la vérité de cette vie dans ses manifestations plastiques nombreuses. Il faut qu'un garçonnet. qu'une fillette, nous fournissent la sensation de la candeur enfantine; que l'éphèbe soit le reflet de l'inquiétude amenée par la puberté des sens; que l'homme fort exprime le raisonnement d'un être qui conçoit et qui projette, et que le vieillard nous assure par la lumière sereine de ses yeux, et par l'ensemble de toute sa personne, qu'il a achevé sa carrière et que son cerveau est tout imprégné de la satisfaction que procurent la conviction du devoir et la connaissance du bonheur dans la peine des jours successifs. Et il faut surtout que la femme frissonne imperceptiblement d'amour, que sa chair s'émeuve sans excès et que sa présence suggère la loi de la maternité, l'espoir de la félicité familiale et le désir de voir grandir ceux qui sont nés d'elle et qui la continueront. Tous ces êtres ont des attitudes différentes, leurs muscles varient dans leur jeu et leur chair est autre. Car la chair a son âge comme les traits du visage et la physionomie d'un individu réside dans tout son être. L'habitude du travail, l'habitude de penser, de réfléchir, d'allaiter, de marcher et de percevoir imprime au corps des gestes définitifs qui s'exagèrent par le temps. A l'analyste de distinguer ces nuances subtiles, d'en tirer parti et de les faire servir à son génie.

Ciamberlani est un des rares artistes qui aient approfondi ces phénomènes particuliers, inhérents à chaque homme et qui le spécifient dans la collectivité terrestre. Son œuvre principale, la plus colossale qu'il ait entreprise, et à laquelle il a travaillé pendant trois années, fournit la preuve de cette compréhension de l'humanité. Elle est intitulée : *la Vie Sereine*, et fut exposée en 1902 à Paris, au salon du Champs de Mars. Cette toile énorme, longue d'au moins dix mètres, est le premier panneau d'un triptyque immense. On y voit trois groupes. Le principal est au premier plan, à gauche; un pêcheur, debout, s'entretient avec deux femmes qui tiennent un

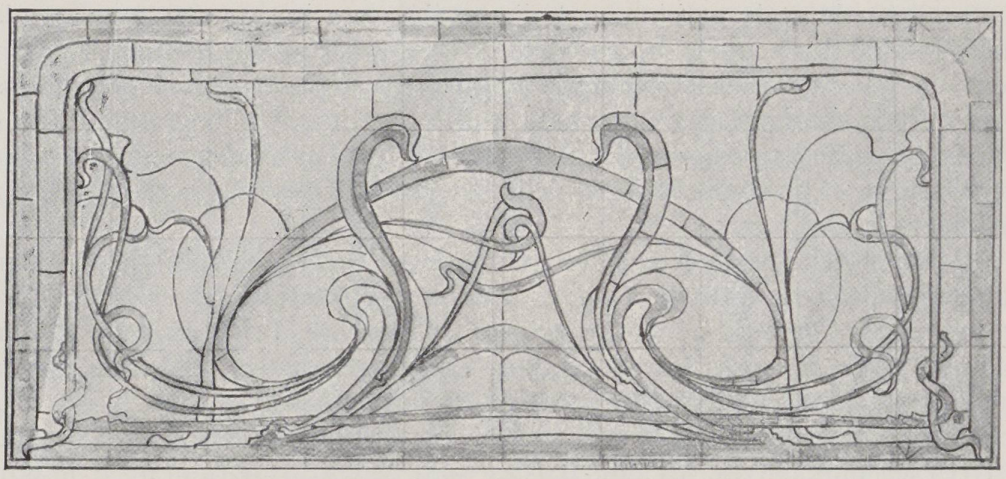
enfant penché entre elles. L'une est vue de dos et ses nattes d'or rayonnantes illuminent ses épaules et contrastent avec la chevelure sombre de sa compagne, laquelle présente de face son buste nu. A côté est une charrue, coutre en l'air. A droite, au deuxième plan, quatre femmes unissent leur action; une est étendue au repos devant deux autres assises et la quatrième debout se peigne lentement. Plus loin, presque au centre, un vieillard enseigne l'apiculture à deux jeunes garçons qui, allongés dans l'herbe, contemplent une ruche pleine d'abeilles laborieuses. Tout dans cette œuvre complète et splendide évoque la douceur et la santé; la joie de vivre emplit toutes ces poitrines liées par le même amour réciproque et l'affection des choses d'alentour. Les muscles et les têtes ont la même expression de sérénité

Hôtel de M. Winssinger, rue de l'Hôtel des Monnaies, Bruxelles. (1893.)

voulue par l'artiste, et la facture même des objets respectifs ajoute à l'ensemble silencieux et harmonieux qui magnifie la composition. On y respire comme un air parfumé et le cœur bat à l'unisson de ceux qui font se soulever d'une manière régulière les seins de cette société synthétique et véritable et qui répandent en chaque personnage un sang chaud et lent. Une eau uniforme, un paysage dont Ciamberlani a pour ainsi dire dégagé l'expression morale, pour employer une définition originale de C. Bayet, encadrent les êtres et complètent leur aspect hiératique mais extrêmement vivant. C'est la synthèse du bonheur, le bonheur à peine idéalisé, le bonheur qui s'établirait sur terre si, selon la conception de l'artiste, le vice en était exclu avec le cortège de ses mobiles intéressés.

Et ainsi, sans y songer sans doute, sans le vouloir certainement, le peintre est un philosophe profond ; il s'est forgé pour les besoins de son art un monde à part qui semble loin du nôtre mais que nous pourrions atteindre en pratiquant l'amitié, la générosité et en abolissant la médisance et l'envie. Son œuvre proclame cette concorde mondiale et célèbre sa beauté. C'est à cause de cela que son œuvre nous charme tant et fait de lui un créateur incontesté, un des grands maîtres de demain. Son dessin a l'élégance de style de certaines peintures murales de l'antique Stabies, conservées au musée de Naples ; et à travers les prestigieux décorateurs de la Renaissance il s'apparente aux peintres qui réalisèrent ces ouvrages précieux. Cependant, s'il possède son crayon, il doit faire un effort pour rendre sa brosse tout à fait digne de lui ; il y a encore dans son coloris des défaillances, des hésitations préjudiciables, fruit et rappel de ses débuts antithétiques. Il a le secret des tons riches et limpides, gazés et évocateurs d'atmosphères musicales et silencieuses. Il a le don de la couleur et c'est précisément pourquoi il est nécessaire qu'il l'asservisse et le rende docile aux exigences de sa vision.

Victor Horta



VICTOR HORTA : Vitrail formant lambrequin. Château de La Hulpe (1895).

A aucune période, croyons-nous, l'émulation entre architectes ne fut plus vive qu'à présent. Durant ces deux derniers siècles, nos constructeurs s'étaient contentés de rééditer, de façon plus ou moins respectueuse et souvent de façon très maladroite, les styles de l'antiquité classique, sans songer à tout l'anachronisme de monuments conçus dans un caractère qui ne répondait pas, en général, à leur destination et qui était surtout en discordance avec leur atmosphère. La Renaissance, toute heureuse qu'elle ait été pour l'art merveilleux de l'architecture, n'était qu'une corruption savante du style romain du siècle d'Auguste, style qui lui-même n'était qu'une corruption des ordres grecs.

Au dix-huitième siècle, on s'inspira, on continua plutôt à s'inspirer presque exclusivement de l'architecture italienne. Il y a soixante-quinze ans, la bataille de Navarin ayant ouvert aux étrangers les portes de la Grèce, les constructeurs y découvrirent une mine inépuisable de beautés qu'ils s'empressèrent, n'écoutant que leur admiration très légitime, de transplanter dans leurs pays, en les modifiant, en les pétrissant a leur vision, en les transformant selon les nécessités. Cela nous a valu des monuments fragmentairement remarquables, mais d'un ensemble qui crée le regret et la désapprobation. L'ordre dorique est sublime et grandiose parce que les Doriens

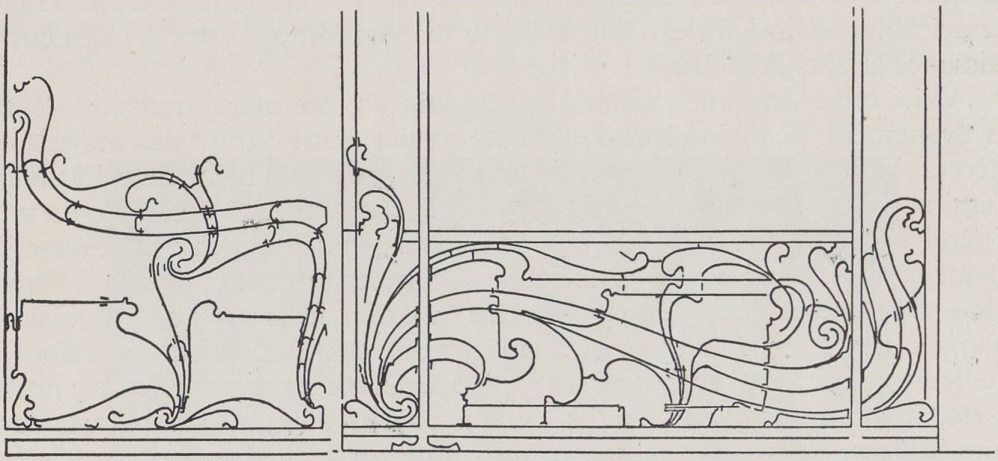
le conçurent; le style gothique est d'une élégance imposante parce que le christianisme des peuples septentrionaux l'engendra; et si les édifices prodigieux des Pharaons des trois grands empires égyptiens restent si éloquents, si immortels, c'est précisément parce que le sentiment d'immortalité fut la grande cause de leur origine. Et nous pensons que l'architecture d'un peuple est puissante et personnelle lorsqu'elle est inspirée par la vie et qu'elle est destinée à la glorifier.

Selon nous, l'architecture doit être, pour employer l'opinion de Léon Vaudoyer, l'art des beautés relatives, locales et climatériques. Elle doit être imprégnée de l'âme du peuple, répondre à l'idéal de la race et présenter en quelque sorte dans ses grandes lignes les caractères des individus qui la composent. Comme le métal s'extrait du minerai, la beauté n'est que l'essence fondamentale des foules passées aux cribles des grands génies. Les œuvres les plus naïves, les plus frustes sont celles qui portent avec le plus de perfection l'empreinte du sceau naturel qu'est la personnalité d'un peuple ou d'une tribu. C'est aussi parce que ces œuvres furent exécutées en dehors de toute influence, à l'abri de tout souci d'imitation. Dès qu'un homme a connu un autre homme, il perd quelque chose de lui-même. L'homme qui est le plus fort, a dit Ibsen, est l'homme le plus seul. Il faut comprendre l'homme qui sait s'isoler dans son monde et agir comme s'il vivait sans aucun rapport avec la société qui est la sienne. Si l'ordre dorique fut la règle architectonique la plus pure, la plus significative aussi, de tous les temps, c'est que les cerveaux où il naquit étaient des cerveaux neufs et qui n'étaient guère familiers avec les styles multiples de mille périodes qu'ils n'avaient point connues.

Le dix-neuvième siècle aura été par excellence le siècle du cosmopolitisme. Jamais, aussi intensément, peuples et pays n'auront échangé leurs « produits », nous voulons dire les productions cérébrales, artistiques, industrielles. A tel point que bien peu de génies nationaux sont restés purs et que dans toutes les écoles il ne sera pas difficile aux générations futures de distinguer les influences étrangères. C'est ce manque de pondération dans l'eclectisme qui pourrait nous valoir à l'avenir des œuvres d'où l'âme propre de la race et de celui qui les conçut est totalement exclue. Il est vrai que l'abolition des frontières et la paix universelle, préconisées par certains, sont choses si supérieures et si indispensables, que la disparition des originalités, loin d'être regrettable, unirait davantage les gens et les moulerait définitivement en un même type moral et physique! Heureusement que nous n'en sommes pas encore là et que malgré tous les uniformiseurs et tous les niveleurs, les frontières de la nature existeront toujours avec la langue, le cœur et les yeux qui sont l'apanage des races qu'elles délimitent. Car c'est la

multiplicité qui est la grande harmonie du globe et une terre absolument paisible et sans diversité dans son existence et dans ses manifestations constituerait un astre où tout serait bientôt stérile et mort.

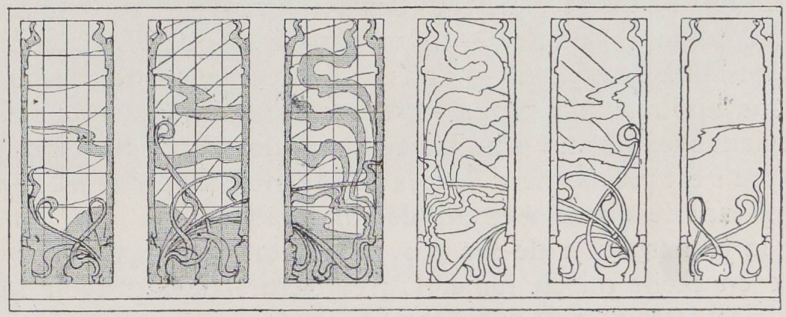
VICTOR HORTA



Balustrade intérieure. Hôtel de M. Winssinger, rue de l'Hôtel des Monnaies, à Bruxelles.

Les trois grandes lois de l'architecture sont la logique, le sentiment et la raison. Jamais peut-être elles ne furent plus rigoureusement observées que par Victor Horta, l'artiste belge auquel notre architecture doit une floraison si inattendue et si rapide. Esprit pratique, et sacrifiant à la nécessité initiale, Victor Horta étudia comme tout le monde les anciens. Il eut pour maître ce

VICTOR HORTA



Vitrail pour un fumoir (1894).

parfait amant du classisisme, Alphonse Balat, qui en avait fait son élève favori, avec la douce conviction qu'il serait son continuateur et suivrait scrupuleusement sa trace. Mais le jeune architecte, maître de sa technique au

plus haut degré, était déja possédé de cet obsédant démon, ou plutôt de cette fée gracieuse, — appelée de coutume le feu sacré, — qui l'a poussé dans un autre chemin, un chemin vierge et que personne n'avait encore parcouru avant lui. Déja dans son cerveau cette fameuse « courbe, » qui est le fond de son art et sa synthèse, enveloppait-elle ses pensées dans l'entrelac d'arabesques inextricables et indéfinies. Car la ligne la plus simple est celle qui eut la naissance la plus laborieuse.

Voici onze ans que Victor Horta édifia sa première maison. Ce fut un événement; les confrères de l'artiste en parlèrent durant des mois; tous allèrent la voir, là-bas, au bout de Bruxelles, rue de Turin. La critique fut unanime. C'était si peu conventionnel, si peu « selon les règles, » qu'un tollé général s'éleva. On ne trouva pas de mots assez dédaigneux à l'adresse du novateur; on médit de lui, certains le déclarèrent fou et téméraire. Téméraire, oui! et fièrement même, tellement que ce mépris presque universel se changea bientôt en un respect instinctif, en une admiration inavouée dont la meilleure preuve est l'enthousiasme qu'apportèrent les constructeurs à imiter Horta, à copier jusqu'aux motifs de son ornementation, à appliquer dans leurs édifices, mais sans analyse, ce qui compromet leurs œuvres, cette sobre et superbe ligne courbe qui aura été le départ de notre renaissance architecturale. En effet, dans les immeubles élevés par Victor Horta on est frappé par la grâce solide et réfléchie des façades; elles n'ont point cette sécheresse, cette rigidité des maisons ordinaires. Ce qui produit cet effet c'est la disparition presque complète des verticales et des horizontales auxquelles Victor Horta imprime une courbe parfois insensible, souvent forte, selon les exigences.

L'influence de la courbe, reprise dans les sujets décoratifs, dans la ferronnerie, dans le mobilier, dans le moindre bibelot, a eu en Belgique une action énorme et dans presque tous les domaines on la reconnait. Dans la sculpture, dans la bijouterie, — il va sans dire que j'en excepte Philippe Wolfers, le maître bruxellois, — dans l'ameublement cette courbe se précise; mais elle est la plupart du temps outrée, car ce qui chez Horta était voulu et étudié, devient chez les autres maladresse et simple fantaisie. Ce qui peut tuer l'architecture c'est précisément l'excès de la fantaisie, car il n'est pas un art qui réclame tant de « base, » et tant de pondération.

Pour la construction de ses œuvres Horta n'est pas allé chercher ses matériaux en Sicile ou en Italie. L'architecture devant avoir sa « beauté locale, » il les a trouvés dans ce septentrion dont son art est issu : la pierre bleue et la pierre blanche. Le marbre n'étant pas de notre pays il l'a négligé d'habitude mais il a utilisé le fer. Et comme tous ces matériaux ont leur qualité spéciale, il les utilise de façon apparente, puisque l'atmosphère dans laquelle ils se dressent est l'atmosphère où ils furent toujours et où le temps

voulut qu'ils surgissent. Au lieu de sortir du sol en ligne droite, les façades de Victor Horta naissent d'habitude insensiblement d'un congé allongé, qui donne au profil quelque chose de subtil. Rien n'est laissé à l'imprévu ; et à mesure que l'édifice s'achève, va vers le ciel, il nous montre déja, dès que ses assises se superposent, le relief de l'ornementation, des fenêtres, des étages, que le travail élémentaire du praticien dégrossira bientôt.

N'est-ce pas un des principes essentiels de l'architecture que la décora-

VICTOR HORTA

Escalier de l'Hôtel de M. Winssinger.

tion doit être engendrée par la construction et naître de celle-ci? Et Charles Blanc dit très justement : « L'architecture dans son acception la plus noble, n'est pas tant une construction que l'on décore qu'une décoration qui se construit. » Ce principe chez l'architecte a pris force de loi. Pour rester l'homme de sa race, de son milieu, il a refusé d'aller étudier les monuments de la Grèce et de l'Italie, alors qu'il obtint le prix Godecharle. Il dérogea au

règlement et se contenta de faire un voyage en France et en Allemagne pour y *voir* des monuments qu'il désirait connaître depuis longtemps et qu'il jugeait indispensables au complément de son éducation esthétique. Aujourd'hui il a fait ce pélerinage en terre sainte de l'art hellénique; mais il voulait l'accomplir avec la certitude de ne plus craindre que ce subjugant ordre dorique, cet élégant ordre ionique et le riche et ample ordre corinthien pussent détruire sa personnalité ou simplement lui être préjudiciable. Car ce révolutionnaire en art est peut-être un des plus fervents admirateurs des périodes classiques, avec lesquelles il est resté toujours familier et dont l'étude l'a toujours charmé.

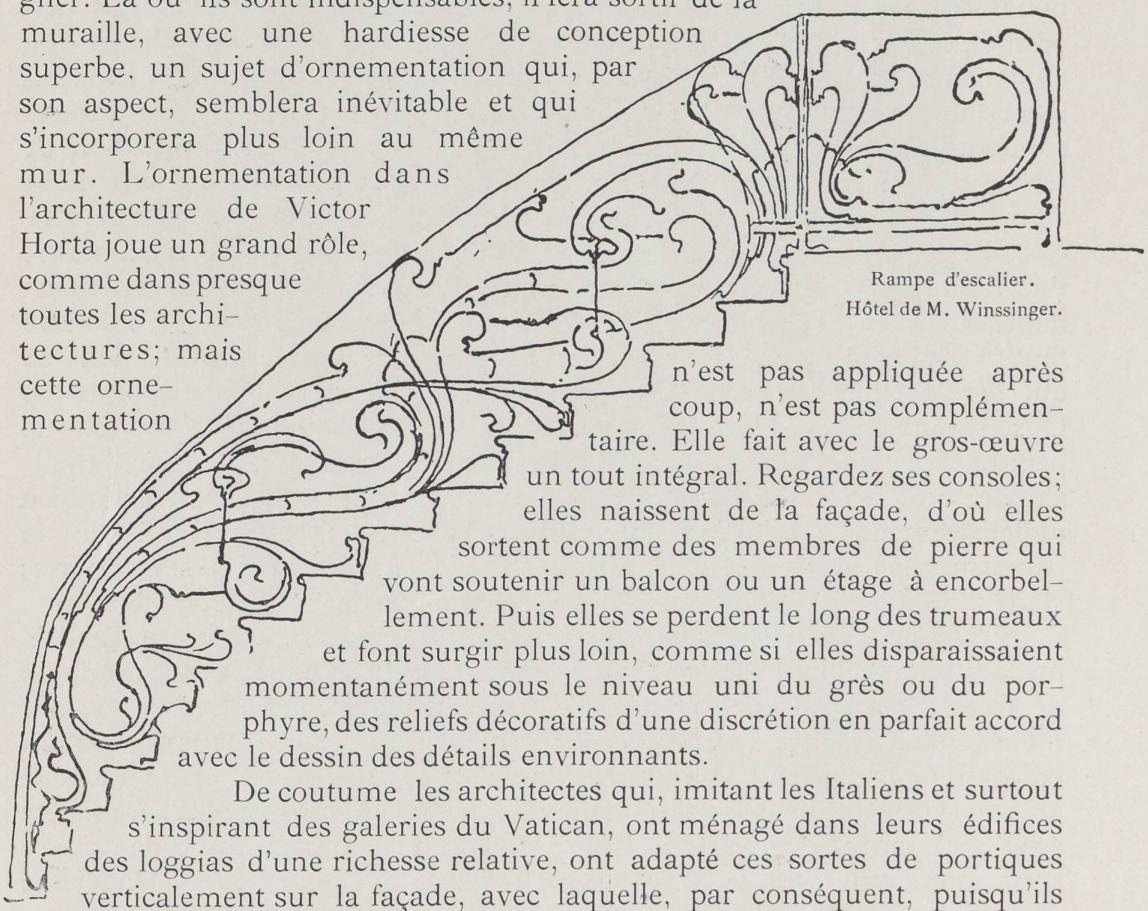
C'est à cette grande admiration qu'il doit d'avoir voulu un style nouveau et d'avoir réussi, par opposition aux génies qui lui étaient chers, à s'exprimer en une langue qui est celle de son temps, celle de son peuple. Cette langue, nous le disions plus haut, ce sont les matériaux, fer, pierre, brique, tous verbes qui agissent et font des édifices qu'il construit autant de phrases harmonieuses et superbement tracées. Les maisons ont aussi leur langage, qui n'est pas le moins éloquent; et l'immortalité des grands architectes de tous les temps, depuis Callicrate et Vitruve jusqu'à Robert de Luzarches et Pierre de Montereau, en passant par Erwin de Steinbach et Alan de Walsingham, est d'avoir donné à leurs œuvres le reflet de leur destination, l'annonce de ce qu'elles devaient abriter.

Victor Horta essaie d'aller plus loin; il s'efforce de faire d'une maison le cadre adéquat à l'homme, aux hommes qui l'habiteront; il tâche de la concevoir à l'image de l'être qui y vivra. Un intérieur est agréable à condition qu'il réponde à nos désirs et que tous les objets nous montrent comme des physionomies sympathiques. En édifiant un immeuble, le maître tiendra compte des goûts de son propriétaire; il aménagera les pièces selon ses besoins, selon ses préférences, selon les personnes qui seront appelées à s'y réunir, selon les heures plus ou moins nombreuses qu'elles y resteront, une chambre où l'on *passe* ne demandant qu'une décoration relative alors que celles où l'on cause, où l'on travaille, où l'on mange réclament une ornementation plus grande, plus complète, plus attachante aussi. Selon l'affectation des salles, il les éclairera plus ou moins vivement; de grandes baies, une loggia élevée, laisseront pénétrer une pleine lumière dans un salon spacieux; des fenêtres réduites entretiendront dans la chambre à coucher une douce pénombre pour que la nuit, dans l'obscurité rendue plus profonde, les bougies ou l'électricité semblent plus scintillantes. De grands escaliers, souvent en forme de hall, sont amortis dans le demi-jour qui y entretient comme une poésie atténuée... Ajoutez à cela l'aspect agréable et inaccoutumé des matériaux apparents, des boiseries dont les dessins

originaux et ondulants fuient de façon imperceptible, de la rampe de fer forgé aux lames entrelacées ou ménagées en volutes oblongues, du plafond où les poutrelles se continuent par la fonte bleue des colonnes, dont les chapiteaux paraissent engendrés et par les unes et par les autres et qui en effet appartiennent à toutes deux.

Car rien n'est *cassé* dans le style de Victor Horta; il néglige les angles, paraît vouloir non les arrondir, mais les écarter, les dédaigner. Là où ils sont indispensables, il fera sortir de la muraille, avec une hardiesse de conception superbe, un sujet d'ornementation qui, par son aspect, semblera inévitable et qui s'incorporera plus loin au même mur. L'ornementation dans l'architecture de Victor Horta joue un grand rôle, comme dans presque toutes les architectures; mais cette ornementation n'est pas appliquée après coup, n'est pas complémentaire. Elle fait avec le gros-œuvre un tout intégral. Regardez ses consoles; elles naissent de la façade, d'où elles sortent comme des membres de pierre qui vont soutenir un balcon ou un étage à encorbellement. Puis elles se perdent le long des trumeaux et font surgir plus loin, comme si elles disparaissaient momentanément sous le niveau uni du grès ou du porphyre, des reliefs décoratifs d'une discrétion en parfait accord avec le dessin des détails environnants.

VICTOR HORTA



Rampe d'escalier.
Hôtel de M. Winssinger.

De coutume les architectes qui, imitant les Italiens et surtout s'inspirant des galeries du Vatican, ont ménagé dans leurs édifices des loggias d'une richesse relative, ont adapté ces sortes de portiques verticalement sur la façade, avec laquelle, par conséquent, puisqu'ils semblent ajoutés, ils ne forment pas corps. Horta a résolu cette difficulté et en imprimant à sa façade une certaine courbe qui s'intensifie et se développe pour ménager la loggia, il a fait de celle-ci une partie essentielle de sa construction, d'où il serait impossible de la détacher sans détériorer en grande partie le caractère d'ensemble. D'habitude, le maître supprime le toit qu'il remplace par une plate-forme, par une terrasse.

Cet usage de la plate-forme, général chez notre architecte, est un des rares défauts de Victor Horta. Selon nous, une maison doit avoir sa silhouette; et est-il rien de plus beau, de plus gracieux que la coupe, sur le ciel, des habitations bourgeoises de la Renaissance, de ces simples demeures flamandes à pignons à redans ou à fronton? La plate-forme appliquée exceptionnellement est possible et logique; mais une ville, une rue même où s'étendrait l'incessante et froide perspective des corniches horizontales n'aurait certainement pas une allure divertissante ni empreinte de grandeur. Mais cela permet, il est vrai, à l'artiste de construire une corniche fort en relief et qui, avec une exquise légèreté se *fond* dans la façade par le concours de supports issus du mur et taillés à même l'appareil. Une balustrade forgée couronne la corniche que, pour éviter qu'elle soit rigide et donne une impression de sécheresse, Horta coupe en différents plans, d'accord avec le profil de la demeure. Cela rappelle certainement les ferronneries du temps de Louis XIV et de Louis XV, temps dont les œuvres ont avec les constructions du maître une vague analogie; mais l'application en est rendue originale par la personnalité de l'éminent architecte. Telle corniche, relativement avancée, crée une ombre assez large qui, descendant vers l'étage, efface imperceptiblement ce que les plans de l'ornementation peuvent avoir de trop dur, de trop précis. C'est là une trouvaille de coloriste. Victor Horta, d'ailleurs, a un œil de peintre et la couleur joue un grand rôle dans son art. Voyez comme il amalgamera avec le bois des portes, les plaques et les pentures de bronze; combien judicieusement il sait sur les châssis des fenêtres, dont il allègera le panneau supérieur en le coupant de boiseries encadrant des petites vitres claires, profiler les lignes gracieuses et recherchées de ses grilles de fer.

C'est surtout dans l'hôtel construit pour M. Solvay, à l'avenue Louise, que ces qualités sont mises en lumière. C'est peut-être l'œuvre la plus originale de Victor Horta. Admirez avec quelle heureuse audace il a élevé sa façade, ménageant au centre un retrait qui va du faîte au rez-de-chaussée, où un balcon de fer l'unit aux deux ailes. Mais c'est certainement dans la nouvelle Maison du Peuple de Bruxelles, inaugurée il y a peu d'années, que l'architecte a pu librement et largement se déployer. Comme il suffit d'étudier le Louvre pour approfondir l'art de Pierre Lescot et de Jean Goujon, et la Madeleine pour connaitre celui de Constant d'Ivry; tout comme les Tuileries nous eussent familiarisé avec l'idéal de Philibert Delorme, de Jean Bullaut et de Ducerceau, cette construction colossale détermine les caractères du maître et permet de suivre aisément sa manière de concevoir et d'agir. N'eût-il fait que cela que Victor Horta serait un grand artiste, un très grand artiste. Car le palais de la Fédération bruxelloise du Parti Ouvrier est certes, et par ses proportions et par son originalité frappante, une des œuvres architecturales

les plus marquantes de notre temps, qu'il évoquera éloquemment dans

Salle à manger et mobilier. Hôtel de M. Winssinger.

l'avenir. Les différents plans des façades, où le fer, la pierre bleue et la

brique se mêlent, s'enchevêtrent et se font valoir l'un par l'autre, s'étendent sur une longueur de plus de cent mètres. Ce qui est surtout remarquable, c'est que ces façades évoquent l'aménagement intérieur et cela plus aisément encore lorsque, à la suite des caissons de tôle relevés par des ferronneries et qui au dehors soulignent les escaliers, nous gravissons en pensée les marches pour visiter les salles.

Une observation peut être formulée ici; nous ne partagerons pas l'avis de certains critiques ayant prétendu que l'ensemble du monument avait trop de lourdeur, car d'une masse pareille de matériaux, Victor Horta, par la disposition habile des perspectives et des plans, a au contraire tiré un effet favorable à l'œil; et l'immense terrasse aérienne par son couronnement allège ce que peut avoir de pesanteur un édifice où il est entré, sans parler des matériaux fondamentaux, 600,000 kilogrammes de fer et d'acier... Notre critique ne s'applique qu'à la profusion de l'ornementation des balcons et des balustrades en fer forgé. Nous estimons que le monument étant sobre lui-même, très sévère de lignes et d'aspect, la parcimonie dans le détail eût été salutaire. Mais c'est là peu de choses comme on le voit, et nous ne voulons guère nous y arrêter, car ce serait chicane oiseuse.

La plus grande pièce est la salle des fêtes, édifiée au-dessus des trois étages et couronnée par une plate-forme destinée à être transformée en jardin et d'où l'on jouit d'un merveilleux panorama de la ville. Elle est plus grande que la salle du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Voici ses proportions : profondeur 60 mètres, largeur $16^{m}50$. Horta a dû la ménager au sommet du monument, pour éviter une dépense trop considérable, et il est parvenu à faire une chose vraiment belle et d'une acoustique excellente. Entre la scène et le fond, il y a une différence de niveau de $1^{m}40$ dans le sens de la longueur; dans le sens transversal, la salle est creuse au milieu (différence de niveau : 15 centimètres environ) et suit la ligne du plafond qui rentre également au centre. La hauteur de la salle varie donc entre 10 et $8^{m}50$. Une galerie de $3^{m}50$ de largeur court tout autour. Pour avoir cette acoustique favorable, Horta a établi des abat-sons à $1^{m}50$ du plafond au-dessus de cette galerie, abat-sons qui lui sont parallèles. Comme il n'y a pas de loges, Horta a coupé le son horizontalement au lieu de le couper verticalement, système qui existe dans la salle du Conservatoire de Bruxelles. La salle des fêtes est éclairée latéralement. Le soir, la lumière est produite par le gaz et l'électricité, qui transforment le hall en un tableau de féérie.

Il faut se trouver dans cette salle merveilleuse de grandeur et de détails, et dont la perspective, par suite de la différence des niveaux, semble doublée, si l'on peut s'exprimer ainsi, un jour de représentation dramatique, alors qu'une troupe d'acteurs vient y donner, devant trois mille spectateurs

enthousiastes et naïfs, des pièces à tendances sociales. Car le public est un élément de l'architecture et Victor Horta l'a admirablement compris. Cette foule qui, avant le lever du rideau reste calme, patiente et silencieuse, fait partie de la salle placide et qui étend sur elle les lignes opulentes de son plafond et de ses abat-sons de fer ; mais combien elle s'accorde mieux avec la salle, cette même foule, alors que houleuse et gesticulante, presque forcenée de joie et d'émotion, elle acclame les interprètes et auteurs et harmonise ses

Table pour M. le baron van Eetvelde (1896).

gestes larges avec les courbes vigoureuses des balcons, des poutrelles ornementales et des colonnes. Jean Jaurès en eut l'exacte conscience le jour où, assistant à l'inauguration de ce temple du travail, il y parla une langue de confraternité pleine d'images... Nous l'entendîmes aussi ce matin de Pâques ensoleillé et nous croyons que ce qui inspirait l'orateur était moins sa noble conviction que le « stimulant », le charme que dégageaient ces milliers de travailleurs emplissant ce hall sans fin, et si bien le *leur* qu'ils se confondent avec lui et ne brisent jamais son austère et prodigieux ensemble...

Voici, en résumé, la distribution des services de la Maison du Peuple : Au rez-de-chaussée sont les magasins de nouveautés, qui occupent aussi une partie des souterrains, l'entresol et un fragment du premier étage, tout cela vers le bas de la rue Stévens. Dans le bas, du même côté, est une entrée de service, donnant accès à une large cour, ainsi qu'au local du chauffage, qui a deux chaudières. Près des magasins de nouveautés, toujours au rez-de-chaussée, est la salle de café principale : hauteur $8^{m}50$, largeur 16 mètres, longueur 25 mètres. Chose digne de remarque et qui témoigne de la hardiesse de l'architecte, cette salle immense n'a aucune colonne. Les points d'appui reposent sur les côtés. C'est une difficulté superbement surmontée, si l'on considère l'énorme poids des étages situés au-dessus du plafond.

A gauche du café se trouve l'entrée principale, avec deux escaliers monumentaux gagnant la salle des fêtes. Vers la rue des Pigeons sont installées la boucherie et ses dépendances ; et vers la rue de la Samaritaine, le magasin d'épiceries. Au premier étage, l'administration de la société coopérative a ses bureaux. Au deuxième étage se trouvent une seconde salle de fêtes (18 mètres × $7^{m}50$ × $6^{m}50$), et quinze salles de sections, munies de dégagements spacieux. Au troisième étage, outre l'énorme salle dont nous avons déjà parlé, l'architecte a ménagé une salle d'accords, une salle de réunion pour la section d'art, un foyer, d'autres chambres encore.

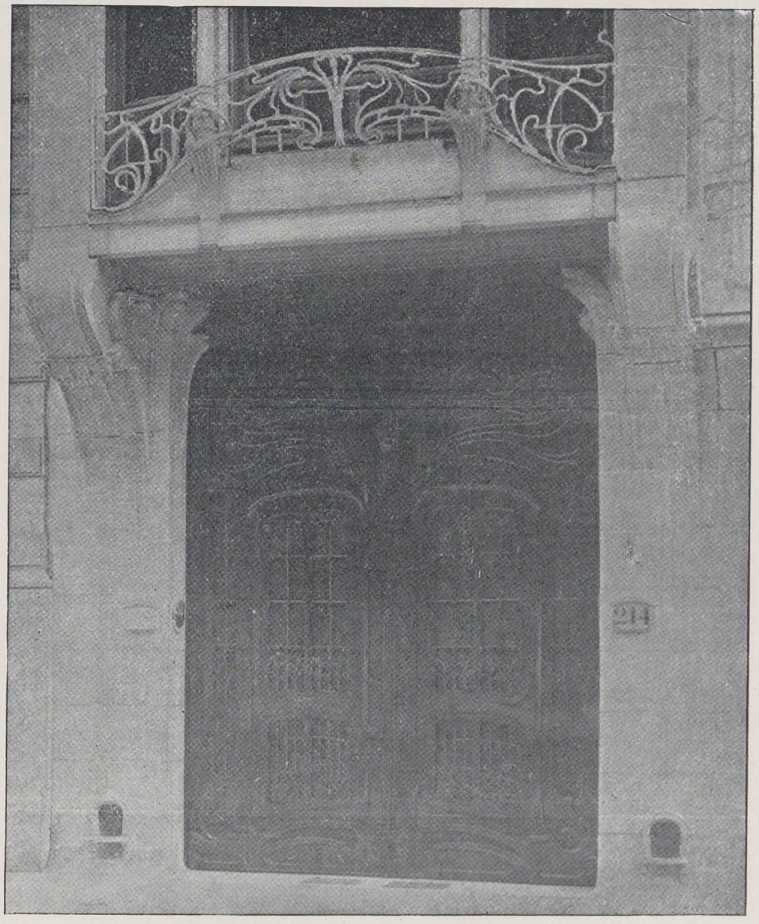
Tel est, dans ses grandes proportions, ce monument fameux qui ne couvre pas moins de quinze cents mètres carrés. C'est une œuvre, dans la pure et altière acceptation du terme, et celui qui l'a créée a hautement le droit de s'en enorgueillir. Mais si l'on visitera de préférence la Maison du Peuple de Bruxelles, parce qu'elle nous familiarise plus aisément avec la tendance et la vision de Victor Horta, l'artiste aimera cependant à connaître et à admirer les œuvres de l'architecte conçues dans des proportions ordinaires.

Les applications de Horta à l'architecture domestique sont de pures merveilles et la maison par exemple construite pour M. l'avocat Maurice Frison, rue Lebeau, témoigne d'une recherche à laquelle les architectes ne nous avaient guère accoutumé. Le moindre détail est bien ordonné et tient dans l'ensemble. Certaines trouvailles, certaines applications surprennent par leur logique et par leur raison. Rien de plus élégant que l'enroulement des courbes de bronze naissant aux deux coins de la cheminée en marbre de la salle à manger et qui se termine en globes électriques. L'accord de la pièce avec les meubles, exécutés scrupuleusement d'après les dessins du maître, est parfait ; et le chêne des sièges, de la table, si légère dans ses lignes recherchées, et du parquet, le bronze des lampadaires et du lustre, le marbre brun de la cheminée très étroite, se fondent en si délicieuses tonalités que l'on reste ravi et surpris à la fois.

Arrêtez-vous dans le vestibule, dont vos pieds foulent une mosaïque d'une fantaisie gracieuse et laissez vos yeux suivre la perspective de la rampe dont la naissance est comme un bouquet de tiges de bronze où des corolles encadrent des lampes électriques : Vous serez ravi davantage.

Le salon qui, avec son système d'éclairage ingénieux, ses meubles rares et ses portes sobres d'aspect et vierges d'ornementation, donne par sa simplicité une impression de luxe étonnant et intime; les chambres à coucher dont les lits et les armoires reproduisent dans leur confection les courbes appliquées par Horta dans les grandes lignes de ses constructions; les moindres pièces sont empreintes de ce caractère de noblesse et de grâce qui particularise toutes les œuvres de Victor Horta. Tout se fond, c'est une douce symphonie, pourrait-on dire, de formes et de couleurs et jamais note discordante ne s'élève et ne détruit l'entente. Et dans tout se devine le travail, l'étude obstinée d'un homme qui sait ce qu'il veut et qui veut ce qu'il soupçonne. L'imprévu n'existe guère pour lui et chaque chose a, sinon son utilité, du moins sa signification véritable; et tout est appliqué de

VICTOR HORTA

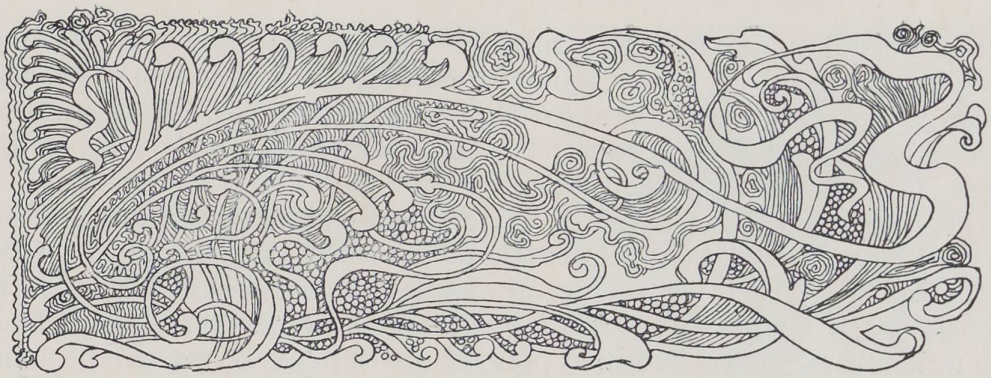


Porte cochère Hôtel de M. Alfred Solvay, avenue Louise, Bruxelles.

façon si judicieuse et basé sur des lois tellement précises et rigoureuses que l'aspect général n'est jamais compromis. C'est ce qui permet à Victor Horta des hardiesses que pas un autre, peut-être, ne pourrait surmonter et qui chez lui, au contraire, servent encore à ajouter une marque spéciale à son art. Avec quel bonheur, avec quelle indifférence de la difficulté, dans cet hôtel qui est un bijou, construit au commencement de l'avenue Palmerston, à Bruxelles, ne ménage-t-il pas le profond retrait d'une galerie à jour à côté d'une loggia, dont le profil semble diminué par l'amortissement des lignes qui naissent délicatement et s'amplifient de manière insensible.

C'est la raison qui guide Victor Horta, c'est elle qui est maîtresse de ses conceptions et de ses projets, c'est elle qui aussi guide son travail et ne le quitte jamais dans l'élaboration et la construction de ses œuvres. L'architecte bruxellois a assez intimement lu en lui-même pour savoir ce qu'il désire, et c'est la parfaite connaissance de sa vocation qui fait son talent et sa personnalité.

Eugène Laermans



L'ŒUVRE d'art est toujours le fidèle reflet d'une personnalité. Un tableau, une sculpture, un livre, une architecture sont des documents psychologiques ; et l'ensemble des ouvrages d'un maître permet de dessiner, de décrire exactement son caractère. L'expression d'une idée n'est que le revêtement de cette idée ; la réalisation d'un projet évoque clairement l'état de l'esprit dans lequel il est né. Et sans connaître un artiste, en étudiant ses manifestations avec fruit, on apprend à le comprendre lui-même, à deviner ses pensées, à pénétrer en son cœur. Pourtant, cette règle n'est pas applicable dans une identique mesure à tous les créateurs. Selon que la vocation sera plus ou moins grande, on lira plus ou moins aisément aussi dans les productions d'un homme. Et l'exaspération du sentiment, la définition particulière des êtres et des choses, nous familiariseront tout de suite avec celui que nous admirons et dont nous voulons analyser le travail. C'est ce qui permet d'aimer quelqu'un sans l'avoir vu.

Ce qui frappe tout d'abord celui qui regarde les toiles d'Eugène Laermans, c'est l'impression farouche du paysage et la violence de la couleur. C'est bien la peinture d'un artiste qui se tient loin du monde, qui hante la nature et s'y retrouve même sans cesse par l'esprit lorsque ses pas ne le guident point à travers villages et labours. Les personnages qu'il interprète sont bien les habitants de la campagne vus à travers l'œil de

quelqu'un qui comprend leur rusticité absolue, qui compâtit à leurs souffrances et qui les adore pour leur sauvagerie autant que pour leur pittoresque. Sans que Laermans participe à leur existence, il existe entre lui et ses héros un coude à coude constant, un commerce cordial qui lui permet de ne jamais s'abstraire de leur vision.

Pour rencontrer le peintre de la vie campagnarde brabançonne, il faut aller au bout de la banlieue occidentale de Bruxelles, au faubourg de Jette-Saint-Pierre, à proximité de ces admirables communes de Wemmel, de Ganshoren et de Zellick, dont ses œuvres nous évoquent les perspectives. Au milieu d'un grand jardin, « profond, mystérieux, fermé par de hauts murs aux regards curieux, » il a construit son atelier. Du matin au soir, avec une ardeur infatigable, la palette au poing, il travaille et poursuit son idéal. Lorsque l'inspiration est rebelle, lorsque la main s'obstine à ne pas vouloir se soumettre à la fantaisie de son esprit, il jette brosses et tubes et va retremper au dehors sa volonté en ouvrant ses yeux aux choses d'alentour.

Des gens tristes et pauvres habitent les masures, les bicoques de la vieille chaussée tortueuse. Au crépuscule, ils s'asseoient sur le seuil des portes ou s'adossent aux murs, taciturnes, suivant les gens qui passent d'une prunelle distraite et en fumant du tabac âcre dans de courtes pipes de terre. Journaliers, terrassiers, artisans, forment le chœur de cette population infortunée. Leurs dehors, les vêtements usés, rapiécés, aux tons de brique, de rouille et de cuivre, fournissent aux yeux du peintre un régal quotidien. Il les connaît et les étudie. Ils gagnent des salaires ridicules. Dans une de ses meilleures toiles, *Soir de grève*, Laermans nous les montre en un cortège angoissant et rapide, marchant derrière un drapeau rouge dont les plis retombent sur leurs épaules comme des flots de sang. Pourtant ce sont des pacifiques.

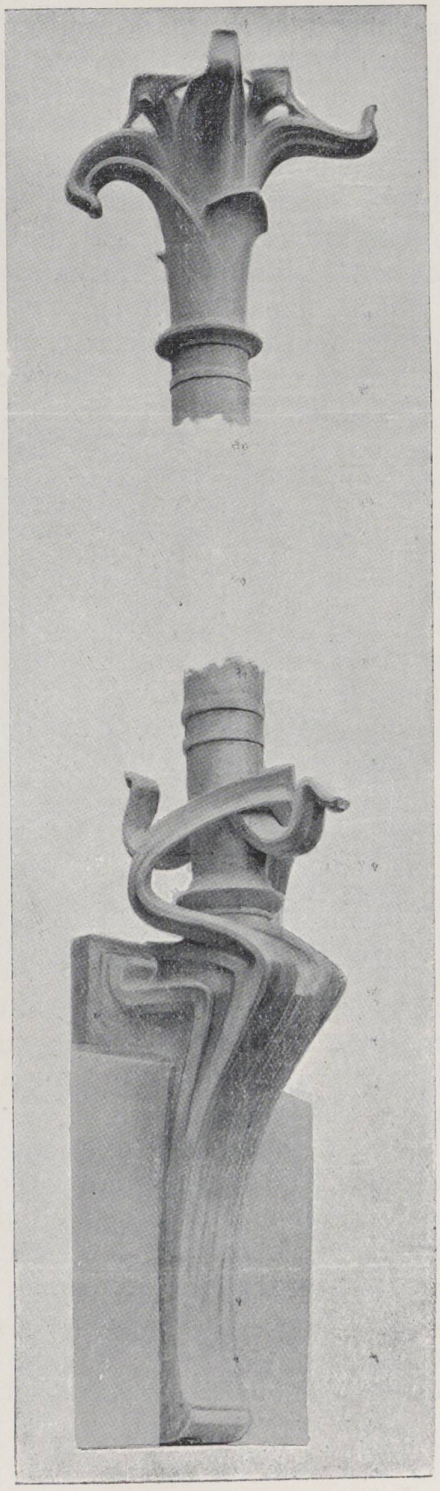
Il se plaît parfois, le dimanche, à participer à leurs tournées dans les cabarets. Puis il pousse plus loin ses excursions instructives. Il gagne la vraie lande et fréquente les paysans. Eugène Laermans s'est fait leur chantre et personne n'a rendu avant lui, avec autant de vérité troublante, leurs groupements et leurs attitudes.

Chose singulière, cet homme qui consacre son talent à immortaliser, à définir pour jamais la beauté plastique du cultivateur de notre province, commença par faire de la peinture littéraire. Sa première exposition, au Cercle *Voorwaerts*, nous montra des interprétations outrées des *Fleurs du Mal*. L'artiste avait alors vingt-cinq ans. Il ne s'attarda guère à vouloir persévérer dans une voie malheureuse et se débarrassa bientôt de la fâcheuse influence de la poésie baudelairienne. Le tâtonnement fut court, et tout de suite, comme guidé par une puissance bienveillante qui n'était

autre que la manifestation de la vocation mûrie, Laermans se mit à lire dans les sites de la contrée natale, pages autrement inspiratrices et évocatives pour un peintre que les plus beaux livres du monde.

Eugène Laermans s'est beaucoup instruit, son érudition est énorme et les lettres en général ont peu de secrets pour lui. Son jugement est catégorique, son opinion est intransigeante et nul mieux que lui ne sait exprimer avec plus de logique fierté la raison de ses préférences. Nerveux, franc, courageux, il a l'audace des rares hommes qui osent être indépendants dans un monde hypocrite et bénisseur; et s'il se contente d'avoir peu d'amis, il n'a point d'ennemis, car il lui suffirait d'un geste pour les confondre, n'ayant jamais mis son sentiment en contradiction avec ses actes. Ce peintre écrit une langue remarquable et sa correspondance révèle un sens clair de la critique mêlé à une originalité d'expressions absolument superbe. En quelques mots il sait convaincre; son humour, la justesse de son dire frappent telle une chose neuve et nous communiquent le désir immédiatement accompli de savourer une seconde fois telle phrase dont les périodes sonnent comme un pur alliage de métaux.

Il peut sembler étrange qu'un homme dont la culture est si parfaite, ait choisi ses types dans les milieux les plus frustes de la société. Mais on peut dire une fois de plus, en la circonstance, que les extrêmes se touchent. Seul celui qui n'est pas paysan comprendra le paysan; la distance nous édifie sur la réalité des objets. Un cerveau éclairé, un œil habitué à la ligne parfaite se rendront mieux compte de la



Détail des colonnettes de la loggia.
Hôtel de M. Solvay.

brutalité d'un rustre, de son ignorance, de sa plastique grossière et lourde qu'un simple valet de ferme de son bord. Charles Blanc a fort bien fait remarquer que David Teniers, « ce peintre qui vivait de la vie seigneuriale, qui eut un prince pour élève et des rois pour flatteurs, ne représentait que des paysans, ne réussissait que par le peuple ». Et parmi le monde touffu et divers que créa la formidable imagination de Balzac, ses *Paysans* ne sont-ils pas au moins aussi vivants, aussi vrais que les aristocrates, les banquiers et les bourgeois qui constituent les types ordinaires de ses romans?

Laermans est allé au paysan, poussé par cette passion irréductible et jalouse qu'il voue depuis sa tendre jeunesse à la terre et au ciel de sa contrée. « Il comprend, pour employer le langage de Théophile Gautier, parlant de J.-F. Millet, la poésie intime des champs, il aime le paysan qu'il représente, et dans leur figure résignée, exprime sa sympathie pour eux. Le semage, la moisson, la greffe, ne sont-ils pas des actions saintes ayant leur beauté et leur grandeur? Pourquoi des paysans n'auraient-ils pas du style comme des héros? » Eugène Laermans a analysé ce style et il est parvenu à nous donner une glèbe puissante, tragique, ainsi qu'une épopée de paix. C'est un solitaire, un renfermé. Il s'est habitué à vivre en lui-même, à ne participer qu'accidentellement aux manifestations du dehors; il connaît la quiétude absolue et son oreille ne goûte que l'intérieure musique de ses rêveries, de son raisonnement et de ses espoirs.

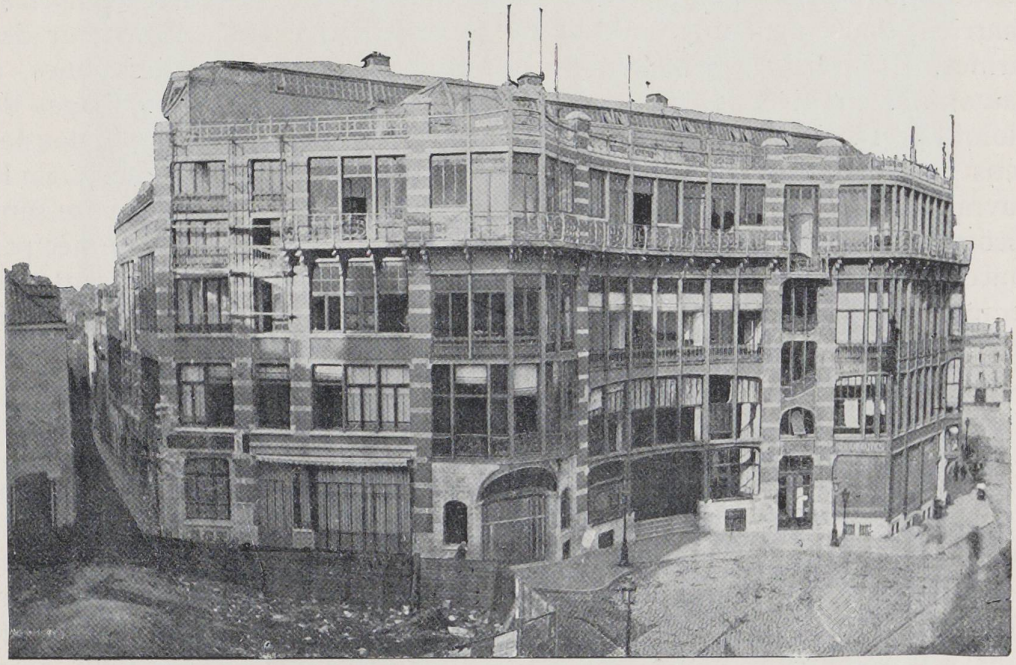
C'est un abstrait. Pour lui n'existent que la ligne, la couleur, le mouvement. Il est d'ailleurs né peintre; à huit ans, au sortir d'une maladie qui avait failli l'emporter, pour célébrer sa guérison, sa mère le conduisit chez un photographe. Le gamin voulut poser devant un chevalet. Sur ce vieux document, jalousement conservé, on voit le garçonnet debout, l'appuie-main obliqué sur le rebord du châssis. Bien avant cette période, il couvrait les murs de la demeure familiale de dessins informes, tracés au moyen de charbons de bois pris dans la cave. Et le gosse imaginatif, à l'aide d'un morceau de craie, relevait de touches claires ses essais graphiques. Il sourit lorsque vous lui rappelez ces souvenirs, cette toute première manifestation de sa destinée.

Et il songe sans doute que près de trente années ont passé et que depuis trente années il cultive l'observation et s'efforce de comprendre et de traduire, le plus conformément possible à sa croyance, ceux dont il s'est fait l'analyste, ceux dont il glorifie les mœurs et évoque les soucis. Chose assurément digne de remarque, il n'interprétera pas les campagnards dans l'accomplissement de leurs besognes quotidiennes, aux champs, à la ferme, dans la grange. Il ne veut point spécifier le laboureur dans ses occupations des saisons différentes et s'attache surtout à nous rendre dans son ensemble

le mouvement collectif des paysans, à nous évoquer le côté tragique de leurs mobiles farouches, de leurs inquiétudes.

Il se plaira à nous donner l'atmosphère des chemins, des champs et des villages aux heures du repos, aux jours de fête et de chômage, et il parvient ainsi par la suggestion antithétique à nous reporter aux temps de l'activité et de l'ardeur sous le ciel nuageux. Ses tableaux les plus connus représentent des foules : Des bandes d'émigrants quittant le village natal ; des fidèles dans

VICTOR HORTA



La Maison du Peuple, Bruxelles. Façade principale, vue du Sablon.

une église ; des moissonneurs, contemplant, attentifs et pleins d'appréhension, une nuée menaçante ; les habitants d'un bourg huant un chemineau craintif que lapident des enfants ; la population mêlée et en désordre d'un hameau que la guerre fait fuir dans une panique sombre ; des valets qui rentrent au village ; femmes et hommes réunis dans la promenade vespérale ; ouvriers de métairie allant à petits pas sur la grand'route, dans le silence dominical ; laboureurs endeuillis, suivant, en une allure identique et hâtive, une bière qu'on porte à l'église. Tous ces êtres ont, selon le sujet de la toile, une âme semblable, des pensées pareilles. Ils forment une chaîne dont chacun est une maille rivée à l'autre par le même espoir ou la même frayeur.

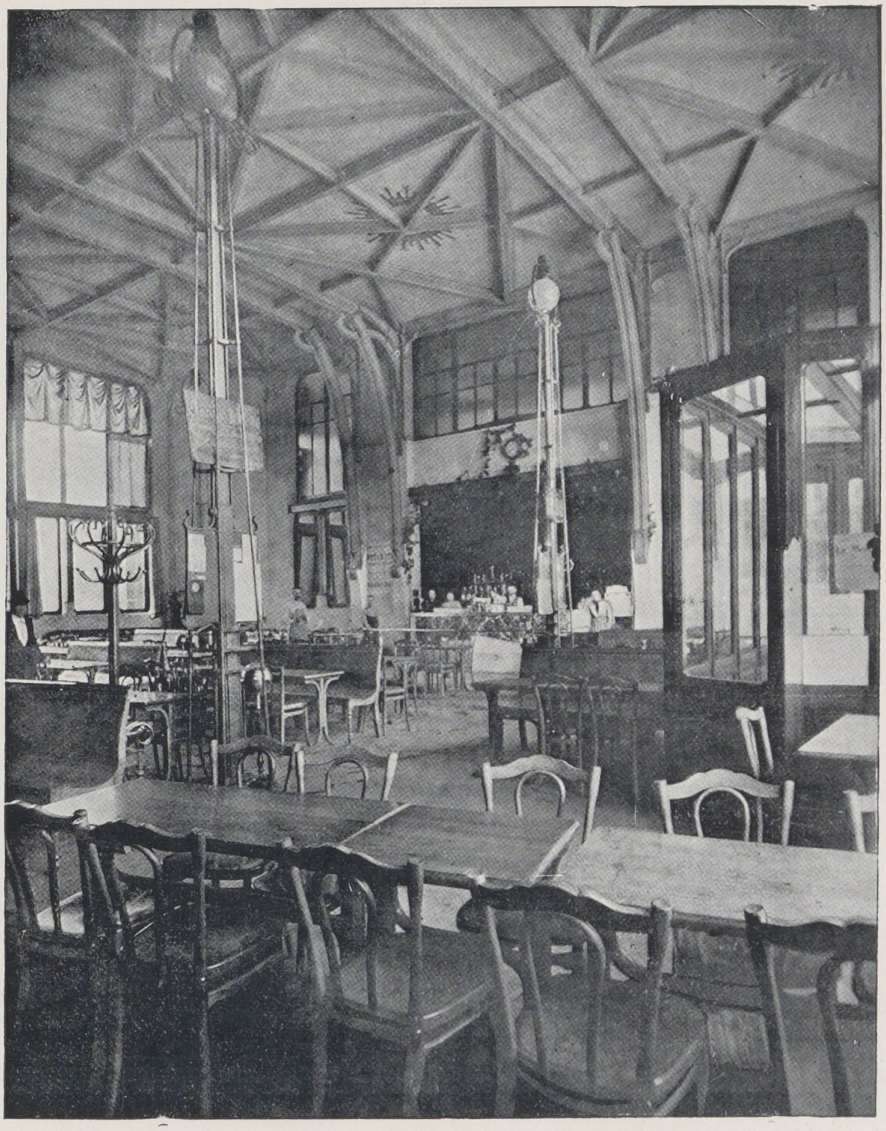
Ces masses sont synthétiques et expriment la personnalité du paysan, de l'homme de la glèbe. Et lorsque Laermans campe dans ses paysages un seul individu, il obtient un effet parallèle, tant il a poussé la signification des types qu'il choisit, qu'il crée par la force d'une puissance extraordinaire de simplification.

Ce qui est surtout admirable chez lui, c'est l'accord intime des êtres et des choses; pays et habitants s'associent dans une communion complète de couleur et de sentiment. La lande semble continuer à l'infini l'effet de mélancolie et de peine dégagé par les hommes; et les canaux et les rivières charrient doucement une onde lourde et rébarbative qui a la lenteur des larmes. Il a saisi l'aspect tragique du Brabant aux temps des pluies, à l'automne, en hiver. Dans ses ciels toujours s'enchevèlent des nuages de plomb, prêts, dirait-on, à écraser les chaumières, à anéantir la vie; le dos des gens se courbe comme sous la crainte d'une agression constante. C'est la navrance, c'est la désolation, c'est le dénuement, l'existence besogneuse sans récompense et sans merci sur une terre dont la splendeur est sublimée par l'incomparable désespérance. Et quand Eugène Laermans, faussant son tempérament, qui n'est point celui d'un joyeux ni d'un contemplatif, veut célébrer la joie, il ne fait qu'ajouter à la morbidesse tragique de sa brosse. Sa *Kermesse* est presque un combat, presque une lutte, et les étreintes amoureuses des rustres et des filles nous donnent l'illusion de corps à corps violents et brutaux. Parfois, cependant, une placidité enveloppe ses toiles; c'est comme une éclaircie dans son œuvre poignante. *L'Ornière*, qui contribua beaucoup au succès notoire de l'exposition internationale de Dresde, en 1901, nous émeut par l'expression reposante du site et des personnages et par un ciel clair où l'on respire un air qui n'a rien d'impur. Mais c'est là une exception rarissime. Par contre si l'artiste aborde le paysage sans y introduire de figure, il n'est point possible que le spectateur fasse abstraction des populations spéciales qui y demeurent. En voici la preuve : Dans *l'Eau Songeuse*, qui est au Musée de Mons, Eugène Laermans symbolise avec une acuité profonde, frissonnante de mystère, le pays de dilection que son art a élu.

L'homme de la campagne se vêt en général d'habits larges et amples; une blouse de toile sans coupe, une veste de gros velours, une culotte de bure à lourds plis, un pantalon de drap. Ce vêtement épaissit sa plastique, cache ses formes robustes, rend son corps vigoureux carré et massif. Cependant il conserve une ligne forte, une allure harmonieuse, qu'un peintre peut saisir, dont l'interprétation peut prêter au paysan la grâce solide et énergique qu'il aurait s'il connaissait l'usage d'un costume moulant ses muscles d'une façon avantageuse. Le maître de Barbizon avait adopté ce

système : il a fait des cultivateurs presqu'élégants, trop élégants peut-être. Laermans, lui, pêche par excès contraire. Il n'est pas de type plus difficile à

VICTOR HORTA



La Maison du Peuple. Le Café.

rendre, à dessiner que le paysan, précisément parce que la convention l'a longtemps déterminé. Ainsi, Bastien Lepage nous l'a donné d'une manière

trop précise ; c'est pour ainsi dire l'exactitude photographique, avec l'exagération outrée des premiers plans, désastreuse pour l'ensemble de l'œuvre. Laermans, à force de vouloir exprimer le déhanchement du paysan et son aspect lourd sous des hardes rapiécées, l'a introduit au début de son œuvre dans le domaine de la caricature. Comme le villageois est fruste, ignorant, malin et rusé, il a voulu établir le mariage entre la trivialité de son instinct, la rudesse de son cerveau et sa silhouette. De là une plastique qui fut longtemps grotesque et grossière.

Avec une pareille conception, il fallait s'attendre à des attaques violentes, voire à des agressions. Par bonheur, Laermans avait les plus merveilleux dons de coloriste; cela arma son courage devant le scandale qu'occasionnèrent ses débuts aux premiers salons du Cercle *Pour l'Art*, dont il fut, en 1892, un des fondateurs. On eût dit que, pour atteindre à l'expression béate, naïve ou stupide du paysan, il enlaidissait à plaisir ses personnages, ridiculisait leurs visages et déformait leurs mains et leurs pieds. Quand il peignait des enfants, il en faisait des sortes de phénomènes, aux membres déjetés, à la tête démesurée. Il savait néanmoins que le campagnard présente d'ordinaire un caractère agréable et nous montre des traits souvent grossiers, mais en général réguliers et sympathiques. Le paysan n'est pas un monstre ; et la vie en plein air, sous le soleil ou les ciels froids, ne fait que le hâler et accentuer énergiquement les lignes de sa figure. Les plis secs, trop arrêtés, des vêtements, communiquaient une impression pénible et ne s'entendaient pas d'ordinaire avec les gestes et les attitudes. Chose assez bizarre, n'est-ce pas, chez un artiste qui a étudié à fond le rustre dans ses moindres allures, dans sa marche et dans son travail, et qui n'a pas besoin, comme le faisait le vieux Breughel, dit Pierre le Drôle, de se déguiser en paysan pour se mêler aux danses villageoises, puisque là où il cherche ses inspirations et ses sujets, on s'est accoutumé à le recevoir très cordialement en toutes circonstances. Les toiles de ses premières années offrent indistinctement la preuve de cette orientation vers la charge. Il lui aurait coûté de modifier sa vision, car en la modifiant il se serait démenti lui-même, ayant toujours agi selon sa conscience. S'il se corrigea insensiblement dans la suite, ce n'est point, comme on pourrait le croire, au prix d'une concession quelconque au goût de ceux qui le critiquèrent, mais bien le résultat d'une observation plus vive et du raisonnement.

Laermans est un irréductible, un intransigeant, et s'il eut continué à voir le paysan ainsi qu'il le voyait à ses débuts, rien n'aurait pu le décider à s'attacher à lui prêter des coupes plus naturelles, plus véritables. Le travail seul l'amena à purifier son œil. A ceux qui l'ont suivi depuis dix ans, le progrès parut peu notable chaque hiver, aux expositions de sociétés ou aux

salons officiels. Mais lorsqu'on compare ses œuvres initiales aux derniers tableaux de ce grand artiste, on se rend compte du chemin parcouru; la preuve est éloquente. Regardez la vérité de cet *Ivrogne* que sa femme ramène chez lui par un soir de neige; et la dramatique beauté de *l'Aveugle* (collection de Mme Waedemon, à Bruxelles), qu'une fillette attentive et affectueuse guide sur une route ombreuse vers une contrée qu'enveloppe une poésie sauvage et que traverse un rayon de soleil, étroit comme une ligne d'argent. Et la calme attitude des vieux époux qui, dans le *Soir d'Automne*, du Musée du Luxembourg, avancent, en se donnant le bras, devant leur maisonnette, en une suprême promenade nostalgique sur cette terre brabançonne prolifique, au bord de cette eau paisible et précise comme leur existence laborieuse, au milieu de toute cette nature où ils sont nés, où ils se sont aimés et où bientôt ils vont mourir.

VICTOR HORTA

La Maison du Peuple. Salle des fêtes. Détail des colonnettes en fer soutenant la galerie.

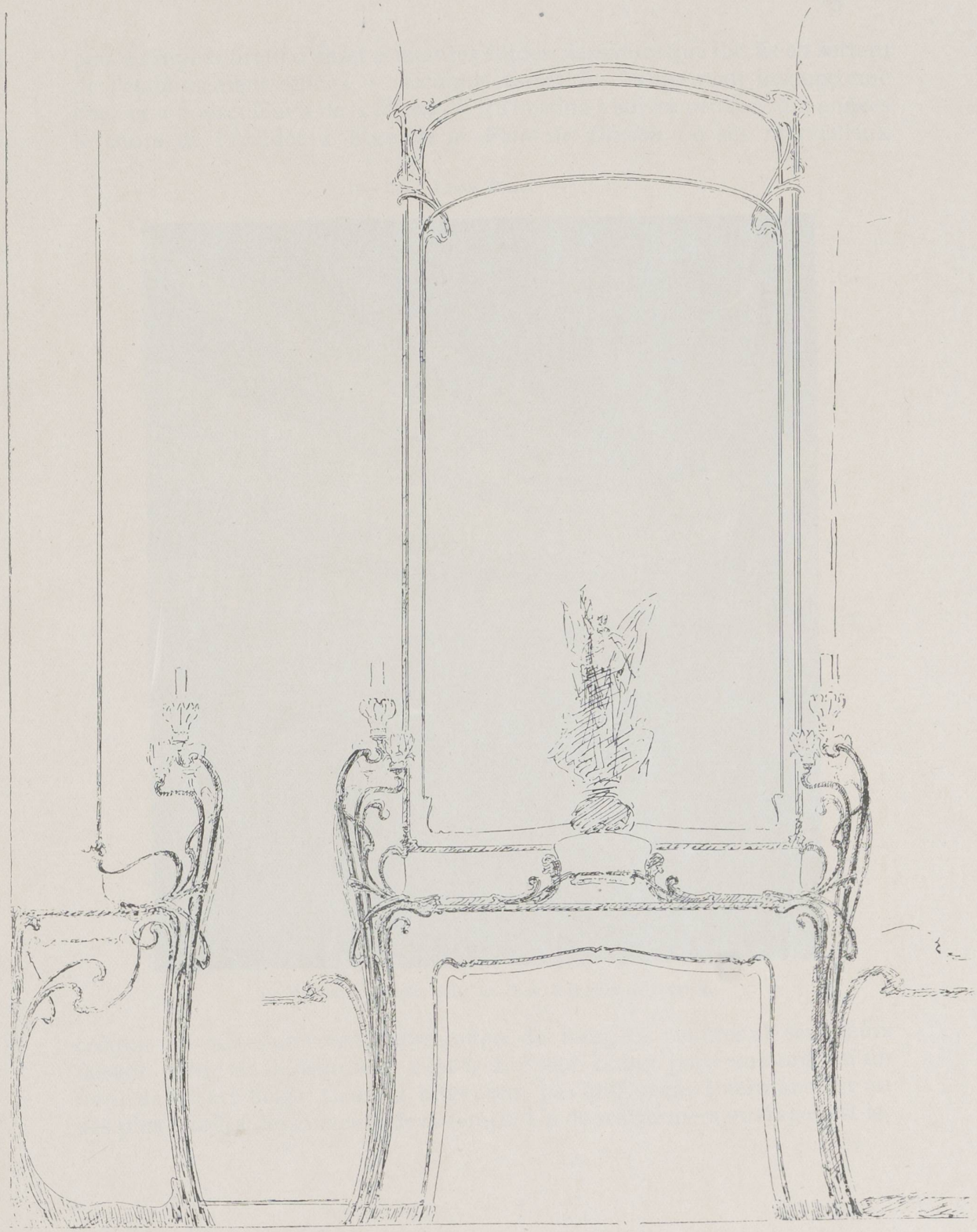
Puis, s'opposant à ces pages radieuses de mélancolie concentrée, des toiles plus véhémentes, où, malgré tout, sans que cela nuise d'ailleurs à l'effet de l'œuvre, le peintre torture encore la ligne de ses personnages agrestes et donne des accrocs à la plastique de ses héros : *Le Sentier*, de la collection Edmond Picard, où, d'un effort vigoureux, un laboureur enlève une brouette chargée de branchages, tandis que des villageoises et des enfants l'accompagnent dans son mouvement impétueux vers la ferme, dans laquelle le

repos les attend après le repas du soir ; le *Paria*, qui, d'un pas décidé, marche le long d'un canal sinistre vers un hameau où le violon qu'il serre sous le bras lui rapportera sans doute de quoi se nourrir demain. Et voici une page presque idyllique, *Soir d'Été* (collection de M. le sénateur Alexandre Braun, Bruxelles) : Un moissonneur, le râteau et la fourche sur l'épaule, revient des champs en compagnie d'une fille de ferme accorte qui porte un panier rempli d'herbages et dont s'accuse, dans un corsage de toile, la poitrine plantureuse. Ils suivent un sentier que borde un mur blanc sur lequel le soleil à son déclin découpe leur ombre unique. Le coude du ruisseau réflète un groupe de maisonnettes distantes et au fond, au-dessus de la muraille sur les contreforts de laquelle retombent les feuillages des arbres, l'église mignonne dresse son clocher pointu.

On dirait que la couleur de Laermans s'est épurée aussi ; jadis elle avait des tonalités crayeuses, ternes. Aujourd'hui elle est chaude ; sans perdre de sa puissance, elle est devenue plus harmonieuse, d'une solidité formidable. Elle est si vibrante que parfois elle fait mal. Toujours cependant elle a quelque chose de singulier qui s'allie avec l'aspect rébarbatif du pays et fait ressortir la désespérance, la tristesse, la résignation des individus. Que ceux-ci goûtent le repos, qu'ils flanent ou qu'ils se promènent, ils gardent dans les yeux une peine indéfinissable et leurs traits accusent les soucis poignants ou la crainte d'un événement fatal qui les poursuit obstinément. Ces paysans-là ne connaissent pas le bonheur parfait ; aux heures d'oubli total, il leur reste une expression de douleur méfiante et leur joie même semble une dérision. Glèbe tragique et croyante créée par le peintre, mais qui n'est que l'amplification, l'interprétation excessive, il est certain, de la glèbe qui l'a inspiré et l'inspire toujours.

Maintes fois, des critiques malavisés et étroits lui ont objecté que telle population rurale n'existait pas. Comme s'il fallait se contenter de copier simplement la nature et ceux qui y vivent ! D'autres lui ont reproché de ne pas avoir le souci de la ligne impeccable, alors qu'il possédait le don incontestable de la composition, de la mise en pages. Chicane puérile. Aujourd'hui que le peintre s'est débarrassé de la vision par trop caricaturale qui le hantait et lui faisait déformer ses personnages ; qu'il est arrivé à mettre en ses toiles, en ses pastels, en ses eaux-fortes incisives, un type de paysan personnel mais vrai, vivant, et adéquat au sol qui lui assure l'existence, il ne lui reste qu'à suivre la voie large et accueillante où il s'est engagé. C'est le seul moyen de nous assurer l'exécution de chefs-d'œuvre. Il suffirait de répondre aux irréfléchis qui voient en Laermans un dessinateur maladroit, — ce qui leur paraîtrait peut-être incroyable, — que ce révolutionnaire fut un des élèves les plus brillants de l'école des Beaux-Arts de Bruxelles, et que

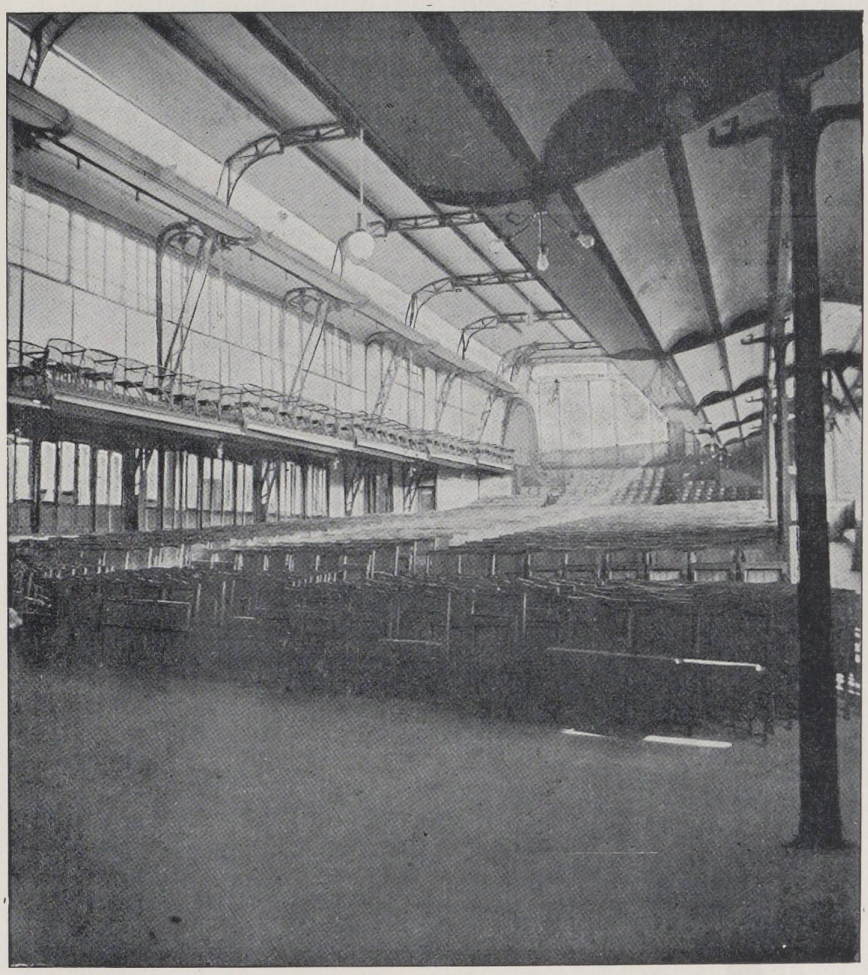
Hôtel de M. le baron Van Eetvelde, avenue Palmerston, Bruxelles.



Salon du bel étage. Hôtel de M. le baron van Eetvelde.

peu de rapins firent d'aussi éclatantes études classiques que lui. Et en sortant de l'établissement officiel, — scrupule esthétique assurément insoupçonné chez ce « bousculeur » de la forme, — il s'obstina à suivre pendant dix années le cours de l'Académie libre de *la Patte de Dindon*, où ses merveilleux

VICTOR HORTA



La Maison du Peuple. Salle des fêtes. Vue prise de l'estrade.

croquis de nus soulevaient l'admiration de tous les peintres et sculpteurs faisant partie de l'institution, c'est-à-dire tout ce qui porte aujourd'hui un nom dans l'art belge. Ceux-ci n'ignorent pas qu'Eugène Laermans est un des plus habiles dessinateurs de ce temps. Un de ses derniers ouvrages est là,

d'ailleurs, pour le démontrer. Quel est l'artiste contemporain qui camperait, comme dans le tableau intitulé *Le Bain*, en une pose si aisée et si naturelle, cette admirable paysanne sortant de l'eau et qui s'apprête à remettre sa robe? C'est un corps dont la chair palpite; et l'ensemble témoigne que les traditions picturale et plastique de la race flamande sont éternellement vivaces en l'âme de nos grands artistes actuels. Si Eugène Laermans est parmi ceux-ci un des plus jeunes, il s'en faut de beaucoup qu'il soit le dernier par le talent, par le savoir et par le renom.

Jef Lambeaux

S'IL vous arrive jamais de pénétrer, sur le coup de sept heures du soir, dans le café de la Taverne Royale, sous les Galeries Saint-Hubert, à Bruxelles, vous remarquerez à gauche, autour d'une table, une nombreuse compagnie, bruyante et de bonne humeur. Tout vous dira que vous avez affaire à de jeunes artistes, leurs chevelures opulentes, leurs manteaux, leurs feutres, leurs gilets comme taillés en vue d'*Hernani* nouveaux, mais surtout les sujets de leurs causeries. Cependant, votre attention ira tout de suite à un petit homme vêtu avec recherche, ganté de fin et dont les yeux vifs s'agitent sous les paupières mobiles.

C'est une figure qui vous fait réfléchir, c'est une figure qui vous semble connue et vous reprochez à votre mémoire de ne point vouloir vous servir. Et vous serez certainement surpris lorsque vous apprendrez que cet homme correctement vêtu et qui prend un plaisir si visible à la conversation vigoureuse de ceux qui l'entourent. n'est autre que Jef Lambeaux, le sculpteur anversois. Car il vous aura été rarement donné de rencontrer un homme célèbre dont l'attitude fut plus dégagée. Non que la modestie submerge chez lui tout orgueil, car c'est un homme très fier. Mais il adore tellement ces heures quotidiennes où, la journée laborieuse révolue, il vient se retremper

dans le cercle chaud et cordial de jeunes gens qui le prisent, qu'alors il se dépouille de tout ce que le succès et le renom ajoutent malgré nous à nos gestes et à notre façon d'être, pour oublier sa propre personnalité et descendre au fond de cette délicieuse vallée dans laquelle vivent, avec toutes leurs illusions et toute leur ardeur inviolée, ces artistes de vingt ans dont l'âge est la seule chose que jalouse le maître...

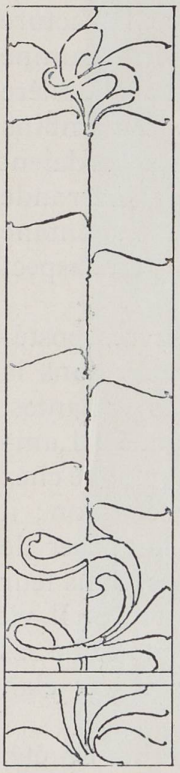
Vous connaissez, sans doute, ce merveilleux dessin, exécuté, à l'encre de chine et au blanc de céruse, par Albert Dürer et popularisé par la gravure sous le titre de : *Portrait d'un homme de 93 ans*. C'est le portrait d'un Anversois de 1515, que le grand artiste allemand fit d'après nature lors de son voyage dans la métropole. Quand nous eûmes le plaisir de voir Jef Lambeaux pour la première fois, sa présence nous évoqua cette gravure. Nous avions l'impression de nous trouver devant le petit-fils de ce vieillard dont Albert Dürer reproduisit si admirablement les traits. Car il existe une singulière analogie de caractère entre cet Anversois d'il y a quatre siècles et cet Anversois d'aujourd'hui. C'est peut-être la plus belle preuve que toute race a sa synthèse; et si Jef Lambeaux a le bonheur de vivre encore un demi-siècle, ce que nous souhaitons volontiers, il ressemblera fort à ce portrait typique. Albert Dürer, ressuscité, croirait retrouver en lui le personnage que certaine circonstance de la joyeuse entrée de l'empereur Charles-Quint conduisit sur sa route.

Jef Lambeaux est resté de sa race. S'il vit à Bruxelles depuis près de vingt ans, l'Anversois est resté intact pourtant. Flamand dans l'âme et Flamand par son énergie, il est un bel exemple de conviction et d'indépendance. S'il est arrivé à s'imposer, s'il connaît la célébrité, c'est à sa seule vaillance qu'il le doit, car le talent, même le génie ne suffisent pas toujours et le hasard est le collaborateur le plus favorable à ceux qui devraient ne jamais connaître la notoriété.

Jef Lambeaux occupe parmi les sculpteurs belges une place toute spéciale. Son amour des formes humaines, des belles formes viriles l'a attaché aux traditions antiques. C'est un païen et rien ne le charme plus que la vie sous tous ses aspects. Ses yeux gris disent toute l'ardeur de son panthéïsme et ils proclament intimement sa croyance en tout ce qui vibre et tout ce qui l'émeut. C'est un impressionnable; une émotion sait le troubler, une grande joie, une surprise savent créer en lui des sensations qu'il tâche de faire partager aux siens à l'aide de phrases robustement exprimées en une langue flamande populaire, un peu barbare, mais riche d'images. Car tout dans cet homme est vigoureux, naturel, primesautier, impulsif. Son écriture a la sécheresse d'un coup de ciseau dans le marbre; aussi ne lui demandez pas de s'exprimer avec la correction étudiée qui particularise M. Anatole France.

C'est chose inhérente à son origine et il n'a de latin qu'un profond amour pour les œuvres de l'école florentine du xve siècle. Et celle-ci était si peu latine en somme; elle procédait évidemment de l'antiquité romaine, mais les artistes qu'elle créa, Ghiberti le premier, n'entrevoyaient-ils pas, grâce à une merveilleuse intuition, derrière cet art romain insuffisant à leurs yeux et à leur conception, l'art grec immortel! Et Michel-Ange, qui est un sculpteur grec venu vingt siècles plus tard au monde que les autres, est pour Jef Lambeaux le statuaire le plus prodigieux de tous les temps.

Victor Horta



Vitrail de porte intérieure. Maison de M. Maurice Frison, Bruxelles.

Victor Horta

La Maison du Peuple. Escalier double pour la salle des fêtes.

Le Renaissance fut un retour aux mœurs libres et entraînantes de l'antique Hellade. En s'emparant de sa mythologie, les maîtres de l'école flamande y conformèrent presque leur vie; et sans l'avoir choisi, sans l'avoir élu, Dionysos devint leur dieu. Pourtant, au lieu de se couronner de pampres, il se ceignit le front d'une florescence de houblon. Si notre xviie siècle avait produit des sculpteurs comme il a produit des peintres, Jef Lambeaux serait moins grand peut-être, moins original par cela même qu'il serait leur continuateur. Et aujourd'hui il tient le rôle qu'eût rempli, sous Albert et Isabelle, un sculpteur vivant à côté de Rubens et de Jordaens et les égalant par son ciseau. C'est un amant de la matière; il s'intitule volontiers réaliste et, impérieusement poussé, lorsqu'il a conçu un projet, à l'exécuter, il ne songera guère à prétendre au symbolisme et jamais ne lui viendra l'intention d'imprégner son marbre ou son bronze de philosophie. Il s'en moque bien de la philosophie, car il est personnelle-

ment convaincu que ceux qui font de la statuaire à thèse manquent de conviction.

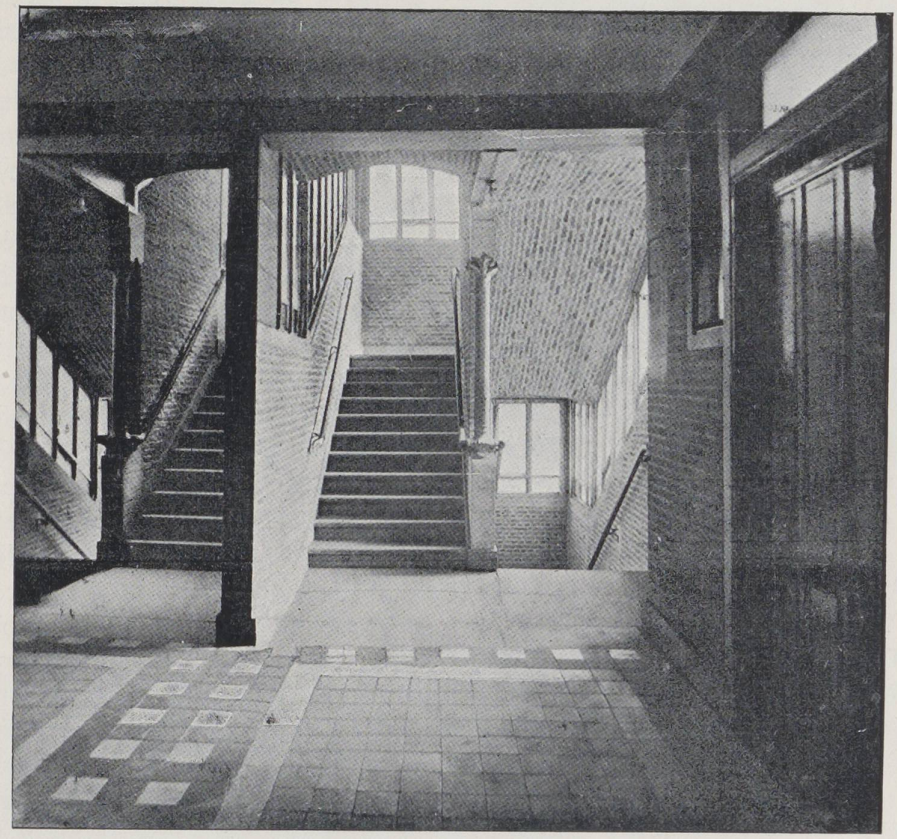
Dans ses toutes premières productions il affirme déjà le seul souci de ne faire qu'une chose plastique, attachante par la ligne et le sentiment même du sujet. Ces productions initiales révélaient l'observateur, l'analyste des gestes que Lambeaux avait au fond de lui. C'étaient des œuvrettes d'un charme paisible, des scènes vues, qui avaient frappé les yeux de l'artiste, l'avaient charmé, l'avaient rendu attentif. Elles datent de 1875; cette année-là, Jef Lambeaux exposa au salon de Bruxelles une série de trois groupes d'enfants qui l'apparentaient à l'aimable maître brabançon Jérôme Duquesnoy. Cela avait du pittoresque, de l'allure, une grâce qu'accentuait encore la facture scrupuleuse. Le premier groupe, *Un Accident*, représentait une gamine soufflant dans l'œil d'un garçonnet pour en chasser un grain de poussière que le vent y avait laissé tomber. C'était un peu puéril; mais les bambins étaient rendus avec tant de vérité, avec tant de naturel et les poses gardaient une simplicité si parfaite que le morceau fut fort remarqué. Une ronde d'enfants, qui date de la même époque, s'avivait d'un mouvement spontané déjà fougueux; et le cercle des fillettes et des gamins attirait par l'aspect vivant, frissonnant et joyeux de leur danse naïve.

Ce mouvement, cet aspect, le maître en a imprégné ses œuvres postérieures. On les retrouve, transposés, dans *le Baiser*, dans *l'Ivresse*, dans la danse des bacchantes de ses *Passions Humaines*, mais avec des variantes, exaspérés ou intensifiés, selon les personnages et leur expression. Jef Lambeaux a appris à observer jeune, et ce don d'observation s'est développé chez lui d'une façon extraordinaire. On peut dire qu'il cultive l'observation; il aime à s'entourer de modèles superbement proportionnés qu'il fait poser de temps à autre mais dont il suit les attitudes dans leurs besognes, dans leur abandon, dans les mille occupations quotidiennes qu'exige l'existence. Il vit ainsi au milieu de gestes. Il les recherche partout et c'est ce qui fait que ses statues, que ses figures, ont toujours cette activité de ligne et cet élan fougueux qui sont un des caractères de sa personnalité.

En hiver, vous rencontrerez Lambeaux tous les soirs au cirque. En été, aux mois de juillet et d'août, vous serez certain de le trouver au premier rang des spectateurs dans les arènes athlétiques de la foire du boulevard du Midi. Il eût voulu être Caius Caligula, pour pouvoir donner des spectacles de gladiateurs et y joindre des troupes d'Africains et des athlètes de Campanie. Et comme chez ce César, sa grande jouissance serait sans doute de parsemer l'arène de vermillon et de poudre d'or et d'assister aux exercices d'un acteur qui aurait le talent et l'agilité de Mnester le pantomime. Nous croyons même qu'il l'embrasserait pour le récompenser de toutes les œuvres que son

jeu, sa danse, ses attitudes, eussent fait surgir à sa vision. Dans une statue il verra d'abord le contour, la ligne extérieure qui est comme le sentiment tangible d'une œuvre; c'est l'ensemble qui le requiert avant tout et c'est naturel, puisque nos sympathies dépendent surtout de l'impression reçue devant la silhouette d'un être plutôt que par le détail de sa personne. Il est peu de gens contrefaits qui plaisent, et Lambeaux adore de préférence une

VICTOR HORTA



La Maison du Peuple. Palier de l'entresol. Vestiaire.

forme parfaite, régulière ou hardie, pourvu qu'elle lui procure la joie de la beauté, de la splendeur.

La figure de femme la plus pure de tous les temps, c'est, selon lui, *l'Aurore* du tombeau de Lorenzo de Medici. Cette figure est humaine, tout en étant magnifiée, et la lenteur des gestes et la placidité des lignes empruntent leur ensemble à la nature qui dans ce corps de femme semble

agrandie mais reste réelle. Une sculpture peut tomber d'une montagne et seulement se casser le nez. Le mot est de Michel-Ange. Il contient le principe essentiel de la statuaire, celui de l'harmonie des reliefs. Une sculpture doit être un bloc, il n'y faut point de vide et non plus d'aspérités; elle doit avoir en elle le solide même de la matière dont elle se compose, et la vie, la palpitation de ce qu'elle doit représenter. « Pour faire un chef-d'œuvre, nous disait Jef Lambeaux au cours d'une de nos causeries, il faut pouvoir chauffer un bloc de marbre jusqu'à ce qu'il vive. » Comment voulez-vous alors que tant d'artistes sans chaleur communiquent fut-ce une apparence de frisson à leur plâtre ou à leur bronze?

Un homme doué d'une vision pareille de la vie devait fatalement chercher son idéal dans les manifestations les plus débordantes de cette vie.

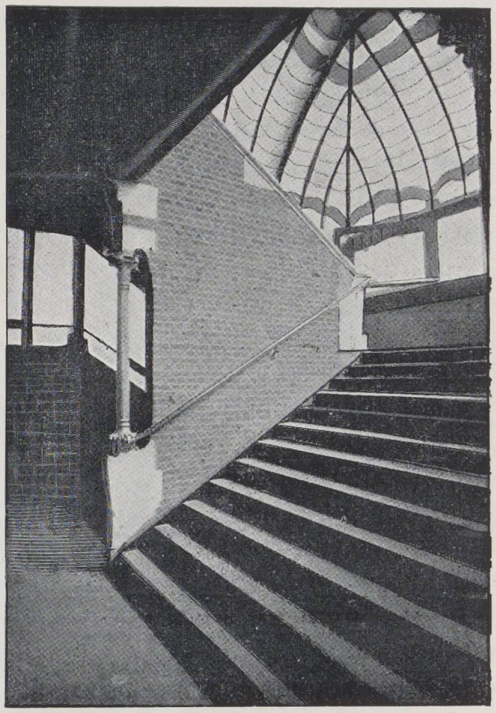
Ce n'est que plusieurs années après ses débuts qu'il sent sa voie, qu'il trouve, après bien des recherches et des tâtonnements, le chemin large ouvert qui doit le conduire à la maîtrise en lui donnant sa personnalité pour compagnon de route... Après quelques morceaux plutôt aimables, mais non dépourvus d'intérêt, il exécute un groupe de deux gamins qui se disputent, se saisissent, se frappent et roulent pèle-mèle sur le sol en se battant. De ce mouvement aux saisissantes figures de ses lutteurs il n'y a qu'un pas. Mais avant de le faire, perspicace et patient, le sculpteur s'efforcera d'approfondir son métier et de pousser le plus loin possible l'analyse des attitudes. Il crée *le Baiser*, une des choses les plus parfaites de notre école contemporaine : Un jeune homme se penche vers une jeune fille dont il cherche les lèvres et qui, d'une allure pudique mais amoureuse, regarde le bel adolescent qui la désire; et elle lève vers lui son front encore virginal. Les chairs de ce beau couple palpitent; et la souplesse des poses, la grâce des deux corps, en font comme l'incarnation de l'amour. C'est d'un charme indéfini, cela attire et l'on sent que ces deux êtres sont en proie à des sensations qui nous ont troublés nous-mêmes bien souvent. Et là réside surtout la haute qualité de ce groupe, que nous pouvons considérer comme le *maiden-piece* de la manière personnelle de Jef Lambeaux. Il l'avait d'ailleurs depuis longtemps conçu, sa pensée en caressait les formes bien avant que son ébauchoir les traçât dans la glaise humide.

Dans un atelier de la rue des Babillardes, à Anvers, occupé aujourd'hui par le peintre Luyten, et dans lequel Jef Lambeaux, avant d'aller tenter l'aventure à Paris, exécuta ses premières sculptures, vous pouvez encore admirer au mur une première ébauche au fusain de ce *Baiser*, qui fut l'aurore de son renom. Elle est trois fois grandeur nature et date d'il y a vingt-six ans. L'artiste a entrepris naguère l'exécution d'un groupe où figurent des bacchantes et des enfants portant des charges de raisins et représentant

l'abondance. L'esquisse fut faite il y a un quart de siècle et Lambeaux n'en a transposé que quelques lignes et quelques fragments. Il est donc certain que, dans le temps où il cherchait encore sa voie, il avait conscience de sa vision future; mais il lui manquait la puissance créatrice nécessaire à son interprétation.

Jugez donc de l'effort qu'il lui a fallu pour se dégager des entraves de l'éducation première, lui qui fut l'élève de Guillaume Geefs, l'auteur de tant de figures figées, d'un académisme outré et vulgaire et qui, cependant, sans se départir de sa froideur coutumière, campa en une superbe statue de porphyre, cette altière figure du général Belliard. Ce fut une éducation à recommencer; Lambeaux s'orienta d'un tout autre côté que celui vers lequel s'était porté son professeur. C'est peut-être ce besoin d'antithèse qui sommeille en chacun d'entre nous, ce besoin de révolte caractérisant tout homme capable d'une détermination décisive, qui lui fit adopter une doctrine absolument opposée à celle que l'enseignement lui avait rendue familière. Mais il savait où il allait. Son tempérament le poussait vers l'exubérance, vers l'impétuosité. Fiévreux lui-même, il voit les autres fiévreux. Emporté dans ses désirs, il prête à ceux qu'il voit de l'emportement et de la passion.

VICTOR HORTA



La Maison du Peuple. Palier de la salle des fêtes.

EUGÈNE LAERMANS

Carton pour un tableau.

Ses bronzes et ses marbres sont le reflet de son imagination; et ce qu'il suggère dans le métal ou la pierre n'est que ce qu'il voudrait qui fût. Ainsi, son œuvre entier est conforme à son ambition. Et c'est parmi les personnages que son pouce et son cerveau enfantèrent, qu'il aimerait de vivre, s'ils s'animaient d'une vie véritable de sang et de muscles. Car l'existence spirituelle n'a rien pour séduire le sculpteur; et que lui importe tout, du moment qu'il voit des corps luxurieusement tordus, emportés par des spasmes, magnifiés par de secrètes ardeurs, se pliant sous des efforts titanesques... L'âme n'a rien à voir ici; et puis, dans ces corps bouleversés par l'instinct, par l'appréhension de jouissances intégrales et troublantes, ou par la force exaspérés, n'y a-t-il pas aussi une âme qui vibre et qui accentue davantage l'émoi de la chair?

Jef Lambeaux n'a aucune prétention à la poésie; s'il aime la Grèce antique, c'est pour ses arts plastiques et non pour ses muses; il n'eut guère pu vivre en Phocide, mais il aurait volontiers envié à Orphée la joie fatale d'être déchiré par des Ménades pour garder dans la mort le spectacle de leur échevêlement et de leur furieuse ardeur. Son groupe *l'Ivresse* est l'évocation d'une bacchanale. Trois femmes s'avancent en s'étreignant; on dirait une chaîne de luxure faite de trois mailles vibrantes. La première bacchante marche orgueilleuse, le buste oblique, la jambe gauche levée pour la marche, la tête infléchie. La seconde se penche en avant, courbe les reins lassivement et, la tête appuyée au sein de sa compagne, elle regarde en souriant la chute de la troisième figure qui s'affale et qu'elle retient par le bras. C'est une hymne à la chair, à la chair sensuelle où les dents voudraient mordre comme dans un beau fruit mur.

Cette œuvre, exposée au salon de Bruxelles en 1893 et l'année suivante à Paris, — dans des conditions que nous voulons vous raconter,— valut à Jef Lambeaux, de la part d'un idéaliste, de grand talent d'ailleurs, l'épithète de « Michel-Ange du ruisseau! » Rarement chose fut plus critiquée. La vision naturaliste du maître souleva bien des controverses. La commission du Salon de Bruxelles elle-même s'était montrée mécontente à la réception du groupe; le duc d'Ursel, président, trouva le morceau « aussi beau qu'indécent ». C'était déjà pas mal! Un membre, le défunt directeur de notre Académie des Beaux-Arts, M. Portaels, le peintre de cette admirable toile : *Une loge au théâtre de Pesth*, qui est au musée de Bruxelles, s'exclama : « Mais l'on ne peut montrer celà à la comtesse de Flandre!... » L'artiste tint bon et le groupe fut exposé. Mais, en général, la presse fut puritaine et blâma le créateur de cette robuste sculpture. Jef Lambeaux fut contrarié par ces attaques acerbes. Le plâtre prit place dans son atelier; écœuré de le voir chaque jour, pour se défaire de cette obsession qui gâtait son travail, il allait

le briser, quant intervint un de ses anciens élèves, lequel venait de s'établir fondeur. Il offrit à Lambeaux de couler l'œuvre en bronze; et tandis que l'artiste déclarait ne pas avoir l'argent nécessaire pour payer la fonte, l'autre riposta en ajoutant que le maître s'acquitterait envers lui lorsqu'il aurait vendu *l'Ivresse*.

Comme galvanisées dans le beau métal, les trois bacchantes reprirent leur place dans l'atelier. Mais Lambeaux avait cessé de les voir d'un œil sympathique. Plus moyen de les détruire, à présent qu'elles étaient vêtues

EUGÈNE LAERMANS

L'Ivrogne.

pour l'immortalité. Et il alla demander à des ménages pauvres, logés dans une vieille maison proche de sa demeure, l'autorisation de remiser, moyennant quelques francs, le groupe dans leur jardinet. Il y resta de longs mois, exposés à la pluie et au soleil; les mioches venaient, en s'asseyant sur le gazon, caresser les cuisses rebondies, et les garçonnets grimpaient sur les épaules des prêtresses de Bacchus...

Arrive une invitation à exposer à Paris. L'artiste n'avait rien de terminé; il se décide finalement à envoyer un fragment de son *Ivresse*. Trois jours

après il reçoit un télégramme de Puvis de Chavannes le priant d'envoyer tout son groupe, le jury ayant émis ce désir à l'unanimité, après avoir admiré la figure détachée qu'il avait reçue. Et les trois bacchantes quittèrent le jardinet de la maison ouvrière et la compagnie des enfants, devenus mélancoliques par ce départ, pour aller se présenter au public parisien. Elles ne sont plus revenues. Un amateur achetait le groupe le jour même de l'ouverture du salon et l'œuvre méritait à Jef Lambeaux le ruban de la Légion d'honneur.

L'Ivresse était une preuve évidente de l'évolution de son talent. Elle procédait des gestes violents de ses lutteurs, exécutés vers la même époque. Un de ces groupes, en bronze, a obtenu naguère la médaille d'honneur au salon de Berlin. Il faut voir avec quelle fougue un des combattants saisit son antagoniste à bras le corps, le soulève les jambes en l'air, pour le briser en le rejetant, éperdu, à ses pieds. L'effroi du vaincu est gravé dans les traits de son visage et dans le geste de ses membres obstinément tendus ou repliés. Et dans l'attitude grave et solide du vengé (c'est le titre de l'œuvre) il y a comme une glorieuse et très placide jouissance.

L'autre groupe est peut-être plus tragique. Ici c'est la lutte désespérée, imprécise encore, entre deux athlètes qui décuplent leurs énergies dans un commun effort pour vaincre. Regardez cette ligne des corps tremblants d'impatience et de volonté, la courbe merveilleuse du dos du premier lutteur que le second repousse en lui renversant la tête de la main droite, mais qui se raidit pour ne pas perdre l'équilibre et pour reprendre un élan qui peut-être entraînera son rival. C'est une synthèse de vie puissante, de vaillance concentrée et l'on semble suivre le mouvement actuel pour assister à une succession rapide de corps à corps furtifs et de poses changeantes. Ce n'était cependant pas encore définitif. *La Folle Chanson*, exécutée il y a quinze ans, est d'une beauté plus intime et plus diverse, si l'on peut dire. Elle répond aussi plus exactement à la tendance et au goût du maître. Il y est Flamand dans toute l'acceptation du terme, et il se rapproche plutôt de Rubens et de Jordaens que des sculpteurs qui vécurent entre la bataille de Marathon et la mort d'Alexandre, quoique l'œuvre soit une évocation mythologique : Une nymphe des bois répète à l'oreille d'un satyre, dont s'épanouit bruyamment le rire, un refrain égrillard. Le demi-dieu, assis, étend ses pieds de bouc et penche la tête pour écouter la confidence, tandis qu'il pose la main, dans un joyeux abandon, sur le front d'un tout jeune satyre qui se dresse à son côté. La femme courbe son corps en une ondulation captivante, et dans sa chair un frisson d'aise paraît courir. Elle fait penser à cette séduisante figure, vue de dos, qui se profile au premier plan de *la Fécondité* de Jordaens. Ce groupe fabuleux est d'une fiction

réussie et le travail en est poussé avec une sorte de joie scrupuleuse. Le maître a repris cette œuvre qui, coulée en bronze, dans des proportions

EUGÈNE LAERMANS

L'Eau Songeuse. Musée de Mons.

agrandies, orne le square Ambiorix à Bruxelles. Mais en la modifiant, Jef Lambeaux n'est pas parvenu à lui garder son caractère primitif. L'ensemble est devenu lourd, par la ligne torturée que l'artiste a imprimé à ses personnages.

Là où Jef Lambeaux est arrivé à la meilleure expression de sa personnalité, c'est dans sa fontaine d'Anvers et dans son grand haut-relief des *Passions Humaines* dont il est question plus loin. Si vous êtes jamais allé dans la métropole, vous devez connaître le monument qui se dresse au milieu de la

EUGÈNE LAERMANS

La Flânerie au Village. Collection de M. Philipps, Bruxelles.

Grand'Place historique depuis 1887. C'est l'attachement filial, c'est toute l'affection de l'artiste pour sa ville natale qui a présidé à la création de cette œuvre. Elle est ainsi qu'un glorieux tribut du maître à cette vieille cité d'art où il vit le jour. C'est, vivante pour jamais, la légende d'Anvers même perpétuée dans le bronze : D'une vasque rocailleuse et abrupte émerge une pyramide vivante, trois naïades nues qui se serrent, s'étreignent en supportant sur leurs bras tendus et leurs épaules arrondies les armes de la cité, le vieux burg carré, berceau de la ville antique. Rien de plus robuste et de plus triomphant que l'harmonie vigoureuse de ces chairs unies, de ces membres enchevêtrés. La première ondine est vue de profil, ses seins fermes se dressent surmontant un flanc rebondi ; les bras levés soutiennent la proue pointue où repose le piédestal de la statue supérieure. La seconde figure nous montre un dos d'une anatomie superbe, la tête fléchit sous le poids de la charge qui fait se tendre les épaules, et les cuisses puissantes se perdent en une queue de poisson qui s'enroule à celle des sirènes voisines. La dernière des trois femmes paraît se glisser entre les deux autres; on suit son flanc gauche qui, avec le sein et la hanche, décrit une ligne ondulée. Les cheveux se déroulent en nattes élargies et caressent la poitrine et le ventre.

Au sommet de la fontaine se silhouette fièrement sur le ciel la figure de Salvius Brabo, le héros de la légende. Le bout du pied droit seul touche terre; le corps est poussé en avant et la jambe gauche levée donne un accent de vérité extraordinaire à l'élan de la course. Il tourne son beau visage vers le nord, son poing gauche se ferme sur la poitrine et, le bras droit levé à hauteur du front, il crispe victorieusement ses ongles autour de l'index de cette main brutale qui coupa le fil de tant d'existences. Vers le fleuve enfin libre et affranchi il se précipite, le sublime personnage, pour lancer dans le flot impétueux ce membre coupé par lui au misérable tyran qu'il vient de vaincre. Le cadavre décapité de Druon Antigon est abattu au sommet du rocher où est édifié le monument de bronze. Dans sa chute il a écrasé une tortue qui gravissait paisiblement la pierre; il semble serrer, en une dernière volonté, le bras inutile; et du poignet coupé et du cou tranché s'échappe du sang par flots épais et violents. Des dauphins, une otarie, continuent la ligne du trio de femmes fabuleuses; et entre les blocs écroulés rampe lentement, pour s'approcher du grandiose spectacle et contempler à son tour le cadavre raidi du rançonneur impitoyable, un dragon affreux et repoussant et dont Walter Crane semble s'être inspiré alors qu'il exécutait le dragon Aschemon pour la féerie *Beauty's Awakening*, *a Masque of Winter and Spring*, représentée au mois de juin 1899 au Guildhall de Londres par la gilde des Travailleurs d'Art.

L'ensemble de la fontaine est gigantesque; et pour intensifier votre

EUGÈNE LAERMANS

Les Émigrants. Panneau central du triptyque. Musée d'Anvers.

impression esthétique, recourez à la loi des contraires. Traversez la place silencieuse, engagez-vous dans la rue des Emaux. Vous déboucherez sur le parvis de la cathédrale et devant vous surgira la merveilleuse armature de puits en fer, forgée par Quentin Metsys. Jetez un coup d'œil sur le petit Brabo sec et rigide, en costume gothique, qui forme le sommet. Vous aurez alors la nette conscience de la maîtrise de Jef Lambeaux et l'épanouissement de ses qualités vous paraîtra plus complet. Le Brabo du statuaire anversois s'allie par la facture et la ligne au *David* de Donatello et à celui de Verruchio, et aussi par la majesté de son attitude au *Persée* de Cellini. Mais j'aime surtout à le rapprocher du *Mercure* de Jean de Bologne, parce que le geste des deux œuvres s'accorde davantage sans se ressembler. Il y a dans les productions de Jef Lambeaux une vie instinctive, une puissance de mouvement qui lui est propre. Chez les anciens et chez les Florentins la vie est dans la placidité et dans la noblesse de l'ensemble; chez le maître flamand elle est exprimée par la moindre contorsion du corps, par la tension des muscles, par les traits des visages,

EUGÈNE LAERMANS

L'Enterrement.

EUGÈNE LAERMANS

Le Chemin du Repos. Musée de Bruxelles.

par la recherche des courbes naturelles quelque peu forcées par Lambeaux selon sa fantaisie, mais qui restent toujours vraisemblables. On peut lui reprocher de ne savoir exprimer que des mouvements, qu'une mimique, et de sacrifier toujours le sentiment intérieur d'une sculpture à l'effet, à la signification générale. Il ne nous contredira pas, d'ailleurs. Tous ses efforts tendent à faire de la sculpture, à être sculpteur, à rendre dans la matière qu'il choisit des sensations de chair et des sensations de lignes. Il travaille pour les yeux, non pour la pensée; il n'essaie que de « chauffer un bloc de marbre jusqu'à ce qu'il vive », comme nous le disions plus haut; il estime qu'une statue dont la plastique est belle et la silhouette originale, en restant puissante, est une chose définitive.

C'est le but qu'il poursuit dans tout ce qu'il fait. Analysez à ce propos son *Dénicheur d'aigles*; quoique ce soit une des œuvres les moins personnelles de Jef Lambeaux, elle porte l'empreinte de ses qualités principales. Nous l'aimons surtout pour le degré de réalisation auquel le maître est arrivé dans cette figure. Mais elle rappelle l'expression du Milon de Crotone. Le personnage de Lambeaux est en lutte avec un oiseau de proie qui lui enfonce ses serres dans la gorge et veut lui crever les yeux à l'aide de son bec recourbé. Le héros de la légende grecque, sculpté par Pierre Puget, la main prise dans l'interstice du tronc de chêne qu'il avait voulu fendre, est attaqué par un lion qui lui déchire le flanc de ses griffes redoutables. La sensation de souffrance produite sur les deux personnages est identique; et les deux artistes, à deux siècles d'intervalle, devaient fatalement se rencontrer dans la manière d'interpréter leur sujet. Ainsi le visage contracté du dénicheur d'aigles rend une impression de douleur que le *Milon* du sculpteur marseillais nous avait rendue familière, et il est des jeux de muscles qui ont entre eux une concordance visible.

Nous avons réservé pour la fin de cette étude l'analyse de la principale œuvre du maître, *Les Passions humaines*, composition colossale qui vaudra à Jef Lambeaux une place au premier rang des grands sculpteurs des temps modernes. Il y a travaillé durant dix années et le gouvernement, qui a permis à l'artiste de la réaliser, a fait construire par Victor Horta un petit temple classique, pour recevoir cet immense haut-relief et lui servir de cadre. L'œuvre étonne le spectateur par sa puissante beauté. Depuis longtemps nous connaissions des fragments des *Passions*; nous avions goûté le caractère imposant du carton déjà ancien. Mais le dimanche presque lointain où, sur l'invitation du maître, nous avons franchi le seuil de cette maison à fronton grec dressé à gauche du Parc du Cinquantenaire, en face du musée des Échanges, qui renferme les moulages des plus belles œuvres de la statuaire, notre émotion a été vive. Il y avait là une réunion d'artistes de vingt à trente

ans; en gage d'admiration, ils avaient apporté au maître, très touché par ce témoignage affectueux, une palme forgée par le ferronnier Jules Herbays et qui portait sur un ruban cette inscription laconique : « A Jef Lambeaux, les jeunes ! » Jamais, assurait le sculpteur, il n'avait reçu un hommage qui lui allât si profondément au cœur. Et tous se remémoraient le travail considérable que représentait cet énorme bloc de marbre taillé avec ténacité, les obstacles surmontés, les rancœurs passagères et les joies finales qu'il avait procurées à Lambeaux.

Le carton des *Passions humaines*, d'autres disent du *Calvaire de*

EUGÈNE LAERMANS

Le Sentier. Collection de M. le sénateur Edmond Picard.

l'humanité, fut exposé au salon de Gand en 1889. Il produisit un effet sensationnel et le roi Léopold II insista immédiatement auprès du ministre de l'intérieur d'alors, M. De Volder, pour qu'on permît à l'artiste de reproduire son projet gigantesque dans le marbre. Mais cette commande officielle fit naître dans certains journaux des protestations. La vision païenne du maître ne laissait pas de choquer beaucoup de critiques qui, pour faire revenir le gouvernement sur sa détermination, crièrent à l'immoralité, et au scandale. On fit des démarches auprès de Jef Lambeaux pour le décider à modifier son

ouvrage, mais surtout dans l'espoir déguisé de le voir renoncer, devant tous les ennuis dont on l'accablait, à l'exécution de ce haut-relief de soixante-douze mètres carrés.

C'est toute l'humanité avec ses vices, ses passions, ses vertus, ses travers, que l'œuvre nous évoque et cela dans une plastique élevée. C'est un hymne harmonieux à la gloire de la vie, de la gaieté et de la douleur. Le marbre se partage en deux parties distinctes : A gauche c'est la joie, un groupe échevelé de belles bacchantes que conduit un satyre. Plus bas, l'amour maternel, une femme jouant avec son enfant. Au centre est un groupe qui s'étreint; à gauche on voit des figures dont les attitudes diverses s'unissent dans un même but et dans une signification générale et évoquent les luttes des hommes, leur écrasement, leur peine, leur désespoir. Sous le premier sujet, deux jeunes gens s'embrassent; c'est la séduction. Elle sert de trait d'union entre les délices et les tristesses de la terre, car demain, après la félicité, la souffrance les reprendra dans son sombre cortège et les conduira vers les ténèbres. A droite, dans la partie supérieure, le Christ impassible et à peine tangible dans la matière, surmonte cette houle d'êtres qui tôt ou tard marcheront vers la mort en s'approchant ou en se détournant de lui... La Mort! Elle domine l'ensemble et son masque glabre et sortant d'un transparent linceuil contemple ce prodigieux spectacle dont elle sera jusqu'à la fin des siècles le fatal épilogue.

Dans son haut-relief, le sculpteur n'a voulu mettre aucune tendance religieuse ni philosophique; il a fait œuvre de statuaire et il s'est surtout efforcé de conserver un heureux effet d'ensemble. Il faut dire qu'il n'y est pas toujours parvenu ; mais les défauts sont si peu de chose. Les deux groupes de la maternité et de la séduction ne tiennent pas assez avec le reste; on les dirait placés dans des niches et cela produit une sensation peu agréable, qui s'accentue encore quand on songe que, au-dessus de ces têtes paisibles, tenues par la facture dans un doux clair-obscur, — à la façon de la *Nuit* de Michel-Ange, dont le visage penché est estompé à dessein par l'ombre qui s'allonge jusque sur la poitrine, — s'avance le cercle puissant des séduisantes pécheresses nues. Ce fragment de la joie fait penser à *la Danse* de Carpeaux. Mais le génie du sculpteur flamand a su éviter une ressemblance possible avec cette œuvre justement célèbre. Autant le morceau de Carpeaux est gracieux, alerte, léger dans sa grâce étudiée, autant les bacchantes de Lambeaux sont impétueuses et secouées par l'ardeur de violents désirs.

L'exécution des *Passions humaines* est poussée à la perfection; rien n'est laissé à l'imprévu et le haut-relief surgit grandiose, caressé par la lumière qui lui prête de la couleur, car Jef Lambeaux est un profond coloriste. Sa vue nous a produit une impression d'art profonde. C'est certainement un

des plus beaux ouvrages de la statuaire. Elle ajoute un chef-d'œuvre à ceux dont se glorifie la patrie. On a dit que la vision de Jef Lambeaux était obscène; ceux qui ont prononcé ces paroles les regretteraient certes devant l'incontestable grandeur du haut-relief de marbre. N'est pas un artiste sans noblesse celui qui fait surgir d'un bloc de pierre immense tant de formes d'une ordonnance pleine de force et de naturel. Et ce simple buste d'un profil si pur et d'une ligne si savante que le sculpteur a exposé à Gand en 1899 sous le titre d'*Impéria*, démontre que le maître n'est pas l'ennemi de la

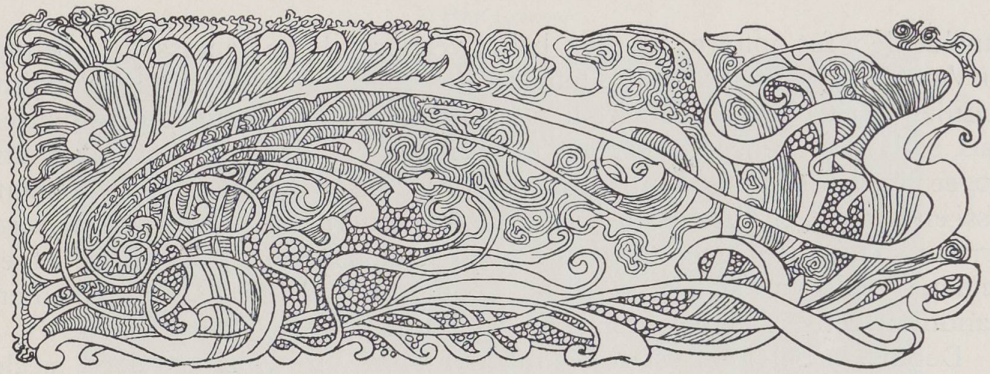
EUGÈNE LAERMANS

Un Paria. Collection de M. Van den Nest.

distinction... Il est vrai qu'il n'aime point la technique poussée à l'extrême; la partie la plus agréable de son travail est celle qui réside dans la besogne préparatoire, après les premières recherches de masses et de gestes. C'est lorsqu'une figure surgit encore brutale de la glaise humide, à peine définie à coups de planche, qu'il la préfère. Il la laisserait volontiers dans cet état, le reste n'étant, à son avis, que labeur patient et régulier. C'est pourquoi il vénère avec tant de respect le talent d'Auguste Rodin, dont les productions

constituent des synthèses. « Je renie tout ce que j'ai fait avant ceci, nous disait un matin l'artiste, en indiquant du doigt son gigantesque travail; j'ai mis dans ce marbre tout ce que j'ai compris, tout ce que j'aurais voulu rendre depuis un quart de siècle que je peine. J'ai tâché de chauffer ce bloc de pierre blanche et d'y infuser ma propre vie. Y ai-je réussi? » Pour toute réponse nous lui avons cordialement serré la main en songeant que s'il reniait, par une boutade amusante et vite oubliée, ses œuvres antérieures, elles n'en seraient pas moins belles et garderaient à jamais sa signature.

Hector Thijs



DURANT plus de trois siècles, les artistes belges, — nous entendons ceux des deux Flandres, d'Anvers, du Brabant — eurent sur la peinture sur verre en France une influence considérable et jamais contestée. Au commencement du XVIe siècle, des verriers bruxellois étaient allés s'établir un peu partout et imprimèrent le cachet de leur race et les règles de leur personnalité aux milieux qu'ils choisirent. L'influence flamande est manifeste dans les productions de la fameuse école de Troyes. L'école bourguignonne elle aussi est toute pleine du caractère de nos artistes et leur enseignement se reconnaît même, tant il fut prépondérant, dans l'enluminure des antiphonaires et des missels et dans la sculpture en général. Toutes les vitreries que la Normandie a conservées du XVIe siècle démontrent à leur tour le passage des peintres flamands dans cette ancienne province et l'ascendant qu'ils exercèrent sur les artistes de là-bas. Bernard van Orley travailla longtemps à Paris, après avoir exécuté à Bruxelles ses œuvres principales. Michel Coxcie, son élève, retour de Rome, où il avait fait un séjour, s'établit également en France et y créa des verrières qui se placent parmi les meilleures.

Nos contrées sont incontestablement glorieuses dans l'histoire de la peinture sur verre et dans ses fastes elle s'inscrit en première ligne : Le rôle des frères Van Eyck dans le développement et la prospérité du « décor

translucide » fut notoire; les plus belles verrières de la Renaissance, peintes par Van Orley, sont aux hautes fenêtres des deux transepts de l'église Sainte Gudule, à Bruxelles. Nulle part il n'en existe de plus justement fameuses. Mais si la florescence de cet art merveilleux eût dans nos provinces une apogée si grande et si retentissante, la décadence, comme on le constata aussi en France, en fut aussi plus rapide; et tandis que des écoles de peintres verriers subsistaient encore en Allemagne, en Hollande, en Suisse et en Angleterre, nos artistes avaient, au début du XVIIIe siècle, complètement abandonné cette branche spéciale de la peinture.

Depuis, la Belgique est restée inactive alors que voici un demi-siècle, après un sommeil que l'on avait toutes les raisons de croire sans réveil, la renaissance de cet art divin de la vitrerie se précisait en France et rapide et comme jalouse du glorieux passé, s'emparait, reprenait possession de ce vieux domaine où personne, durant cent années, n'avait plus passé, n'avait plus vécu. Nous avons eu ici le contrecoup de cette renaissance du vitrail, un contrecoup malheureux, qu'on en juge : Vers 1860, un industriel, qui ne manquait pas d'ailleurs de talent ni d'intelligence, *opéra* un peu partout et gratifia nos églises et nos cathédrales d'œuvres regrettables, conçues en dépit de toute tradition et qui produisent dans les milieux austères et placides de nos vénérables temples un désastreux effet de kaléidoscope géant... Cet industriel — il avait une sorte d'usine à verrières et obtint durant vingt années toutes les commandes et toutes les restaurations possibles, — est mort naguère, plusieurs fois millionnaire... Il a vécu, n'en disons point de mal. C'était un honnête commerçant, un *vitrier* tout simplement et il avait un admirable sentiment des affaires... Notre administration des beaux-arts était à peine organisée, nous avions un ministre qui n'était même pas esthète. Notre homme mena sa barque comme il voulut, aborda aux rives les plus belles sans respect pour les claires fleurs de ses bords qu'il détruisait; et personne ne fut là pour l'empêcher d'atterrir et d'effectuer « raisonnablement » ses ravages...

Ces temps sont loin déjà, mais le monde artiste n'a pas oublié en Belgique le nom de ce verrier; et il est un souhait unanime, c'est que certain jour l'on dépose de leurs lancettes ogivales ou en plein-cintre, les vitraux prétentieux qu'il y enchâssa sur l'ordre d'autorités ecclésiastiques ignorantes et d'autorités gouvernementales sans goût. Il est aujourd'hui en Belgique quelques peintres sur verre qui entreprendraient dignement cette tâche et auxquels on pourrait confier sans crainte la confection de vitraux d'art de grandes proportions. Hector Thijs est parmi ceux-ci le plus renommé, le plus érudit et le plus capable. Voyez comment se dessine une vocation : Le peintre avait comme parent un fabricant de glaces chez qui il fréquentait

L'Aveugle. Collection de Mme Waedemon, Bruxelles.

Le Bain.

régulièrement. A force de voir les vitres à combinaisons géométriques qui sortaient des ateliers du manufacturier, l'envie lui vint de s'essayer à peindre sur verre ; le cousin lui fournit obligeamment les carreaux de couleur nécessaires à ses études et mit un four à sa disposition. Les débuts furent durs, les déboires inoubliables, mais non décourageants, car notre héros a de la ténacité. C'était alors un jeune homme de vingt ans. Il avait fait d'excellentes études académiques à Bruxelles; et, nous n'étions encore qu'un gamin, nous nous rappelons l'avoir vu mainte fois, en compagnie du maître brabançon Eugène Laermans, planter son chevalet devant quelque site d'Osseghem, un hameau agreste de Molenbeek-Saint-Jean, où il venait copier les ruines du château des barons Vanderdussen, et les grands étangs pittoresques qui l'entouraient. Ces paysages ne sont plus actuellement ; tout un faubourg y a surgi sur les lacs comblés et sur les fondations du vieux castel démoli. Mais le souvenir du peintre nous reste. C'est de ce temps que datent ses premières recherches.

Ah ! elles furent laborieuses. L'artiste n'avait pas à sa disposition le traité du moine Théophile ni *l'Art de la Peinture sur verre* de Pierre Levieil. Il ne savait rien de l'art qu'il choisissait et il avait tout à apprendre. Au lieu de le rébuter, le mystère qui enveloppait les secrets des vieux maîtres verriers du moyen-âge, activa son ardeur, l'aiguillonna. Hector Thijs fut ainsi son propre élève ; il ne se fit admettre dans aucun atelier, ne reçut les conseils d'aucun praticien, se contenta de chercher lui-même, sans l'aide de personne, et de descendre dans cet inconnu subjuguant au fond duquel les anciens vitriers avaient oublié et abandonné leur muse en léthargie. Sa volonté, son courage, eurent raison de cet inconnu et jamais, peut-être, homme n'apporta plus de chaleur, plus d'obstination à retirer de l'ombre du passé cette chimère qu'il s'était promis de tenir et de caresser. C'était comme un besoin irrésistible de savoir, de découvrir qui le poussait, le hantait ; et certes Hector Thijs est, il est permis de l'écrire, parmi les peintres sur verre de cette époque, celui qui est le plus complet, pratiquant son art avec une adoration jalouse et aimant son métier avec une ferveur religieuse. Il a hérité, dirait-on, des qualités morales du dominicain Guillaume de Marcillat, le fameux verrier de la Renaissance italienne dont il se plait à évoquer l'image hiératique.

Nous disions que Hector Thijs est sans doute l'artiste verrier le plus complet de sa génération. Et ceci nous tenons à en exprimer la raison, selon nous. Les peintres sur verre des âges médiévaux et du commencement du XVIe siècle, étaient, en même temps que des artistes originaux, des praticiens habiles ; ils dessinaient leurs vitraux et les exécutaient eux-mêmes, commençant le travail et l'achevant tout entier, sans en laisser la moindre

confection aux mains de collaborateurs. Cette scrupuleuse honnêteté dans la création de leurs œuvres allait tellement loin que la plupart se chargeaient aussi volontairement de la mise en plomb et forgeaient les armatures. Cela nous a valu les immortels vitraux des vieux temples français, allemands, anglais et belges, depuis la Sainte Chapelle de Paris, l'église de Saint-Denis et la cathédrale de Chartres, jusqu'à la cathédrale de Strasbourg, les cathédrales de Westminster et d'Ely et celle de Tournai. Rien n'était abandonné à l'imprévu; l'artiste veillait à tout, guidait l'élaboration, présidait à la

EUGÈNE LAERMANS

L'Ornière. (Se trouve à Dresde.)

cuisson et, grâce à ce système, il produisait des vitraux qui sont restés les plus harmonieux, les plus clairs, les plus majestueux, les mieux construits, les mieux « bâtis » de toutes les époques.

La règle s'est perdue peu à peu. Le peintre verrier ne fut bientôt plus qu'un ouvrier, artisan passif, sans initiative, chargé de copier les dessins qu'on lui confiait. Et comme la vision de l'artiste est toujours personnelle et élevée, qu'il *voit* ce que d'autres ne voient pas, le résultat obtenu n'a jamais été pour le satisfaire. Cet état de choses est le résultat d'une vile question d'amour-propre et de puérile fierté. Les auteurs de cartons dédaignent le

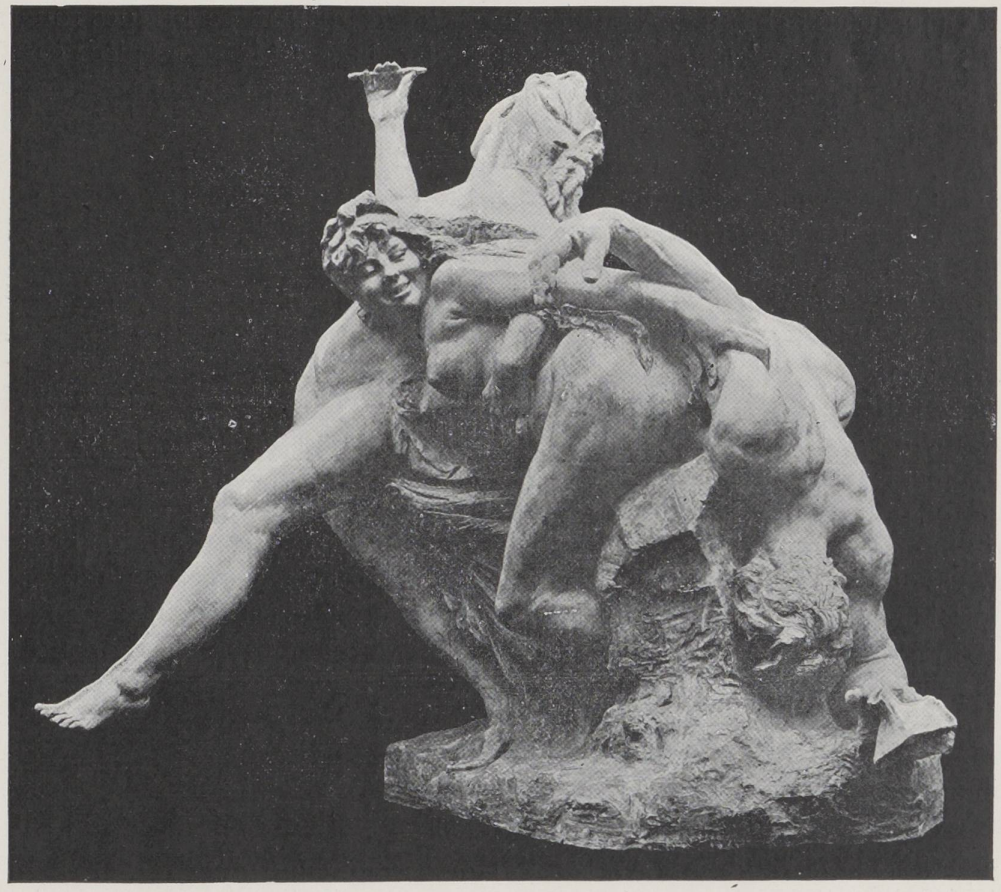
travail manuel; ils estiment que le fait de reproduire eux-mêmes sur verre les dessins qu'ils ont conçus serait une déchéance. Bon pour les travailleurs d'atelier cette basse besogne! Ah! oui, basse besogne. Cause que les « cartonniers » s'obstinent à ne pas vouloir apprendre la technique de leur art, ni à être à même de transposer à leur sens, et selon leur idéal propre, les sujets qu'ils ont créés et qu'ils souhaitent voir transfigurer par la magie des vitres colorées, grâce au concours d'ouvriers qu'ils n'estiment guère, et qui sont d'excellentes machines et non des interprètes. C'est un écueil. Presque tout le monde y verse. Un artiste ne peut pas être un artisan! Et sous ce prétexte illusoire, l'artisan continuera à fausser la vision du créateur. Le rôle du peintre-verrier de nos jours est comme celui du chromo-lithographe, se contentant de copier banalement, méthodiquement, d'admirables tableaux, de superbes croquis, mettant le même enthousiasme à traduire, si l'on peut employer ce terme, une affreuse étiquette de boîte à savon qu'une affiche de Chéret ou qu'une estampe de Toulouse-Lautrec...

Hector Thijs a compris cette erreur. Il s'est dit, sans avoir réfléchi longtemps, qu'un peintre de vitraux devait avant tout être un peintre sur verre... Et puisqu'il savait dessiner, il a appris à travailler à la grisaille et à assortir des carreaux de couleurs. Mais comme l'ensemble de ces carreaux produisait souvent une harmonie défectueuse, incomplète, il a cherché l'origine de cette anomalie. Ce fut pour lui le : Sésame ouvre-toi! des mystères des anciens maîtres. Il reconstitua leur façon de travail, d'opérer; il sut quels verres ils choisissaient, comment ils leur avaient donné cette transparence qui avec les siècles paraît avoir augmenté et qui tamise l'ombre des lourds pilastres d'églises. Maintenant il a pénétré les secrets de ses ancêtres esthétiques, il connaît les méthodes perdues, il a savouré la joie de mainte trouvaille imprévue qui a renforcé son métier et a fait disparaître tour à tour son hésitation et ses ignorances subsistantes dans le torrent de ses connaissances techniques.

Il faut voir l'artiste devant son four, cet homme du monde d'une parfaite élégance, chargeant son foyer de charbon qu'il jette sur la grille rouge en un geste heureux et pondéré pour ne pas trop activer la flamme et mettre ainsi en danger les carreaux peints qui rosissent, insensiblement, sur les plaques de fonte du moufle de fer. Il est en manches de chemise, les bras nus, la poitrine découverte; son pantalon de toile bleue retombe sur d'épais sabots bourrés de paille et où ses pieds, nus aussi, n'ont pas peur de se blesser aux aspérités du bois. Durant des heures il observera la cuisson, ne quittant pas son poste une seconde et l'œil fixé au « regard » à travers lequel il constatera que les vitres sont chaudes à point et que la fusion de la couleur et du verre s'est accomplie. Les flammes lui brûlent les jambes, la sueur lui

coule du front, la transpiration mouille sa gorge. N'importe. Lui seul procédera à ce travail qu'il estime essentiel, à juste titre. Si vous aviez l'occasion d'observer le peintre en ce moment, en vêtements d'ouvrier, vous vous étonneriez de l'avoir rencontré dans un salon la veille ou de l'avoir entendu donner son cours d'archéologie à l'école normale de Bruxelles. Car

JEF LAMBEAUX



L'Ivresse (1894).

on s'habitue si difficilement à l'idée qu'un artiste « descende » jusqu'à accomplir des besognes considérées comme secondaires; et il sera toujours désagréable de rencontrer, sous des dehors infimes, un homme qu'on sait être de la meilleure société... Ce sont là des préjugés presque indéracinables et que les imbéciles continueront à cultiver comme des fleurs de serres

chaudes. Mais n'est-ce pas une des formes de l'orgueil que d'être tel qu'on le veut et de se démontrer à soi-même qu'on agit selon ses propres désirs en dépit de tout le reste?

Nous allons parfois surprendre le peintre-verrier à son atelier. Au sud du faubourg de Molenbeek, aux confins de la banlieue, entre la ligne du chemin de fer de ceinture et le monotone ruban sombre du canal de Charleroi qui fait une courbe dans la direction d'Anderlecht, une rue calme qui va jusqu'aux champs. A droite, une grande maison de briques rouges. C'est la demeure d'Hector Thijs. Au premier étage est la vaste pièce carrée où travaille l'artiste, éclairée par de hautes fenêtres qui, à profusion, laissent entrer la lumière dans ce home de labeur et d'étude. A quelque distance on aperçoit la campagne et une longue avenue d'ormes séculaires qui va vers cette antique église gothique dédiée à Saint-Guidon, riche en vitraux du XVe siècle. Plus loin, parallèle au canal, la Senne serpente, sale et boueuse entre ses rives déchiquetées; et les hauts halls métalliques d'un abattoir communal, dans la perspective enfumée, réflètent au milieu des eaux noires et lourdes de cette rivière qui est comme la Bièvre bruxelloise, leur masse inharmonique et monstrueuse.

Devant la croisée, dont toute la lumière nimbe un délicat vitrail commencé et provisoirement mis en plomb sur un chevalet, Hector Thijs travaille, le blaireau ou le putois à la main. C'est un atelier intime. A voir le peintre, on devine, on sent, qu'il estime et aime profondément son art, qu'il lui a non seulement voué sa vie mais toute sa pensée. Autour de l'artiste surgissent des objets familiers, des sièges anciens aux formes surannées et capricieuses, d'antiques meubles massifs soutenant sur leurs corniches d'innombrables bibelots dont les couleurs assorties et patinées constituent des théories de tons caressants. Un peu partout sont des poteries de Delft, des potiches bizarres, un fier et admirable buste de condottière de Donatello, des armes d'autres âges, des étoffes de brocart, des soies brochées rehaussant de leur éclat songeur la ligne délicate de fragments d'architecture et de vieux bois sculptés. Sur la cheminée, des statuettes, des cristaux taillés du XVIIIe siècle en forme de ciboire, des plats de Tournai, des choses curieuses, amusantes, un peu poussiéreuses, auxquelles ne touchent que des mains amies et qui gardent longtemps la trace de ces mains, comme le rappel d'une visite chère.

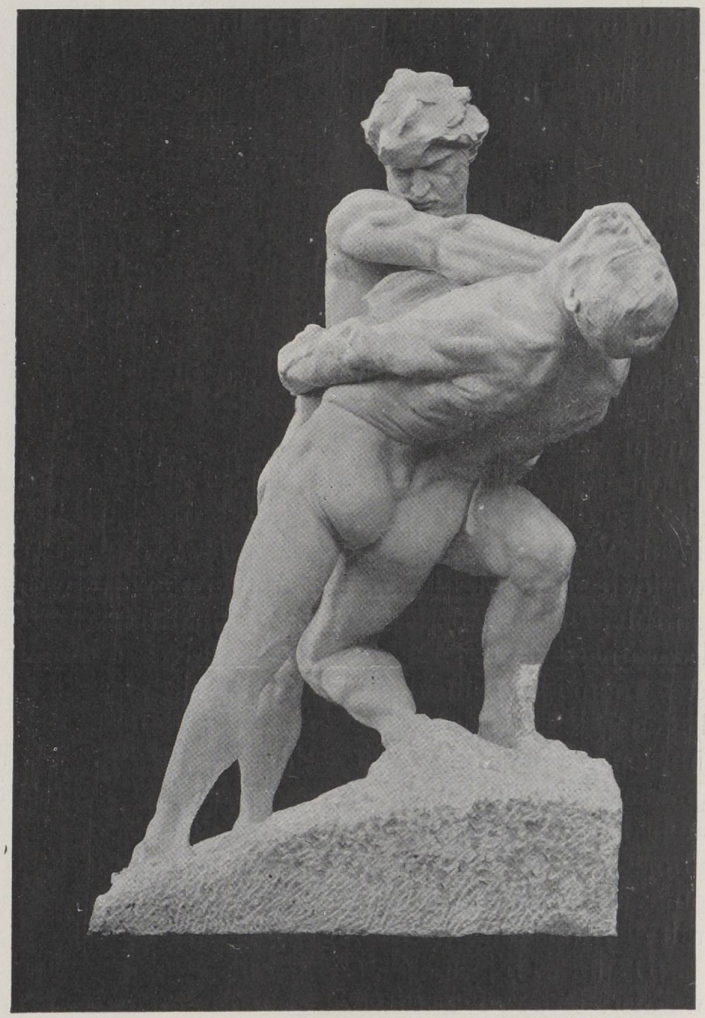
Dans un coin, des reproductions photographiques de verrières célèbres; des copies de deux vitraux gothiques du musée de Bruges, dont un Saint-Michel d'une ligne sévère et qui, dans son contour de plombage, paraît emprisonné. Tout près de la cheminée, un grand mannequin immuable, vêtu d'une défroque d'évêque et d'une mitre défraîchie, semble descendu

JEF LAMBEAUX

Les Passions humaines. (Fragment du haut-relief en marbre.)

d'une verrière de Nicolas Pinaigrier. Un meuble entr'ouvert montre des livres d'auteurs favoris. Car Hector Thijs, à l'encontre de beaucoup d'artistes, est un lettré, et après s'être plongé dans toute l'onde lumineuse qui tombe d'un vitrail, il adore de savourer la couleur vibrante et délicieuse des poèmes de Leconte de Lisle et des sonnets de Hérédia ou la pure harmonie des pages de Flaubert. Ah! l'art du peintre sur verre est autant l'art d'un chercheur que d'un érudit. Il faut que le dessinateur soit également un chimiste éprouvé; et sous le peintre doit nécessairement apparaître un praticien habile et perspicace.

JEF LAMBEAUX



Lutteurs. (Marbre.)

La qualité essentielle d'Hector Thijs c'est l'effort constant qu'il fait pour rendre à la vitrerie tout son caractère originaire. Il a un métier que lui eussent envié Van Thulden et Jean Haecht. L'artiste procède d'ailleurs absolument à la façon des anciens, cherchant longuement l'accord de ses verres, coulés à la manière de ceux du moyen-âge, — verres teints dans la masse pendant leur confection, verres doublés, verres d'épaisseur inégale et dont il tire des effets surprenants. Un ton splendide, un jeu de couleurs inattendu font sa joie. Il faut voir alors avec quelle ardeur, avec quel enthousiasme il

entame le travail, avec quelle fermeté il dessine ses fragments de vitraux et combien passionnément il sait terminer le modelé d'une robe rouge ou le profil placide d'une figure symbolique. Contemplez les vitraux de Thijs : Ils sont d'une transparence extraordinaire, l'ensemble est imprégné de majesté et de charme, la ligne toujours sobre mais imposante ; les verts ont des douceurs de velours, les ors toute la splendeur des jaunes d'argent qui illuminent les vitraux du XVe siècle, les vermillons et les laques une profondeur somptueuse.

Hector Thijs a emprunté son faire en grande partie aux artistes des XIIIe et XVIe siècles, les deux plus glorieuses périodes du vitrail. Comme les premiers il recherche les nobles harmonies ; il sait régler judicieusement l'emploi des couleurs claires et évite de donner de l'importance aux blancs et aux jaunes qui, aux temps de Charles V et Charles VI, devinrent les couleurs fondamentales de l'ornementation. Comme ceux de la Renaissance, il s'efforce d'être élégant, il rêve la richesse de la mise en scène et l'ampleur du décor ; il s'applique à la délicatesse sans tomber cependant dans le maniérisme. Hector Thijs se contente d'un dessin régulier, qu'il ombre, qu'il rehausse, et auquel le plombage donne son caractère absolu. Car, imitant en cela les maîtres du XIIe siècle, il attache à la mise en plomb une importance capitale et elle est un des facteurs essentiels du travail préparatoire. Le dédain de la mise en plomb fut une des causes de la décadence du vitrail. Vers le XVIIe siècle, cette mise en plomb subit des simplifications considérables. « Modifiant son emploi, dit Olivier Merson, ou mieux annulant son rôle, elles furent (ces modifications) très dommageables à la puissance décorative des verrières. Au lieu de ce réseau qui cerne d'un trait robuste les têtes, même les traits du visage, les mains, les plis d'une draperie, qui donne de l'énergie aux contours et aux tons qu'ils appuient, les plombs servirent simplement à unir des vitres carrées, de dimensions égales ; autrement dit, après avoir strictement obéi au dessin et à la peinture, ils cessèrent, en supprimant tout obstacle, d'avoir une signification, d'être un élément pittoresque. » Hector Thijs a rétabli la signification du plombage, et dans toutes ses œuvres il concourt à l'effet général en accusant vigoureusement le trait des divisions et en accentuant leur dessin.

Hector Thijs a délaissé les agencements légendaires et religieux des premiers temps de la vitrerie. Presque tous ses vitraux ne se composent que d'une seule grande figure centrale, à signification mythologique ou symbolique, entourée d'accessoires qui la rehaussent et la définissent ; et il a choisi de préférence le champ bleu, étant celui qui s'accorde le mieux avec la destination de la verrière, puisqu'il communie logiquement, naturellement, avec la lumière du ciel qu'elle reçoit et qui l'inonde. C'est la seule chose qu'il

ait empruntée aux artistes du XIVe siècle.

La première œuvre du peintre brabançon fut exposée à Bruxelles en 1890, au salon du cercle *Voorwaerts*. Elle était intitulée : *Abondance*. Déjà, pièce de début cependant, elle donnait la note exacte du talent du verrier et permettait de priser ses études scrupuleuses. C'était une femme nue, campée de profil, le visage tourné de trois quarts, la chevelure au vent. Un dessin soigné précisait ses formes rubéniennes ; et c'était comme une déesse scandinave apparue dans la plénitude de ses charmes opulents. C'était si

Le Dénicheur d'aigles.

peu classique que le vitrail fut fort discuté et finalement fort admiré par les véritables connaisseurs. Mais les défauts étaient encore nombreux. Loin d'être maître de sa technique, l'artiste n'avait pu se soumettre aux lois qu'il avait adoptées, qu'il considérait comme les seules possibles, mais dont il ignorait encore l'application. Les chairs étaient d'un modelé quelque peu brutal, la figure manquait de distinction et un usage irréfléchi des émaux polychromes avait rendu lourds et opaques les fruits amoncelés aux pieds de la déesse. Hector Thijs n'ignorait pas cependant que l'emploi de l'émail fut pour quelque chose dans la décadence et la disparition finale de la peinture sur verre... De plus, sacrifiant à son admiration pour les productions des artistes du XIIIe siècle, il avait doté son vitrail d'un encadrement qui n'était guère heureux et produisait un effet déplorable. L'expérience fut salutaire. Le peintre a abandonné les émaux d'une manière quasi générale et il ne lui est plus jamais venu à l'idée d'encadrer ses cartons transposés en des carreaux multicolores.

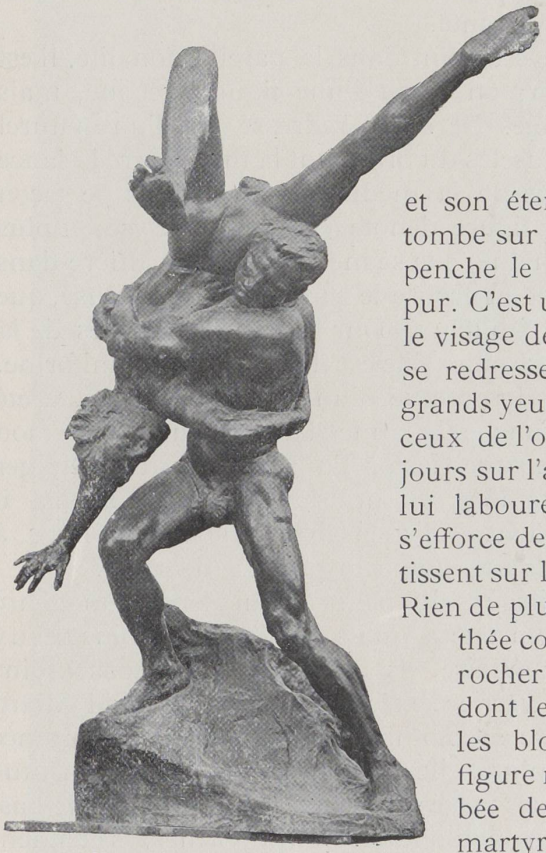
En 1894, Hector Thijs exposa un autre grand vitrail au salon annuel du cercle *Pour l'Art*. Un peu présomptueusement, il l'avait intitulé : *La Beauté*. Une jeune fille drapée se profile sous un portique limité par une double colonnade ; autour des piliers s'enroulent des plantes en rinceaux élégants. La figure a de la grâce et les traits beaucoup de finesse. Le geste est naturel, le bras gauche retombe nonchalamment vers le genou, l'autre s'arrondit autour du front et la main serre une tige tortillante. L'architecture est d'un blanc chaud et la robe bleue est agréablement plissée. Elle est relevée par le fond vert pâle de la prairie, où au loin derrière une chaîne de montagnes, le ciel jaune éclatant paraît nimber les choses de soleil. Entre les colonnes. dans l'herbe, les fleurs surgissent d'un vert plus sombre et que l'artiste a obtenu en peignant avec du jaune d'argent sur le revers uni du carreau doublé. On sait que le jaune d'argent est le seul émail qui soit transparent, qui se fusionne intimement avec la vitre pendant la cuisson, et qui ne souffre point de l'action chimique du temps.

Par le même procédé, Hector Thijs a donné un ton vert profond au parterre du premier plan ; il a réservé en bleu les corolles parsemées à profusion. Et il lui a suffi d'enlever à l'acide le profil des œils ornant la queue du paon bleu et vert pour les dorer ensuite par l'émail translucide. L'aspect de ce vitrail ne laisse pourtant pas d'être froid et rigide. Il y manque une note rouge, quelques tâches écarlates qui eussent rendu l'association des couleurs plus intense et plus joyeuse. Le contact immédiat des carreaux rouges et bleus produit évidemment un rayonnement violâtre incorrect. Le peintre a peut-être voulu éviter le danger. Mais il n'est pas permis d'exclure des couleurs sous prétexte qu'on a peur de les utiliser de façon peu

heureuse. Ce fut une seconde expérience, et comme la première elle devait être salutaire à l'artiste.

Depuis lors, Hector Thijs a beaucoup travaillé et sa vision s'est épurée et définie à mesure que son métier évoluait vers la perfection. Nous connaissons de lui deux vitraux qui sont de simples merveilles, un *Prométhée*, et un *Persée tuant la Méduse*. Celui-ci appartient à un amateur de Bordeaux, celui-là est à Bruxelles. Le titan est enchaîné sur le Caucase. L'arrêt de Zeus vient de le frapper et l'aigle qui doit être son bourreau et son éternel remords, traversant l'espace, tombe sur lui, crispe sa serre sur le genou et penche le bec crochu vers son flanc encore pur. C'est un effroi mêlé de haine qui se lit sur le visage de celui qui vola le feu divin. Sa tête se redresse et sous son sourcil froncé, ses grands yeux énigmatiques, aussi perçants que ceux de l'oiseau de proie, se fixent pour toujours sur l'animal monstrueux qui s'apprête à lui labourer le foie. De la main droite, il s'efforce de repousser les ailes qui s'appesantissent sur lui et vont l'étouffer éternellement. Rien de plus réussi que l'attitude de Prométhée couché sur son mont de supplice, un rocher désert et aride, d'un brun chaud, dont le ciel bleu découpe vigoureusement les blocs. Impeccablement dessinée, la figure n'a rien de conventionnel et, nimbée de la lueur du jour, la chair du martyr est comme vibrante et il semble que la caresse du soleil fasse circuler en elle un sang invisible qui soulève le frissonnement du corps.

JEF LAMBEAUX



Vengé! (Groupe en bronze.)

C'est tout un drame en un personnage. On sent que le titan est irrémédiablement attaché à son roc et que même si l'envie lui prenait de tuer son aigle et de le manger, comme le fait le fantaisiste héros d'André Gide, il n'en serait que plus inconsolablement malheureux de constater la vanité de ses efforts. C'est très beau et cela donne envie de relire Eschyle. La qualité de la matière employée contribue à l'effet décoratif; la variété des carreaux qui

forment le champ est des plus heureuses et on dirait, par le jeu des inégalités et des défauts volontaires des vitres, que tout un rayonnement d'astre s'y concentre. Même procédé dans l'agencement des divisions du rocher, lequel donne la note vigoureuse. Le « geste » de l'aigle est tellement significatif, l'éploiement synthétique des ailes est si bien conçu, que l'oiseau prend pour lui presque tout l'espace et l'emplit de son attitude agressive. Et le fini des chairs est poussé à la perfection, faisant ressortir les détails d'une anatomie qui est essentiellement humaine et vibrante.

Le vitrail représentant Persée est peint dans la pareille tonalité. Il est surtout remarquable par son dessin; on dirait d'une figure grecque, mais moins hiératique, moins impassible. Le corps redressé est d'un naturel singulier et les reliefs adoucis des muscles du bras dont la main serre la lance qui va s'enfoncer dans les entrailles de la méduse, sont rendus de façon subtile. Tout d'ailleurs dans cette figure dénote l'étude, l'analyse; et plus encore que celle du Prométhée enchaîné, elle se meut vivante et altière dans la gaîne de plombage qui la relève et en accuse le caractère. La méduse, que l'artiste a symbolisée par un animal fabuleux, pour les besoins mêmes de la verrière, est modelée à l'aide de la grisaille. Elle est d'un ton bleu uniforme, taillée dans du verre doublé. Le dos écaillé d'un ton vert sombre, a été obtenu par la juxtaposition d'une couche de jaune d'argent sur le côté non coloré de la vitre. On aura remarqué que Hector Thijs continuait à négliger les carreaux rouges; mais adroitement, en utilisant les tons bruns, il introduit dans ses œuvres l'élément indispensable qui doit donner à l'ensemble du vitrail une chaude caresse, une transparence de soleil.

Si l'on considère d'autres vitraux du peintre qui sont d'un genre touchant plutôt à la fantaisie, on constatera qu'ils ne sont pas moins beaux et que, pour être d'une valeur secondaire, ils n'en constituent pas moins aussi des morceaux splendides. La verrière exécutée pour M. Oswald Allard est d'une couleur rutilante. La mise en plomb y acquiert une importance surprenante mais légitime, et c'est plutôt elle que la grisaille qui en constitue le dessin. Les rameaux d'arbustes chargés de fruits d'or qui, dans le bas, s'amoncellent pittoresquement en confondant leurs formes, s'étendent capricieusement. A gauche, orgueilleux, un grand paon se dresse; et du côté opposé un reptile enroulé soulève vers un perroquet effrayé son horrible tête visqueuse.

Le même goût a présidé à la confection du vitrail ornant l'énorme croisée de l'hôtel communal d'Uccle, en Brabant. Ce vitrail, de dimensions considérables, — il mesure $5^{m}50$ de hauteur sur 3 mètres de largeur, — est d'une grande simplicité. Dans le bas, au milieu, naît une tige épaisse se divisant à mi-hauteur en plusieurs branches qui soutiennent les armes des

La Fontaine du Brabo, Grand'Place, Anvers (1887).

six hameux de la commune, rangées parallèlement à la courbe de l'arc. Au centre sont les armoiries d'Uccle, placées, comme les autres, dans un cercle ; elles sont d'un saint d'or sur champ d'azur. Pour juger de la délicieuse coloration que produit la théorie de ces armoiries, blasonnons-les rapidement : Hameau de Forest : Trois arbres nature couronnés d'or sur champ d'argent. Beersel : Trois lions de sable sur champ d'argent. Ruysbroeck : A un lion d'or, enchaîné, sur champ de sable relevé de banderoles de gueules. Linkebeek : A un lion d'or et une banderole d'azur sur champ de sable. Rhode-Saint-Genèse et Alsemberg : Château de pierres blanches sur champ d'argent, terrain de sinople. Les tiges et les branches sont tenues dans une tonalité violette et les fleurs qui éclosent dessus sont opales ou blanches.

Le fond de la vitre, comme aussi celui du précédent vitrail, est fait de verres quadrangulaires où la mise en plomb ne joue aucun rôle, réminiscence des œuvres du XVIIe siècle. La composition est élémentaire, mais elle permet au peintre d'affirmer qu'il sait tirer admirablement parti de ses moyens dans des travaux où il est obligé de limiter étroitement sa conception et sa technique. Cela, il est aisé de le reconnaître même dans un simple médaillon de l'artiste, une adaptation Renaissance qui nous montre un buste de jeune guerrier casqué. Toute la couleur de Hector Thijs est là-dedans, tout le secret de son art se révèle à ceux qui admirent ce simple fragment d'un artiste qui deviendra un de nos maîtres et auquel nos peintres-verriers de demain devront une légitime gratitude. N'a-t-il pas travaillé pendant quinze ans pour leur reconquérir un domaine perdu?

Philippe Wolfers

L'ART du bijou est l'art le plus ancien. C'est aussi celui dont il nous est resté le plus de vestiges. Quelques bijoux, une bague, une boucle, un pendant d'oreille, c'est souvent tout ce qui nous rappelle des sociétés fameuses de l'antiquité. Et c'est en somme la chose la plus tangible, la plus évocative et aussi la plus « personnelle » qui nous suggère le degré de civilisation auquel soit arrivé un peuple ou une tribu. Mais la bijouterie est un art qui, à travers tous les temps, est commun aux innombrables générations d'hommes qui se sont succédé et qui ont vécu sur tous les territoires de l'univers. L'être le plus barbare, et surtout celui-là, sans doute, est enclin à aimer la parure. Et la parure fut l'origine des arts décoratifs, qui sont donc aussi vieux que l'humanité.

Malheureusement, notre période sans élégance a négligé cet art essentiel ; l'industrie ayant perverti le goût, on en est arrivé à choisir des ornements qui constituent par eux-mêmes la négation de la beauté et de la distinction. Nos joailliers et nos bijoutiers sont d'ordinaire des ouvriers malhabiles et grossiers, guidés précisément par les traditions de périodes où le baroque était à la mode. Et c'est pourquoi les femmes qui peuvent discerner, les femmes qui ont des préférences logiques et instinctives, ont toujours recherché les bijoux anciens ; elles savent qu'au moins ceux-ci leur procureront

cette sensation étrange et doucement égoïste que nous donne la jouissance d'une œuvre belle et conforme à notre sentiment. Cette situation déplorable devait fatalement causer une réaction. En France, elle a fait surgir les efforts admirables et victorieux de tout un groupe d'artistes novateurs. En Belgique, sur cette terre flamande qui vit naître, au XVIe siècle, Adrien Collaert et son fils Hans, créateurs de ces pendeloques et de ces colliers merveilleux, si justement célèbres. un maître s'affirme, qui a entrepris avec vaillance l'œuvre de la renaissance du bijou. Cet audacieux, c'est Philippe Wolfers, dont les travaux nombreux ont été admirés depuis plusieurs années à différentes expositions et qui a proclamé définitivement sa haute valeur par une série d'ouvrages tout à fait splendides et étonnants.

Wolfers est un sculpteur. Il voit en sculpteur et c'est sa principale qualité qui fait parfois son défaut. Car, comme il voit grand il lui arrive de vouloir donner à l'ensemble de ses bijoux une silhouette, une ligne trop imposantes pour le rôle que leur assigne leur but. Et cela enlève à l'œuvre un peu de cette légèreté spirituelle, dirions-nous, indispensable aux éléments de la parure féminine. Mais c'est grâce aussi à sa vision de sculpteur qu'il parvient à communiquer à ses ouvrages cette puissance expressive, ce relief coloré, cette lumière irradiante due à la compréhension des plans, qui frappent dans tout ce qui porte son empreinte. Philippe Wolfers est, dans l'acceptation absolue du terme, un travailleur d'art. Son talent a des manifestations multiples. Il pousse la connaissance et l'application de la glyptique fort loin, car la gravure sur pierres fines n'a point de secrets pour lui. Digne continuateur de Copé, dit *il Fiammingo*, le fameux ivoirier de la Renaissance flamande, il excelle dans la sculpture chryséléphantine. Il a accompli dans l'émaillerie des progrès notoires ; l'exemple des résultats obtenus par lui est agréable à envisager quand on songe que c'est aux pères de notre race, aux Celtes du nord-ouest, que le monde doit l'industrie de l'émail, qui a fait la gloire des orfèvres de Byzance.

Philippe Wolfers est en outre un menuisier-sculpteur d'une haute originalité, apparenté par son naturisme aux « huchiers » qui, jusqu'à la fin du XVe siècle, dotèrent nos vieilles cathédrales de magnifiques stalles de chœur et de retables éloquents. Les architectes et les artisans gothiques, tout comme ceux des périodes romanes, ont cherché et trouvé les motifs de leur ornementation et de leur décoration dans le règne animal et dans le règne végétal. Sans s'inspirer aucunement de leur tradition, Philippe Wolfers suit la grande loi qu'ils observèrent. Il ne sacrifie point à la fantaisie et il cherche son inspiration dans l'étude de la nature et des formes de son merveilleux domaine. Et c'est principalement dans ses bijoux qu'il précise sa vision. Le détail y contribue grandement à l'esprit de l'ensemble, lequel emprunte son

caractère à la décoration elle-même, ou au sujet de cette décoration. L'artiste sait se passionner pour une fleur; il lui trouve parfois une signification morale qu'il parvient à rendre en l'interprétant dans une joaillerie, dans une boucle, dans un pendant, dont les matériaux amalgamés avec une recherche raffinée, sont comme le complément de *l'idée* émise par une simple corolle d'or émaillé.

JEF LAMBEAUX

Remords (1899).

La parure est le rythme harmonieux de la beauté des femmes. Philippe Wolfers l'a fort bien compris et, psychologue des gemmes, il sait sur quelle chair pâle ou mate, dans quelles chevelures blonde ou noire leur éclat aime de resplendir ou de s'éteindre. Et c'est toute une analyse de la femme, de la jeune fille, de la courtisane qui demandent au talent du bijoutier de les rendre plus belles,

d'accentuer la vive clarté de prunelles langoureuses en ménageant la lumière d'un bijou de pierreries sur une poitrine rose ou poudrée, ou de rendre plus doux le regard par le contraste d'un collier aux motifs enchâssés de rubis et d'émeraudes :

> Diadèmes, colliers, bagues, pendants d'oreilles,
> Et tous les orients des magiques joyaux ;

comme dit le vieil astrologue dans la *Dame à la Faulx*, la troublante tragédie du poète Saint-Pol-Roux.

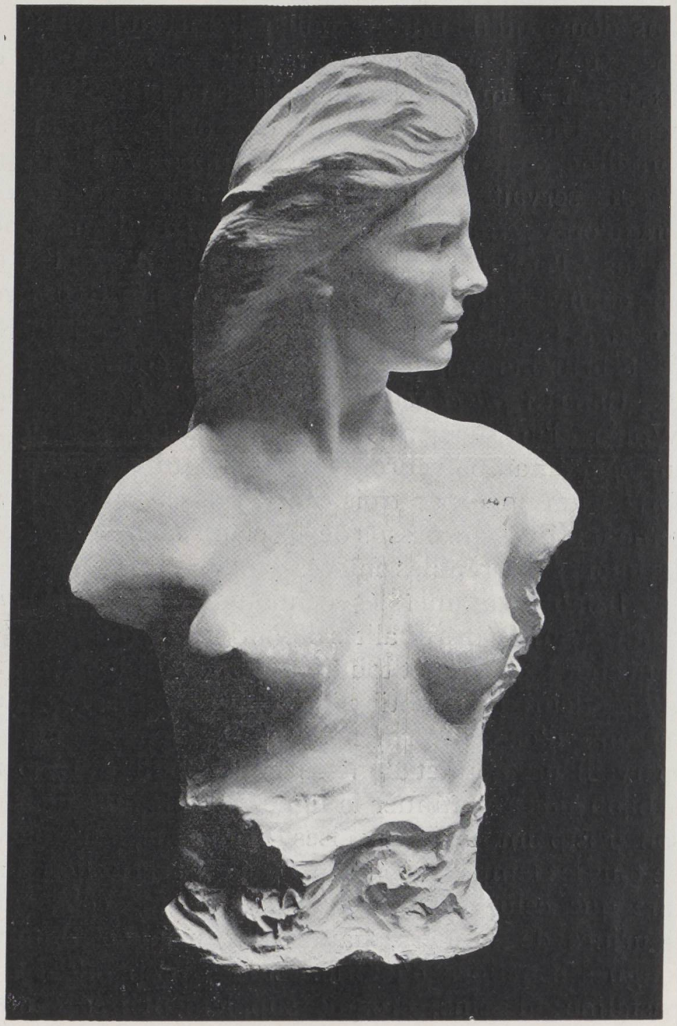
Les moyens de Philippe Wolfers sont nombreux ; chercheur infatigable, il a trouvé des éléments négligés avant lui, et, en véritable artisan, il attache aux choses du métier une importance considérable. Il a quelque peu bousculé les règles du lapidaire et les ouvriers en tailleries de pierres précieuses n'ont, croyons-nous, jamais songé par exemple à utiliser la tourmaline, cette singulière pierre fine, introduite du Ceylan en Europe, par les Hollandais du XVIIIe siècle, que pour la tailler à la façon de brillants, ayant quelque analogie de couleur avec la topaze rose. Philippe Wolfers prend le bloc entier avec l'espèce d'écorce verte cristallisée que l'on néglige généralement et qui, ouvrée, se dégrade, se confond si délicatement dans le ton chaud amorti qui est le cœur de la pierre. Il adore d'ailleurs les gemmes rares aux teintes singulières, et, à les tailler, il trouve la jouissance que devait goûter le poète en écrivant les *Fleurs du Mal*. Les perles baroques ont toute sa préférence et il voudrait connaître cette mystérieuse ile Ophir où les navires de Babylone allaient les pêcher et pour laquelle lui-même appareillerait volontiers, la pensée évoquant les innombrables projets de bijoux féériques et inédits.

Philippe Wolfers a l'imagination très riche. L'agencement de ses bijoux est d'une originalité parfois surprenante; et leur confection emprunte son fini à tous les domaines techniques. L'or martelé, l'or fondu, l'or et l'argent ciselés, le bronze, tous les métaux dont les couleurs se marient et que de légères couches d'émail semblent rendre translucides et *unir* à des gemmes taillés, s'enchevètrent, s'accolent et mêlent leurs chaudes tonalités. C'est grâce à cette imagination que ses œuvres sont toujours marquées au sceau d'une conception élevée. Il sait donner à un simple assemblage de pierres une ligne agréable et sa maîtrise dans l'émaillerie est si parfaite que l'harmonie d'un fragment d'or travaillé au champlevé ou au glacis est d'une diversité surprenante et tenant parfois du prodige.

La pierre précieuse est la clef de la plupart des bijoux de Philippe Wolfers. Elle donne le ton majeur dans la gamme des matériaux utilisés. C'est là un principe d'une logique indiscutable. L'éclat des gemmes est toujours tendre et transparent, malgré la vivacité parfois violente de leur

eau. En ne dépassant jamais la force de leur ton, l'artiste assure à l'ensemble de ses ouvrages une couleur agréable, une liaison intégrale des valeurs. Il faut admirer cette sévère beauté dans ses pendants de cou, dans la pièce appelée *Orchidea* par exemple. L'esprit de cette fleur perverse et comme lascive est personnifiée par une figurine de femme nue en ivoire, dont la chevelure, née dirait-on et de la figurine, et de la corolle qui l'encadre, donne naissance à des pétales en or ciselé et émaillé dont la courbe subtile est reprise dans le bas. Ici la pierrerie n'est qu'accessoire, mais elle donne le caractère de richesse, d'opulence, que le sujet réclamait en guise de complément. Voici le *Papillon* : Une figurine de femme taillée dans un morceau d'iris, dont les bras sont remplacés par des ailes de diamant membranées d'or, reposant sur des élytres émaillées à jour. La figurine aux transparences d'arc-en-ciel se pose sur une émeraude que soutient un ornement d'émail terminé par une de ces perles piriformes chères aux Etrusques. Le *Serpent* est un bijou en tourmaline; il est surtout harmonieux de couleur. Dans sa gueule, le reptile, dont les anneaux se

JEF LAMBEAUX



Impéria.

dégradent en tonalités vertes et roses, tient une perle. Plus haut, c'est un gros brillant motivé par les attaches de la chaînette; et le tout est terminé par une émeraude à laquelle est suspendue une opale en forme de poire.

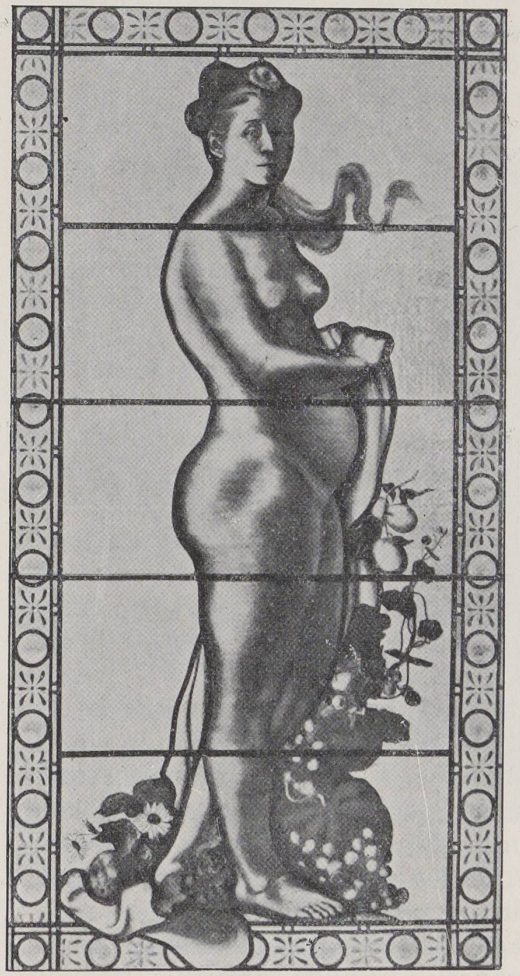
L'opale et l'émeraude sont les *gemmae* que Philippe Wolfers ouvre avec préférence. Pline, peut-être, qui chanta l'opale comme la plus merveilleuse des pierres, a dû inspirer à l'artiste cette préférence; c'est par gageure sans doute qu'il aime de tailler l'émeraude, pierre tenue par les Grecs en une estime si profonde, qu'il était expressément défendu de rien graver dessus, et à laquelle Néron et plus tard Pierre de Domitien ont attaché leurs noms. Une pierre, presque complètement abandonnée aujourd'hui, la cornaline, a été réhabilitée par Philippe Wolfers. Au XVIIIe siècle, cette sorte d'agate servait à faire des bagues et des cachets, très à la mode surtout lorsqu'on y remarquait un accident naturel quelconque. On peignait même dessus à l'émail. Un des pendants de cou de l'artiste bruxellois représente une chauve-souris travaillée dans cette superbe pierre tenant du rouge et de l'orangé. La chaînette est attachée aux membranes supérieures à l'aide de petits brillants unis par des pavots d'or émaillé.

Dans *Cygne et Serpents*, un délicat bijou qui appartient à Mme Philippe Wolfers, l'artiste a enchevêtré deux serpents d'or, aux écailles patinées par un léger émail polychrome, autour d'un cygne fait d'une opale. Ici la note forte est donnée par trois cabochons en rubis qui semblent plus délicieusement rouges au-dessus de la claire tâche blanche d'une perle qui termine les queues des reptiles enlacés.

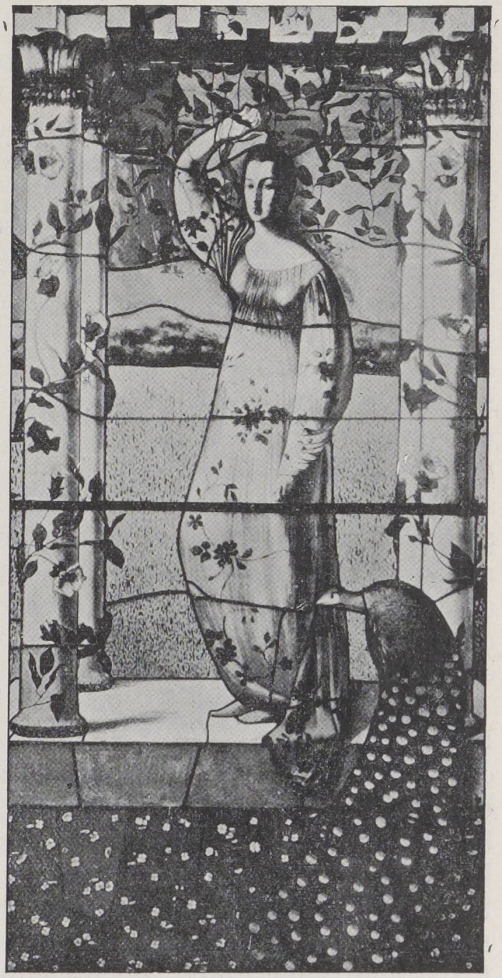
Il faut examiner les pendants *Léda et Charmeuse* et *Méduse* pour se rendre compte des qualités d'ivoirier de Philippe Wolfers. La *Méduse* est un petit chef-d'œuvre; et tout réduit que soit le sujet principal, il a le caractère, la grandeur, l' « émotion » d'une sculpture. Le fini du visage d'ivoire, les serpents d'or qui forment la chevelure, les moindres détails sont conçus merveilleusement et d'une exécution fouillée. La perle en poire qui termine le bijou aide à continuer la ligne élégante du collier ouvert et la complète de son gros point lumineux. Les Phéniciens, les plus illustres tailleurs d'ivoire de tous les temps, lui eussent envié la perfection de son travail. Il est bon de dire que celui-ci est accompli avec une conscience inconcevable. Telles figurines de Wolfers, hautes de quelques centimètres, ont demandé de longues semaines d'efforts. Etudes préparatoires d'après nature dans la pastaline; dessins, croquis supplémentaires; finalement l'ivoire mis au point et terminé en se servant du modèle. De là cette intensité de vie dont sont animés ces corps minuscules, d'une expression si concentrée et où la chair, imperceptiblement rose, semble palpiter doucement. Les attitudes sont sévères ou adorables et toujours pleines de vérité.

Certains peignes exécutés par Wolfers — parmi ceux-ci *le Nénuphar et les Cygnes* et *Cacatoës* sont de pures splendeurs — établissent également sa parfaite maîtrise d'ivoirier et d'émailleur. Les montures d'ivoire, d'où surgissent des serpents ou des chauve-souris qui forment corps avec elles,

HECTOR THIJS



Abondance.
Vitrail exécuté pour M. Omer Flinck (1890).



La Beauté.
Vitrail exécuté pour M. Auguste Smets, Bruxelles (1894).

soutiennent des sujets d'or où les émaux se marient et se dégradent dans la matière. Les sujets des ouvrages de Philippe Wolfers sont toujours empruntés aux trois règnes. Il ne se permet point d'incursion dans le

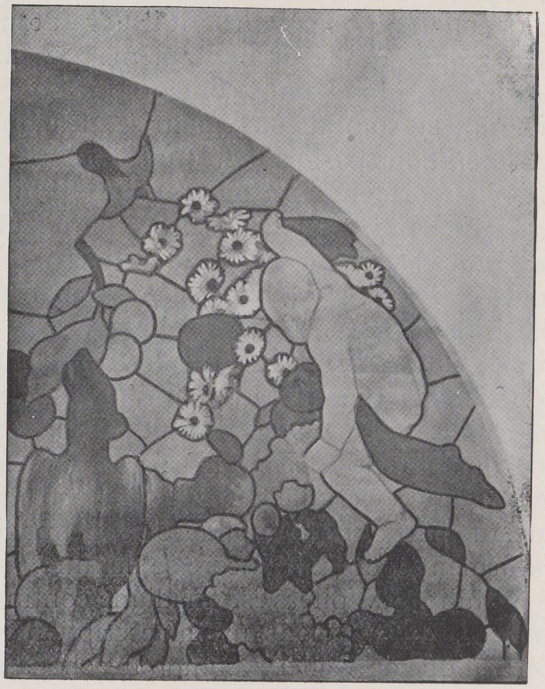
domaine de la fantaisie et c'est à peine s'il autorise son imagination à aborder parfois aux rivages de l'abstraction ornementale. Cependant il interprète la nature et ne s'y soumet guère; il a un sens trop véritable et trop exact du principe décoratif pour se conformer à la vérité absolue des choses qu'il admire et qu'il reproduit. Son art, en vertu de cette règle, est donc comme une traduction raisonnée des formes réelles. Et ces formes, en les assemblant, en les accolant, le bijoutier ou le ciseleur s'efforce scrupuleusement de leur donner une correspondance morale ou un lien de parenté quelconque. Il aura trop de goût et trop d'esprit pour introduire dans la composition d'un même bijou des fleurs ou des animaux qui n'ont point un symbole parallèle ou au moins une sorte de familiarité d'existence ou de signification.

Il accordera les cygnes avec les nénuphars, fleurs qui encadrent agréablement la vie de ces grands oiseaux poétiques; les chauves-souris ou les hiboux avec les pavots, triple évocation de la nuit et du mystère; le héron et les anguilles, représentation des rivières distantes et mélancoliques. Il estime à bon droit qu'en art il faut s'efforcer de tout concilier, et l'idée et les matériaux dans lesquels on tâche de la faire vivre et parler. S'inspirant probablement de ce fait que les anciens choisissaient les pierres noires pour la figuration des divinités infernales ou funestes, il taille le hibou d'un de ses peignes dans une améthyste sombre, en lui assignant une signification particulière. Les Grecs ne faisaient-ils point servir exclusivement les aigues-marines à la gravure des divinités marines, à cause du rapport de leur couleur avec celle de la mer? Tout comme ils ne gravaient les traits de Bacchus que dans l'améthyste, pierre dont l'essence suggère le ruissellement violet du vin et dont les reflets bleus font songer à la chevelure de Dionysos!

Philippe Wolfers n'observe pas cette règle dans ses bijoux seulement. Il l'applique aussi dans ses vases et dans ses bois sculptés. Un lutrin en chêne, exécuté pour le baron Léon Béthune, représente un héron dont l'attitude sévère et immuable est rendue hiératique par le coulage des deux hautes pattes, étroitement unies, dans un seul morceau de bronze ciselé. Les huit doigts en s'arrondissant donnent à l'échassier une pose grave et assurée; la tête ramenée entre les deux épaules, le col contourné, l'oiseau aquatique soutient du bout de ses ailes éployées et du cou la tablette du lutrin. Le bois de celui-ci est largement fouillé et profile une ligne originale. Philippe Wolfers qui est, ceci dit en passant, l'orfèvre le plus parfaitement original de Belgique, sculpte le cristal aussi habilement que le bois et l'ivoire. Il tire des hasards de la cuisson des effets surprenants. Sur les flancs de son vase *les Flammes*, des salamandres se hissent, grimpent en des attitudes qui tordent fantastiquement leurs corps écailleux et de tonalités changeantes.

La base harmonise son sujet avec le vase même ; rien n'est plus beau que la courbe des lézards d'argent patiné qui tentent, dirait-on, d'atteindre les autres sauriens, rendus transparents par la lumière du jour. La conception d'un autre vase, intitulé *Paon*, est partie de ce même principe que le vaisseau lui-même doit imposer à la monture de métal un motif identique ou parallèle à celui que montre son cristal taillé. Et partout s'observe cette règle, à laquelle l'artiste doit une bonne part de sa personnalité. La monture d'un vase de cuivre émaillé, sur le fond bleu foncé duquel se détachent des oiseaux nocturnes, fait voir, ciselés dans l'argent, des hibous et des chauves-souris. L'œuvre parle par tout son ensemble et exprime nettement les mystères de la nuit ténébreuse.

HECTOR THIJS



Carton de vitrail. (D'après le dessin original.)

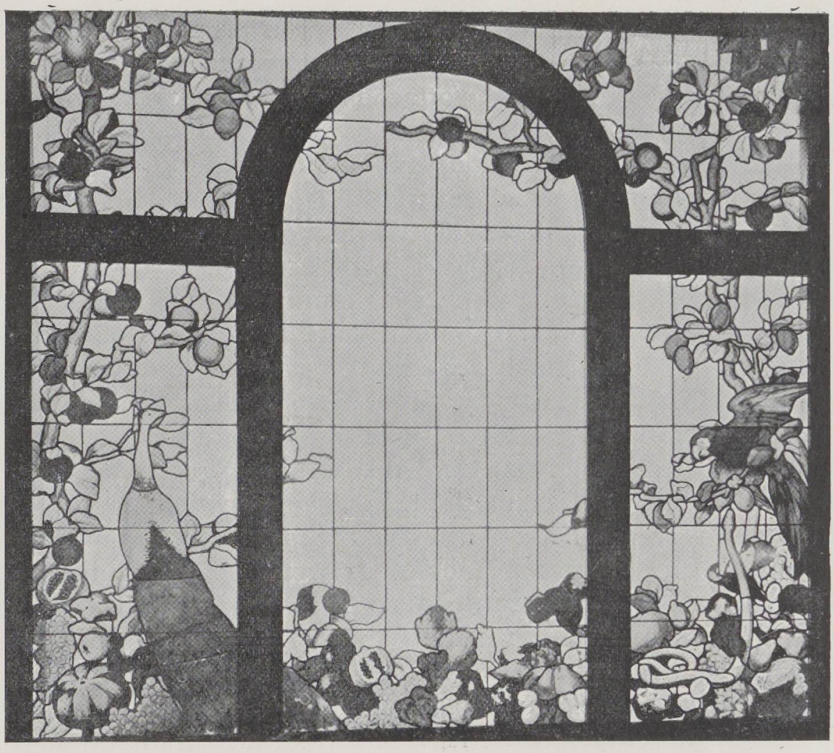
L'art de Philippe Wolfers est dû à une fidèle observation de la nature. C'est en elle qu'il puise l'origine des moindres objets qu'il confectionne ou qu'il projette. Ses bijoux, dont il veut rendre avant tout la silhouette gracieuse, — car il est l'ennemi acharné de ceux qui rêvent de joyaux pour vitrines de musées alors qu'à la femme seule appartient la parure par droit de beauté et de grâce, — semblent être le résultat d'une conception habile et d'une besogne aisée. Et c'est précisément l'obstination dans la recherche, le raisonnement et la volonté dans le travail qui donnent aux productions du maître joaillier belge ce caractère de primesaut qu'elles ont toutes. Les bijoux de Wolfers sont le produit d'un quart de siècle d'études. Son père, orfèvre méthodique et habile, obligé de faire de son fils ainé un collaborateur que les circonstances rendaient indispensable, n'avait guère pu lui faciliter ses débuts esthétiques. C'est tout au plus si, en sortant de l'athénée, Philippe Wolfers suivit durant deux ou trois hivers les cours de sculpture à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

L'artiste avait seize ans alors. Tout de suite il dut se mettre à l'ouvrage; comme un simple apprenti, il fut obligé de s'initier aux moindres détails du labeur industriel. Puis, le voilà voyageant pour la maison paternelle en Allemagne, en Autriche, comme un représentant de commerce... Mais au lieu de rapporter des commandes d'orfèvreries banales, il revenait avec des modèles inédits, nouveaux, qu'il dessinait sur ses genoux durant les longues heures passées en chemin de fer et dont il soumettait timidement les projets à la clientèle. Celle-ci n'en voulut bientôt plus d'autres... C'est là la première manifestation de sa vocation. A son retour, il prit tout de suite goût à la taille de la pierre fine, à l'émaillage des métaux précieux, à la sculpture de l'ivoire, du cristal et du bois. Pourtant il devait toujours se confiner dans des limites exigées par la destination même de ses travaux ordinaires; et c'est d'avoir été si longtemps contenu que son talent s'est développé tout à coup avec une si somptueuse maîtrise, dès qu'il n'y eut plus les entraves de considérations parfois mercantiles pour l'empêcher de grandir.

« Un orfèvre doit tout savoir! » Philippe Wolfers n'a pas oublié cette recommandation du vieil artisan courageux qu'était son père. Elle lui a servi de guide depuis sa jeunesse. Jamais il n'a cessé d'observer cette sentence qu'il s'applique de plus en plus à vérifier, ne fût-ce que pour goûter l'intime plaisir de donner raison dans sa pensée à celui qui, en lui faisant aimer le travail, fit de son fils une des plus belles natures d'artistes que nous connaissions. Il n'y a que huit ans que Wolfers exposa pour la première fois. Du coup il se révéla avec puissance. Huit ans lui ont suffi pour conquérir un renom presque européen. Et songez que son art vient à peine de s'engager au milieu de ce féérique chemin que son instinct de chercheur lui indiquait quelque part dans le monde de son imagination, et que toutes ses qualités s'affirment et doivent encore se définir.

Philippe Wolfers est un digne continuateur des bijoutiers de la Renaissance, et nous gageons que la description que Benvenuto Cellini fait dans son journal du merveilleux bouton de chape en cristal taillé qu'il exécuta pour le pape Clément VII, son protecteur, — œuvre immortelle mais à jamais détruite, — doit lui donner cette sensation qui nous étreint quand nous perdons quelque chose qui nous tient de très près ou qui fait partie de nous-mêmes... Le Milanais Domenico, graveur des Médicis, mérita le surnom de Dominique des Camées; un peu plus tard, un autre tailleur de gemmes est appelé du nom délicieux de Jean des Cornalines. Pourquoi le maître bruxellois ne serait-il point pour nous Philippe de Tourmaline, lui qui aime et façonne si jalousement cette pierre que les marchands du temps de Louis XV vendaient très cher, nous ne savons pourquoi, sous le qualificatif spécieux de *tire-cendre!...*

Essai sur l'amitié en art



HECTOR THIJS : Verrière. Exécutée pour M. Oswald Allard, Bruxelles.

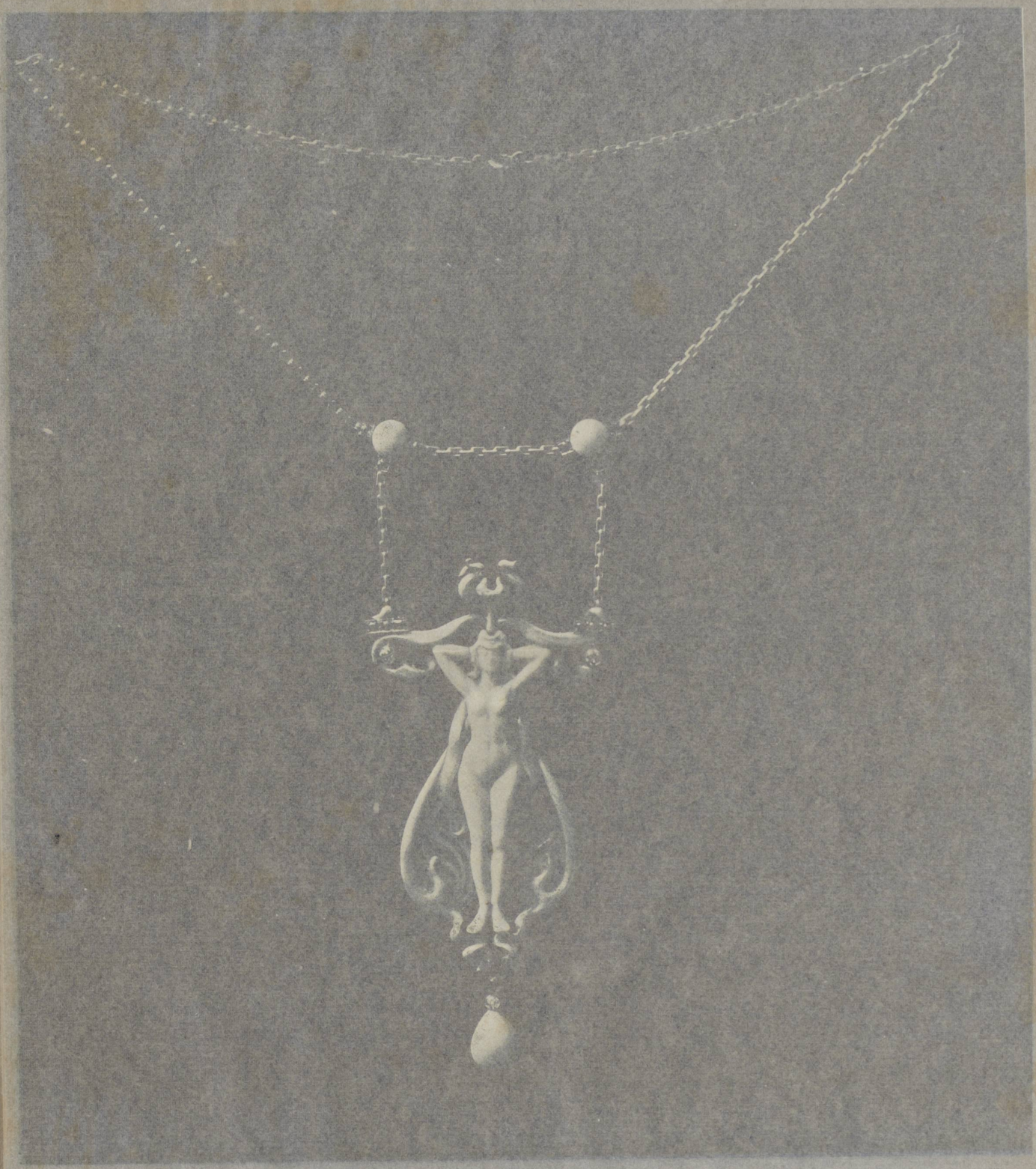
L'AMITIÉ est la vertu la plus belle et la plus ancienne du monde. Née avec l'humanité, elle est la sœur jumelle de l'amour. « L'amitié et l'amour, dit Friedrich Gotlieb Klopstock, qui a écrit sous le titre de *Von der Freundschaft*, quelques pages remarquablement pensées, sont deux plantes qui ont la même racine. Celle-ci n'a que quelques fleurs de plus. » Dans le sens général, c'est la vérité, sans doute; mais dans l'ordre d'idées dont nous voulons nous occuper, il est permis de ne point partager complètement l'avis du poète de *la Messiade*. Il est possible que l'amitié ordinaire, c'est-à-dire l'amitié de deux hommes qui ne sont supérieurs ni par leur esprit, ni par leurs actes, ni par leurs œuvres, l'amitié en somme de deux êtres qui constituent un élément de la foule, un élément déjà élevé puisque l'affection

fait d'eux une sélection, soit inférieure à l'amour proprement dit. Car il est entendu, à moins de s'exposer à l'ironie des mauvais et des incompréhensifs, qu'on ne peut appeler amour que l'attachement de deux personnes de sexes différents. attachement produit par les liens de la passion la plus pure et la plus absolue. Cet amour-là est toujours grand, parce qu'il est désintéressé et qu'il vit de son propre feu. Les tragédies des classiques grecs et de la Renaissance en ont immortalisé le type. Si l'amour porte beaucoup de fleurs, l'amitié n'est pas sans porter d'épines.

Ce qui multiplie à travers les âges les amours humaines, c'est qu'il n'a jamais été fait abstraction de la possession, et que toujours le mobile, inconscient ou non, mais fatal, des amants, était la communion du corps. Il n'est donc pas possible de détacher de cette sorte d'amour l'idée de *récompense*, l'idée de réalisation d'un désir. Il a donc un but, il sait donc sa destinée, cet amour. il sait le chemin que lui montrera la vie; et pour peu que cette vie lui soit propice et ne lui ménage point sa chaleur ni sa lumière, le chemin ne sera pas tortueux et il n'y poussera guère de ronces.

Mais tout ce qui est intéressé touche à l'égoïsme; et ce qui réduit beaucoup d'amours au degré de sentiments secondaires c'est que le cerveau les associe au raisonnement et ne peut s'habituer à se les figurer comme des choses essentiellement généreuses. C'est pourquoi, à notre avis, l'amitié entre gens obscurs, dont le but n'est même pas dans l'existence matérielle et qui resteront obscurs jusqu'à leur mort, est au moins aussi belle que l'amour de ceux qui s'aiment autant que l'on est capable de s'aimer en se possédant. Mais les amants restent des hommes alors que les amis peuvent devenir des dieux. Dans la possession physique il n'est rien que de très terrestre, tandis que dans l'amitié il y a déjà quelque chose qui n'est plus de notre planète. L'amitié est autrement susceptible d'héroïsme que l'amour; et rien n'est plus touchant par exemple que l'affection très naïve et très franche de deux jeunes garçons du peuple, alors qu'on les rencontre le bras sur l'épaule, à l'heure du repos des usines, dans les quartiers de la banlieue, l'œil placide et la bouche muette, car l'amitié comme l'amour a besoin de peu de paroles.

C'est chez les hommes simples, chez les hommes qui ignorent jusqu'aux lois générales du monde, qui n'ont jamais analysé leurs actes et qui n'ont jamais songé non plus à peser leur savoir, que l'amitié est la plus pure, la plus idéale. C'est aussi chez ces hommes-là, et c'est logique, que l'amour est le plus bestial, le plus jaloux. A mesure que l'amitié pénètre dans les milieux supérieurs et policés, il perd de sa grandeur. Non que ceux qu'elle unit ne soient sincères et fidèles, — car on ne ment pas avec l'amitié, alors qu'il est arrivé de mentir avec l'amour, — mais plus l'homme qui apprécie son ami



Oreficeria. Pendant. (Ivoire. Or. Rubis. Rubis. Émeraudes et perles.)

fait d'eux une sélection, soit inférieure à l'amour proprement dit. Car il est entendu, à moins de s'exposer à l'ironie des mauvais et des incompréhensifs, qu'on ne peut appeler amour que l'attachement de deux personnes de sexes différents. attachement produit par les liens de la passion la plus pure et la plus absolue. Cet amour-là est toujours grand, parce qu'il est désintéressé et qu'il vit de son propre feu. Les tragédies des classiques grecs et de la Renaissance en ont immortalisé le type. Si l'amour porte beaucoup de fleurs, l'amitié n'est pas sans porter d'épines.

Ce qui multiplie à travers les âges les amours humaines, c'est qu'il n'a jamais été fait abstraction de la possession, et que toujours le mobile, inconscient ou non, mais fatal, des amants, était la communion du corps. Il n'est donc pas possible de détacher de cette sorte d'amour l'idée de *récompense*, l'idée de réalisation d'un désir. Il a donc un but, il sait donc sa destinée, cet amour. il sait le chemin que lui montrera la vie; et pour peu que cette vie lui soit propice et ne lui ménage point sa chaleur ni sa lumière, le chemin ne sera pas tortueux et il n'y poussera guère de ronces.

Mais tout ce qui est intéressé touche à l'égoïsme; et ce qui réduit beaucoup d'amours au degré de sentiments secondaires c'est que le cerveau les associe au raisonnement et ne peut s'habituer à se les figurer comme des choses essentiellement généreuses. C'est pourquoi, à notre avis, l'amitié entre gens obscurs, dont le but n'est même pas dans l'existence matérielle et qui resteront obscurs jusqu'à leur mort, est au moins aussi belle que l'amour de ceux qui s'aiment autant que l'on est capable de s'aimer en se possédant. Mais les amants restent des hommes alors que les amis peuvent devenir des dieux. Dans la possession physique il n'est rien que de très terrestre, tandis que dans l'amitié il y a déjà quelque chose qui n'est plus de notre planète. L'amitié est autrement susceptible d'héroïsme que l'amour; et rien n'est plus touchant par exemple que l'affection très naïve et très franche de deux jeunes garçons du peuple, alors qu'on les rencontre le bras sur l'épaule, à l'heure du repos des usines, dans les quartiers de la banlieue, l'œil placide et la bouche muette, car l'amitié comme l'amour a besoin de peu de paroles.

C'est chez les hommes simples, chez les hommes qui ignorent jusqu'aux lois générales du monde, qui n'ont jamais analysé leurs actes et qui n'ont jamais songé non plus à peser leur savoir, que l'amitié est la plus pure, la plus idéale. C'est aussi chez ces hommes-là, et c'est logique, que l'amour est le plus bestial, le plus jaloux. A mesure que l'amitié pénètre dans les milieux supérieurs et policés, il perd de sa grandeur. Non que ceux qu'elle unit ne soient sincères et fidèles, — car on ne ment pas avec l'amitié, alors qu'il est arrivé de mentir avec l'amour, — mais plus l'homme qui apprécie son ami

Orchidéa! Pendant. (Ivoire. Or. Emaux. Rubis. Brillants et perles.)

est supérieur par sa situation et sa richesse, plus les considérations mondaines et les exigences sociales — qui ont déformé davantage les âmes que dix mille ans de civilisations contradictoires et dix-huit siècles d'antagonismes religieux — le forceront malgré lui, car il n'en sera que l'involontaire et passif jouet, à réfréner cette inclination et à ne pas lui laisser prendre dans son cœur toute la place qu'elle y devrait occuper. C'est pourquoi la véritable amitié disparaît en général dès que l'on atteint les derniers échelons de la fortune nationale ou politique et que les princes l'ignorent presque toujours. Il est cependant des exceptions; il suffit de citer Louis II de Bavière, pour en avoir la certitude.

HECTOR THIJS

Prométhée. Vitrail exécuté en 1897.

C'est dans le peuple, — terrain propice de toutes les bontés et de toutes les beautés, puisqu'il constitue la plus vaste masse de l'humanité, — et chez les artistes, sélection minime de cette humanité, que l'amitié, de nos jours, se rencontre le plus fréquemment. Fréquemment? Nous devrions dire parfois, car l'artiste, dans le domaine de l'affection, peut être assimilé à l'homme de situation élevée dont nous parlions plus haut et qui ressent une sorte de regret indéfini à se savoir uni par les liens d'une amitié profonde. Nous croyons que les deux êtres qui s'aimeraient le plus seraient ceux, sans paradoxe, qui auraient trouvé le moyen de ne pas se nourrir, de ne plus se soucier de leur vêtement et qui goûteraient toutes les joies d'une vie

intellectuelle parfaitement moderne. Tout aiderait à les unir encore, puisqu'ils auraient anéanti jusqu'à la plus futile raison capable de faire pâlir leur amitié et de désagréger l'orgueil et le délice de leurs deux existences.

Nous avons tous, à une certaine période de notre adolescence, rencontré une jeune fille à laquelle nous eussions voulu sacrifier toutes nos années à venir. Elle représentait pour nous ce qu'il y a de plus pur, de plus doux et de plus captivant, et nous avons eu l'illusion que pour toujours nos deux cœurs devaient se confondre s'ils ne voulaient cesser de battre... Nous n'avons pas été l'un à l'autre, le premier baiser n'a jamais été échangé ; d'autres amies ont suivi la première mais n'ont point conservé dans notre mémoire ce voile de virginité qui ne cessera d'envelopper aux yeux de notre souvenir les formes imprécises de la première compagne. Quant à nos amis, nous ne les avons jamais oubliés. Il est arrivé à tous d'en avoir; et pour beaucoup telle heure écoulée auprès d'un camarade, telle journée passée avec un compagnon qu'on eût pu affectionner s'il nous était resté, sont là dans le cerveau et nous mélancolisent parfois.

On change d'amante, mais on ne change pas d'amis, parce que les amis ne se remplacent pas. Et quand ils nous quittent, ils emportent une partie de notre âme et de notre pensée, alors que les compagnes les plus adorées, les plus « indispensables », ne nous arrachent que quelques regrets, dus probablement à une obsession de volupté, mais sur lesquels bientôt l'oubli vient mettre son épais manteau d'indifférence...

L'amitié artistique est la plus pure forme de l'amitié. On pourrait la diviser en deux genres : l'amitié admirative et l'amitié affective, c'est-à-dire celle qui se traduit par une admiration mutuelle des deux amis et celle qui s'exprime et prend sa source dans le sentiment d'affection. Il y a de l'amitié admirative quand Schiller, arrivant à Weimar en 1787, écrit à un de ses amis : « Nous aurons de belles heures. Wieland est jeune quand il aime. » Mais c'est une amitié effective naissante qui lui fait écrire ces lignes, lors de sa rencontre avec Gœthe, l'année suivante, à Rudolfstadt : « Pour tout dire, ma haute opinion de Gœthe, à présent que j'ai fait sa connaissance, n'a pas diminué ; mais je doute si jamais nous deviendrons très familiers. Beaucoup de ce qui me paraît intéressant, de ce que je souhaite et espère a vécu en lui. Sa façon d'être est différente de la mienne, son monde n'est pas le mien ; nos idées sont autres et même opposées. Rien de certain ni de profond ne sortira-t-il de cette rencontre? Le temps nous le dira. » Cette lettre est pleine de nuances. Quoique, en apparence, elle soit moins imprégnée de tendresse que la missive où il est fait allusion au poète de *la Nature des Choses*, elle est plus touchante. On y devine l'inquiétude de Schiller, elle exprime les craintes qu'il nourrit quant à la possibilité d'une communion cérébrale, et ce

doute il a essayé de le voiler, tant il lui était pénible. Tout ce qui séparait le jeune dramaturge des *Brigands* du célèbre écrivain de *Faust* le plongeait dans la navrance et l'appréhension, car il savait bien que les gens qui sont

HECTOR THIJS

Virail de la grande croisée de l'hôtel communal d'Uccle.

de Schiller et de Gœthe se resserra; et l'on sait toute la sollicitude de l'aîné pour son ami et le dévouement mêlé de reconnaissance du cadet pour celui qui lui prouva si noblement la sincérité de

HECTOR THIJS

Vitrail-médaillon. (Adaptation Renaissance.)

destinés à s'affectionner le plus et à vivre étroitement l'un pour l'autre, sont ceux qui admirent des objets identiques et qui les comprennent également. Mais ce doute, né à la suite de la première rencontre, ne fut pas de longue durée. L'attachement

PHILIPPE WOLFERS

Cygne et Nenuphars. Coulant pour chaîne-sautoir. (Ivoire, améthyste, rubis et perle. Or et émaux.)

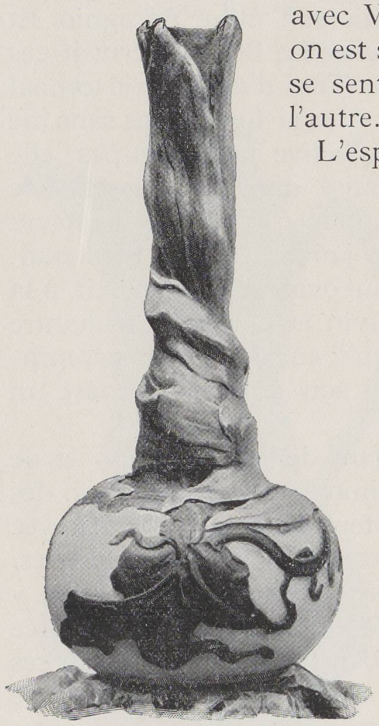
ses sentiments et fut, comme il l'avoua lui-même, le véritable professeur de son goût esthétique.

Dans les grandes amitiés il est, en effet, une particularité qui se remarque et qui au fond semble la plus naturelle du monde, quoique, de prime abord, elle surprenne quelque peu. C'est qu'une différence d'âge sensible entre les deux amis, au lieu de limiter l'expression de l'attachement, l'intensifie, l'élargit au contraire. Ce que l'un a acquis par l'expérience, sert et est salutaire à l'autre, lequel communique le feu de sa jeunesse, de sa combativité et de ses illusions à celui qui devient, non son magister, mais comme un frère aîné, très dévoué mais souvent plus sévère pour son ami que pour lui-même. Gœthe avait dix ans de plus que Schiller; Verlaine dix aussi de plus que Rimbaud. C'est la différence d'âge qui existait également entre Beaumont et Fletcher, les immortels auteurs de *Philaster* et de *The Maid 's Tragedy*, et qui fournissent de tous les temps, un des plus merveilleux exemples d'amitié artistique.

Un des principaux plaisirs de l'homme est de s'ouvrir à un autre homme, de lui confier sa pensée, de lui faire ses confidences, de lui exprimer ses chagrins dans l'espoir d'en alléger le poids, de lui communiquer ses joies pour qu'il en prenne une part. C'est un sentiment d'une humanité élémentaire et qui éclot dans les cœurs les plus frustes. Mais quand ces deux hommes vont l'un à l'autre, poussés par un besoin de s'aimer, par la soif d'une même lutte, par la vision d'un idéal supérieur et presque toujours analogue, leur attachement devient plus étroit et le plaisir de se voir, de se retrouver ensemble devient un impérieux besoin. Et ces heures de tête-à-tête s'écoulent dans une sorte de confession mutuelle; on se dit ses espoirs, ses projets, son but; on raisonne ses moyens, on approfondit sa philosophie, et des paroles esquissent l'œuvre rêvée et dont le symbole apparaît déjà clair et précis aux deux amis, avant son entière conception. N'est-il pas vrai que quelques mots suffisent aux gens qui s'aiment pour se comprendre? En art surtout le domaine est si spécial, si étroit cependant dans son étendue immense, que l'on s'y rencontre toujours puisque les mêmes chemins vous revoient et vous conduisent l'un vers l'autre. C'est là l'apanage de la véritable amitié artistique, qu'il faut ne pas confondre avec la camaraderie. Un ami n'est ni un « camarade », ni un « bon camarade »; ce n'est pas davantage un « bon ami ». Un camarade, *ein Bekannter*, comme dit Klopstock, à qui nous empruntons la définition suivante, mot qui n'a guère d'équivalent en français, est une personne que l'on peut voir ou ne pas voir, sans y songer outre mesure. Il est possible de faire parfois d'un bon camarade un ami, parce qu'un bon camarade a quelques qualités utiles et essentielles. Beaucoup de gens se figurent que tous les bons camarades sont des amis, et ils

supposent que rien n'est plus ordinaire sur terre que l'amitié : Un bon camarade est comme un fruit qui n'a pas mûri, une chose restée inachevée. Il a maintes qualités qui sont du domaine de l'amitié, mais le nombre de celles qui lui manquent n'est pas minime. On aimerait à se le représenter comme un ami véritable, mais en vain. Il ne comprend, il ne sent qu'à un certain degré. Et avec le philosophe allemand, on peut affirmer, pour en avoir fait l'expérience, qu'il sortira plutôt un ami d'un bon camarade que d'un bon ami depuis longtemps familier. Celui-ci est, à vrai dire, le plus proche de l'ami ; mais on pourrait répéter avec Virgile que plus on est séparé plus l'on se sent l'un près de l'autre.

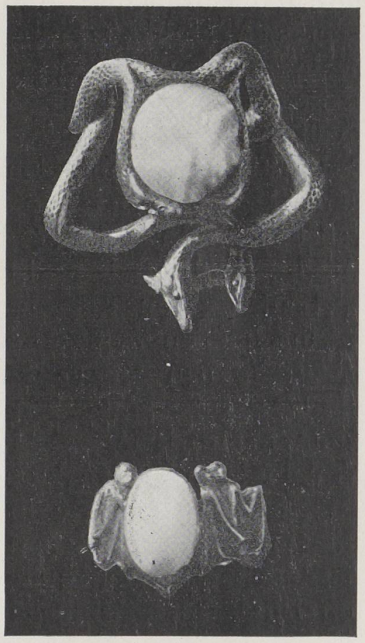
PHILIPPE WOLFERS



Orchidée. Vase.
(Cristal sculpté et argent patiné.)

L'esprit et le cœur sont les bases fondamentales de l'amitié, nous ajouterons de l'amitié artistique. La différence entre l'amitié admirative et l'amitié affective est grande. C'est, pourrait-on dire, comme la nuit et le jour des sentiments supérieurs. Celle-ci est immortelle ; celle-là, souvent, n'est que passagère et ne peut engendrer l'héroïsme. Deux artistes rapprochés par les liens d'une amitié affective, ne se sépareront jamais ; ils ont comme fait un mystérieux serment de se soutenir toujours, de vivre l'un par l'autre et l'un pour l'autre ; la loyauté de leur existence, la grandeur de leur confiance ne s'assombriront pas un seul instant. Leur vie est déjà en elle-même un charme réciproque, une jouissance qui active leur bonheur de

PHILIPPE WOLFERS



Pieuvre. Broche.
(Prime de perle et or émaillé.)

Chauve-Souris. Bague.
(Turquoise, or et émaux.)

communier dans des aspirations identiques et de se montrer l'un vis-à-vis de l'autre d'une franchise infinie. Car la franchise est un des principaux éléments de l'amitié, le principal est-il permis de dire, puisqu'il est impossible de supposer une affection quelconque derrière un masque d'hypocrisie. Et c'est le cœur imprégné, sans doute, de ce sentiment, qu'Eugène Delacroix écrivait en 1842 à F. Villot, conservateur des peintures du musée du Louvre : « Conservez-vous, mon cher ami; conservons surtout l'amitié. Dieu, que c'est un dépôt fragile; que peu de chose peut ternir ce miroir où deux têtes se réfléchissent ensemble; et qu'il faut peu de chose pour troubler et rendre terne l'un des deux visages! Jusqu'ici je vous vois pur et net. Faisons durer cela et puissiez-vous me voir de même! »

Plus les liens sont étroits, plus les deux amis unissent leurs vies et rapprochent leurs êtres. Beaumont et Fletcher habitaient et travaillaient ensemble; leurs œuvres sont leur bien commun, et leur inspiration, leur vouloir et leurs désirs se sont enchevêtrés et confondus jusques à s'harmoniser complètement et à donner l'illusion qu'une seule âme, une seule pensée les a créés. Benvenuto Cellini ne quittait jamais son élève Ascagnio. Et Montaigne, dix-sept ans après la mort de son cher La Boétie, écrivait ces lignes touchantes, alors qu'il voyageait en Italie : « Tout d'un coup je tombai en un pensement si pénible de M. de la Boétie et y fus si longtemps sans me raviser que cela me fit grand mal. » L'amitié affective ne meurt pas; elle subsiste dans le cœur de celui qui survit et qui puise dans cette essence de l'amitié une douceur qui le rend fort et fier mais qui parfois le navre pourtant et le désespère. Paul Verlaine n'oublia jamais Arthur Rimbaud, cet ineffable poète maudit « au visage parfaitement ovale d'ange en exil, à la forte bouche rouge au pli amer, » ainsi que le divin et douloureux chantre des *Fêtes galantes* s'est exprimé lui-même, quoiqu'il eût des motifs péremptoires pour ne pas conserver à la mémoire de son ami tant vénéré un souvenir pur et absolu.

On reste amis, a dit de Lamartine en parlant de Victor Hugo et de Charles Nodier, « en dépit des systèmes, des opinions, des révolutions, des politiques diverses. Tout cela est du domaine du temps et se transfigure avec lui. Mais la poésie et l'amitié sont du domaine réservé des choses éternelles. *C'est la cité de Dieu*. On secoue, en y entrant, la poussière des cités terrestres. »

Quand l'amitié n'est qu'admirative, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est inspirée que par les qualités spirituelles et esthétiques d'un homme et non par ses qualités morales ou par la bonté et la générosité de son cœur, elle prend le caractère d'une vertu sans véritable grandeur, sans profondeur éloquente. Voyez les sentiments de Vacquerie à l'égard de Victor Hugo, de Mérimée pour Stendhal, de Nietsche pour Wagner, de Björnson pour Ibsen. Ces

sentiments sont changeants ; et le manque de stabilité fait qu'ils peuvent se modifier et disparaître. L'auteur de *Mathéo Falcone*, irrespectueux, allait jusqu'à plaisanter le maître de *la Chartreuse de Parme;* le philosophe de *Zarathustra* manqua souvent de droiture et de justice envers le colossal poète des *Nibelungen* et de *Tristan et Iseult.* Si Björnson a beaucoup affectionné Ibsen, cette affection a bien diminué; et comme l'idéal de l'écrivain de *la Voie de Dieu* s'est teinté de politique, alors que l'auteur

PHILIPPE WOLFERS

Cafetière du service : *Orchidées.*
(Vieil argent repoussé.)

PHILIPPE WOLFERS

Collier aux Scarabées.
(Or, émaux. Opales sculptées, émeraudes.)

de *Jean-Gabriel Borkmann* restait fidèle aux croyances désintéressées de sa jeunesse, les deux amis ont cessé presque complètement de se voir. L'amitié ne supporte pas d'autre essence que la sienne propre ; tout objet qui n'a point pour but de la consacrer, en voulant l'élargir et la compléter la tue et l'anéantit. Il ne faut pas attacher à l'amitié une raison matérielle, un

mobile égoïste et en quelque sorte tangible ; et presque dirait-on d'elle ce que Baudelaire a dit de l'amour :

> Maudit soit à jamais le rêveur inutile
> Qui voulut le premier dans sa stupidité,
> S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
> Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté.

Et en mariant leurs enfants, les deux grands dramaturges scandinaves ne sont guère parvenus à rallumer le feu de leur affection éteinte ; elle n'a pas vécu parce qu'elle manquait de cette nourriture mystérieuse et impalpable qui fait subsister l'amitié affective. Si une amitié meurt c'est qu'elle n'avait pas *droit* à la vie et que, comme un enfant malingre, elle est née avec le défaut et le mal qui l'ont tuée prématurément. Un objet est ou n'est pas, et l'amitié affective de deux hommes, dont le rôle social est de cultiver une des branches de l'art ou de la littérature, constitue peut-être une des choses du monde dont l'existence est la plus solide, la plus définitive.

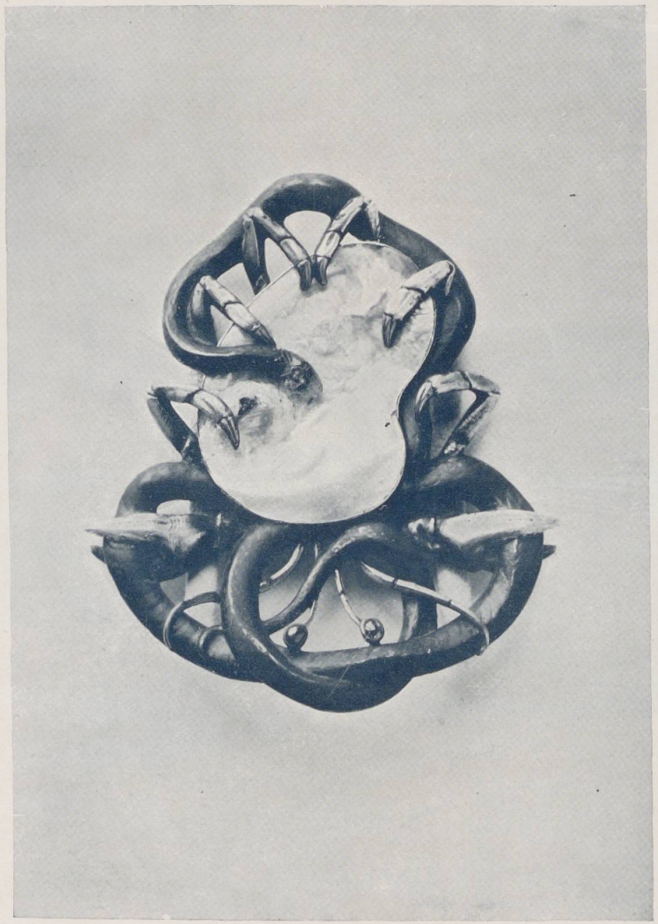
Ce qui particularise surtout cette vertu, c'est la merveilleuse influence qu'elle a sur les œuvres de celui qui la connaît. Ce qui a contribué à magnifier les figures sublimes de Phidias, c'est que le sculpteur grec en les concevant, en les taillant dans le marbre de Carrare ou de Paros, songeait à son inséparable Pantarkès et laissait son ciseau suivre les conseils de sa pensée familière avec les lignes du corps de son ami. Un jour l'immortel sculpteur représenta son féal dans la pose d'Hercule vainqueur aux pieds de Jupiter l'Olympien. Et toute l'affection qu'il témoignait à Pantarkès, le regard de ses éphèbes, de ses sublimes statues du Parthénon nous la rappellent après deux mille ans et nous évoquent ce que devaient être l'âme et le cœur de ces deux amis essentiels. Dans l'œuvre de Shakespeare l'amitié tient une place aussi large que celle de l'amour. Les sonnets du grand Will et les poèmes de Michel-Ange sont pleins de sentiments dont l'expression n'a jamais été dépassée par les œuvres des poètes qui ont chanté l'amour des femmes. Les tragédies d'Eschyle débordent des sentiments généreux et puissants de l'affection d'amis absolus. Et rien ne nous touche plus que l'attachement, l'admiration sublime et noble de celui qui forgea *les Sept chefs devant Thèbes*, pour le jeune Sophocle, son continuateur, qu'il couronna le jour de son premier triomphe sur le théâtre d'Athènes. On peut dire que les œuvres inspirées par l'amitié sont les plus belles et les plus hautes. Elles sont les plus humaines et leur caractère est supérieur à toutes les autres parce que c'est la nature elle-même qui les a faites.

Il est inutile d'affirmer que deux amis sont toujours deux confidents.

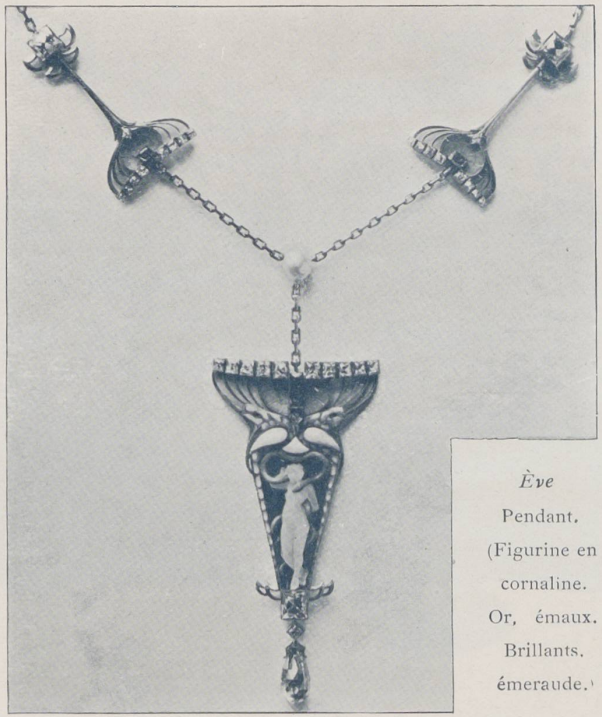
Le Chant du Cygne. (Bronze et Ivoire.)

Pavots. Grand vase. (Argent repoussé.)

La Fée au Paon. Lampe électrique. (Ivoire, Argent, Emaux et Pierres fines.)



Crabe et Serpent. Boucle de ceinture.
(Or, argent. Prime de perle. Tourmaline et rubis).



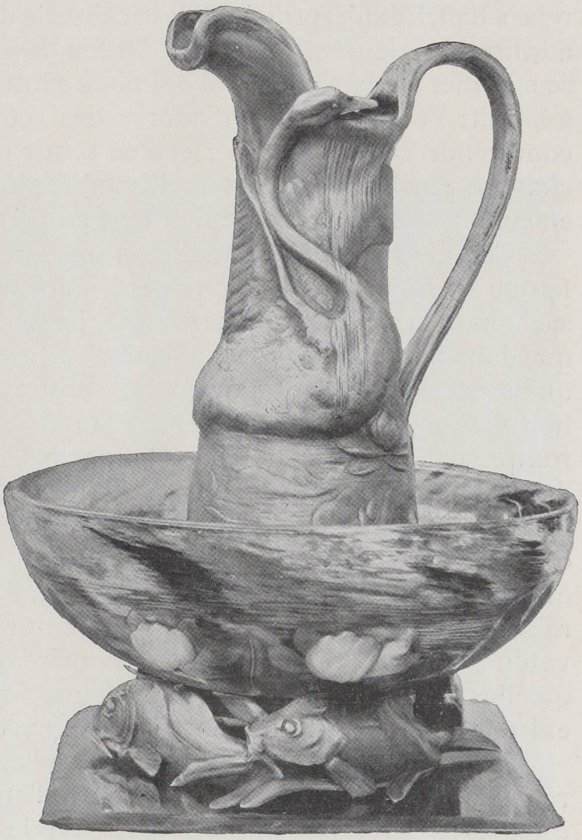
Ève
Pendant.
(Figurine en
cornaline.
Or, émaux.
Brillants.
émeraude.)

PHILIPPE WOLFERS.

Salamandres dans les flammes. Vase.
(Cristal sculpté. Pied en argent patiné.)

L'un et l'autre ils s'intéressent à ce qui peut les concerner, même indirectement. Ils se communiquent leurs pensées les plus intimes, se consolent de leurs peines, examinent leurs projets et s'aident mutuellement à saisir cette douce chimère qui fait que leur vie est un combat pour le beau et est parfois une victoire dont chacun s'enorgueillit et savoure la tendre ivresse. Cette intimité crée entre les deux compagnons une sorte de correspondance psychique, les unit télépathiquement; et il arrive qu'ils se devinent et lisent en eux-

PHILIPPE WOLFERS



L'Aurore. Cuvette et aiguière.
(Cristal sculpté et argent repoussé, patiné d'or.)

PHILIPPE WOLFERS

Vase au cyclamen.
(Projet d'après un dessin, rehaussé à la gouache.)

mêmes comme dans un livre familier dont on a souvent tourné les pages. Un seul mot tient lieu à certaines heures de tout un discours; un regard révèle un souci, un chagrin, une tristesse; un sourire exprime maintes phrases rappelant une joie récente ou le contentement d'un succès obtenu ou d'un heureux effort accompli. Ce qui distingue souvent les amis unis par une amitié affective, c'est la sévérité avec laquelle ils se jugent; et chacun est foncièrement satisfait de l'implacabilité que son ami mettra à

lui reprocher certaines actions, certaines choses, comme si lui-même se les reprochait. Le sujet principal de la causerie des amis est leurs croyances, leurs admirations, leurs préférences. Au feu des confessions alternantes leur goût se spécifie, la clarté de leurs opinions s'intensifie, la justesse de leur critique s'élargit; et leur plaisir d'adorer des œuvres splendides, de se les faire comprendre, de les analyser et d'en sentir jalousement et impérieusement le charme, purifie les deux êtres. Il semble alors qu'une flamme inconnue brûle en eux tout ce qui était banal et tout ce qui était indigne.

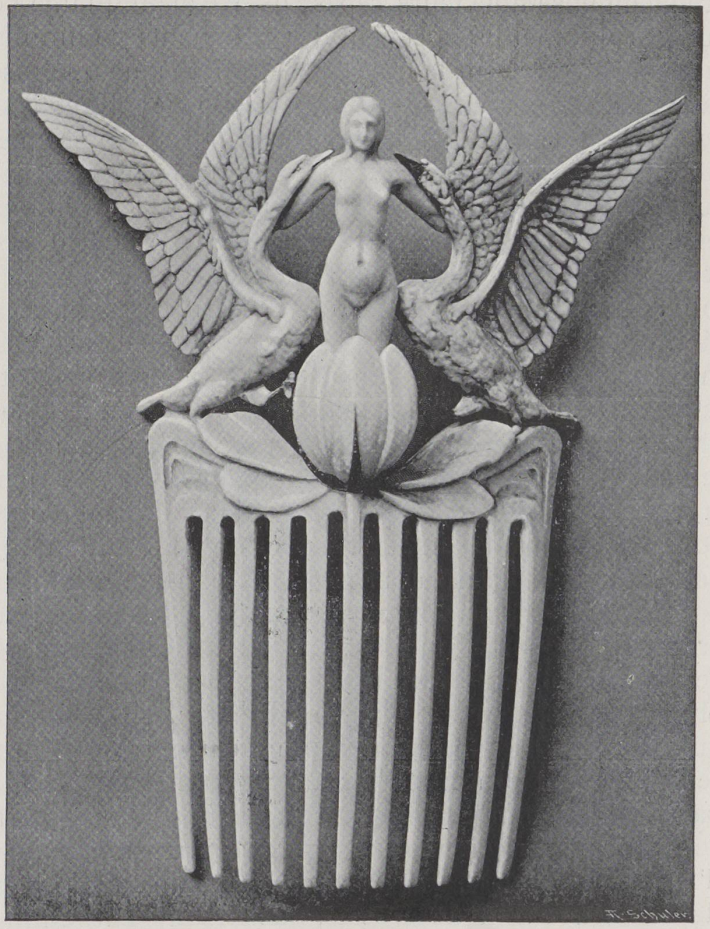
Ce qui procure aussi aux amis une grande joie, c'est de se sentir, sans fatuité et sans présomption, supérieurs aux gens de leur milieu. En se sachant bien seuls dans leur monde, ils se délectent de ce breuvage délicieux que dans leur chair la vie d'affection verse sans cesse; et cela surtout parce qu'ils ont la conviction qu'en ne comprenant rien à leur communion, les hommes ordinaires ne songeront jamais à envier leur bonheur et à interrompre par une effraction dans leur cœur, la placidité ensoleillée et reposante de tant de jours futurs. Les amis ne s'entretiennent guère d'amitié et, à l'encontre des amants ordinaires, ils dédaignent en général les protestations d'attachement. N'ont-ils pas la certitude que leurs sentiments ne peuvent être que loyauté et confiance, par cela même que tous deux n'ont eu aucune raison utile de s'unir si étroitement et que c'est la bienfaisante fatalité qui a voulu ce qui est? Si l'amitié doit mourir, qu'elle meure! Si elle meurt, c'est qu'elle n'existait pas en fait et qu'une brêche invisible, un défaut initial existait dès le début dans son appareil mystérieux.

Deux amis parleront rarement de l'amour des femmes, non qu'il leur rebute ou qu'ils le trouvent inférieur à l'amitié. Il leur arrivera de juger les qualités de certaines femmes de leur cercle, d'admirer leur beauté et de peser leur esprit; mais personne plus qu'eux, si sévères pourtant, si cruels peut-être pour les actes et la pensée de ceux de leur sexe, ne se montrera aussi indulgent, aussi respectueux quant aux opinions et aux œuvres des jeunes filles ou des épouses. C'est que leur nature extraordinairement affinée, leur âme généreuse et leur cerveau réceptible en ont fait des hommes particulièrement galants. Rien de plus que des amis artistes ne s'harmonisera mieux avec les éléments d'une réunion élégante dans un salon mondain. Et s'ils ne parlent pas beaucoup d'amour, s'ils ne montrent pas de préférences pour l'une ou l'autre femme, c'est que les deux amis ont la parfaite conviction que celui qui lui est cher n'épousera jamais une compagne indigne de lui, ayant trop de fierté pour s'abaisser et trop d'orgueil pour choisir une fiancée qui ne le comprendra pas...

Dans la société, nous nous figurons deux amis plus corrects encore que quiconque; le degré de leur familiarité apparente se mesurera à l'instabilité

de leur attachement ; car dans ces circonstances les deux amis ne laissent rien transpirer de leurs sentiments. La prévenance et la sociabilité sont alors leurs préoccupations capitales. S'ils causent avec d'autres personnes, ils s'écouteront parler mutuellement; ils ne s'interrompront pas. Peut-être un peu malicieusement mais dans un but glorieux, alors que l'un cesse de discourir, l'autre jettera dans la conversation le sujet d'un objet cher à tous deux; ce sera comme un combustible qui développera dans le sein des deux amis le feu de leur amitié au milieu d'une foule d'êtres très estimables mais pour eux toujours étrangers, malgré tout.

PHILIPPE WOLFERS



Peigne aux Cygnes. (Ivoire, opale, rubis. Or et émaux.)

Rien n'est plus agréable aux amis que de s'occuper des œuvres et des choses qu'ils préfèrent, qu'ils aiment, qui font partie de leur vie; et sans vouloir imposer à ceux qui les entendent et leurs admirations et leurs tendances, ils saisissent les occasions qui leur sont fournies d'affirmer leur raison d'être et leur conduite, puisque, alors qu'ils se trouvent seuls, l'idée ne leur viendra jamais de s'entretenir d'eux-mêmes.

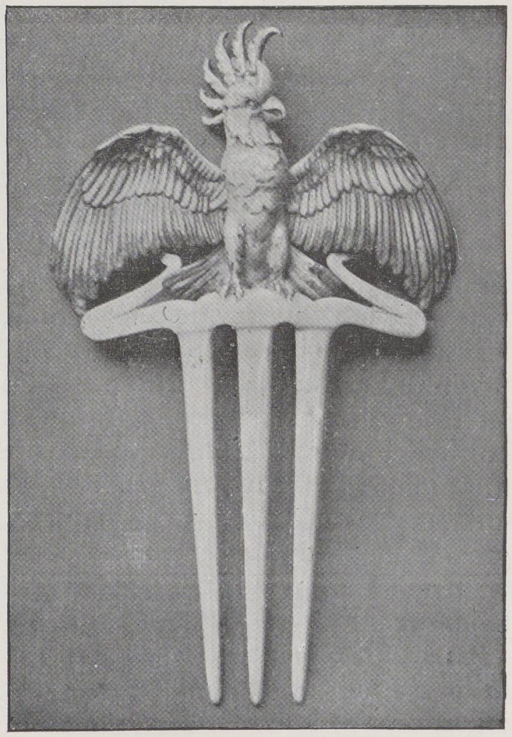
Chez les amis, la vie matérielle, l'existence quotidienne devient presque

quantité négligeable. Leur affection veut qu'ils n'attachent plus que peu d'importance à leurs besoins physiques. En dehors de leur travail, de leurs moments de confession et de joie morale, les heures n'ont qu'un intérêt relatif. Ils sont heureux de vivre pourtant, mais ce bonheur se traduit par un besoin de n'avoir que des journées remplies de leur amitié et de leurs causeries créatrices. Beaumont et Fletcher travaillaient à la même table, prenaient ensemble leurs repas; ils n'avaient qu'une bourse où ils puisaient l'un et l'autre, et ils portaient des vêtements communs à tous deux. Montaigne avait tracé sur la frise de sa bibliothèque une inscription latine qui lui rappellait sans cesse le souvenir de La Boétie; elle était ainsi libellée: « Michel de Montaigne, privé de l'ami le plus tendre, le plus cher et le plus intime, du compagnon le meilleur, le plus savant, le plus agréable et le plus parfait qu'ait vu notre siècle, voulant consacrer le souvenir du mutuel amour qui les unissait l'un à l'autre par un témoignage particulier de sa reconnaissance, et ne pouvant le faire d'une manière plus expressive, a voué à cette mémoire tout ce savant appareil d'études qui fait ses délices. » Et dans ses *Essais*, Montaigne parlant de son ami, s'exprime de la façon suivante : « Son regret me console et m'honore. Est-ce pas un pieux et plaisant office de ma vie, d'en faire à tout jamais les obsèques? » Une des grandes douceurs que goûta notre philosophe, c'est, constate M. Paul Stapfer, dans le témoignage que lui rendait sa conscience de n'avoir eu pour La Boétie rien de caché. Ce qui fait la force de l'amitié, c'est que ceux qui la cultivent n'ont point de secrets l'un pour l'autre; mais c'est la grandeur de cette union qui est cause également du deuil profond et douloureux dans lequel la mort de l'ami peut plonger un homme. Comme un amant garde sa foi à la femme qu'il a aimée, qui a été vraiment sa compagne et avec laquelle il a communié par la chair et par l'esprit, un ami ne peut résister au besoin de consacrer ses songeries, la plupart de ses heures à l'éternel absent. Car les amis ont ceci de particulier qu'ils croient inconsciemment en l'immortalité de l'âme; leur pensée liée à celle du défunt continue à être en rapport direct avec lui. C'est l'attachement par delà le tombeau ; nombreux sont les grands génies qui en ont donné l'exemple, depuis Théoxenos, qui avait vu mourir dans ses bras, au théâtre d'Argos, son inséparable Pindare, jusqu'à Montaigne, qui ne quitta le chevet de La Boétie atteint de la peste, que lorsqu'il eut rendu le dernier soupir. En parlant des soins qu'il prenait pour la mémoire de son ami, l'écrivain des *Essais* a dit avec une simplicité émotionnante : « Je crois qu'il le sent aucunement, et que ces miens offices le touchent et réjouissent. » Mais c'est là encore une tendre jouissance. Malgré la séparation l'attachement subsiste et le souvenir tient allumée la flamme de la ferveur. Tout autre est le sentiment de l'ami délaissé, abandonné ou trahi par celui qu'il croyait à jamais son

compagnon de lutte et de gloire. Ecoutez cette confession de lord Alfred Douglas, le mélancolique poète de *Perkin Warbeck* : « Toi qui fus mon ami aimé et aimant et qui ne l'es plus, je t'avais tout à fait oublié : pourquoi es-tu venu troubler ma délectation avec des souvenirs? Oh! j'en avais complètement fini avec tout ce temps-là, je m'étais hâté d'envoyer mon âme vers les lieux rougeoyants et d'allumer une torche de plaisirs pour brûler ma nuit. Ce que j'avais tissé, es-tu venu le déchirer?

« Dans les champs silencieux de fleurs oublieuses, couronnés comme jadis d'heureux asphodèles, mon âme blessée a longtemps erré. Hélas! voici maintenant qu'elle a rencontré les heures sombres des âpres remembrances et des tristes retours, quittant les vertes vallées pour les collines amères. »

PHILIPPE WOLFERS



Cacatoës. Peigne. (Ivoire Or et émaux.)

A la mort de Racine, Boileau, qui était lié intimement avec le dramaturge de *Phèdre*, ressentit une grande douleur. Durant trente-cinq années leur affection ne s'était pas ternie un seul jour. Dégoûté du monde, ne trouvant plus de joie dans rien, l'écrivain de *l'Art Poétique* ne quitta plus sa retraite d'Auteuil, où le commerce de quelques camarades dut lui rendre plus regrettable encore la fin de son cher ami. On sait que dès ce jour Boileau ne retourna pour ainsi dire plus à la Cour, cette brillante Cour de Louis XIV, dont Racine et lui avaient été deux si merveilleux ornements. Jamais Eugène Delacroix n'oublia Géricault, qui avait été son frère spirituel et dont la mort le plongea durant des mois dans un désespoir farouche. Lorsque Paul Verlaine fut délaissé par Arthur Rimbaud, son chagrin fut navrant et il ne connut plus désormais cette placidité du cœur, ce calme cérébral qu'avait engendrés en lui l'amitié instinctive du poète du *Bateau Ivre*, amitié qui eut sur son art une influence si évidente.

A seize ans, Arthur Rimbaud, sans avoir vu Verlaine, s'était senti pour le fier chantre des *Poèmes Saturniens* une admiration des plus vives. N'a-t-il pas déclaré quelque part que de tous les parnassiens le seul qu'il aimât était l'écrivain des *Fêtes Galantes?* Les seize ans de Rimbaud devaient plaire à Verlaine, comme toute sa candeur, toute sa naïveté, toute sa douce vaillance devaient éveiller en son âme le besoin de liberté et d'affection qui devinrent l'unique règle de sa vie. Ce fut une amitié étroite, pleine de tendresse. Verlaine était déjà un homme, Rimbaud était encore un enfant. Une sollicitude paternelle se mêla aux attentions de l'aîné; et la claire vision du cadet rasséréna davantage le rêve du premier et l'ensoleilla de pourpre et d'or. La nouveauté charmante des poèmes de Rimbaud étonna Verlaine et alla même jusqu'à le subjuguer. Et ce fut l'élève qui enseigna, sans le savoir, au maître un rythme ignoré, un chant inédit dont il lui abandonna le secret, car lui-même ne le chanta pas longtemps... « C'est à ce moment-là, disait naguère M. Paterne Berrichon, dans *la Revue Blanche*, que Rimbaud suggérait à Verlaine les lois de cette poésie fluide, ténue, si vaguement troublante et précisément troublée dont se créeront les *Romances sans Paroles*, *Sagesse*, tout un art nouveau qui fera l'auteur des *Fêtes galantes* grand poète. » Ce fut là le fruit le plus pur de cette amitié, hélas éphémère, quoiqu'elle eût en elle l'essence d'un attachement éternel. Mais comme les choses les plus délicates et les plus subtiles se cassent au moindre choc maladroit, cette union ne résista pas aux influences d'un intérêt absolument opposé à celui de son admirable raison d'être. Le cœur brisé, ce souffrant pitoyable qu'était Paul Verlaine, retrouva un peu de consolation dans la société de sa vieille mère, près de laquelle il vécut quelques douces années. Mais sans cesse ses regrets se concentraient sur son ami perdu, dont le souvenir le hantait et ne le quittait jamais, mais qu'il eût préféré mort pour vouer à sa mémoire une religieuse adoration.

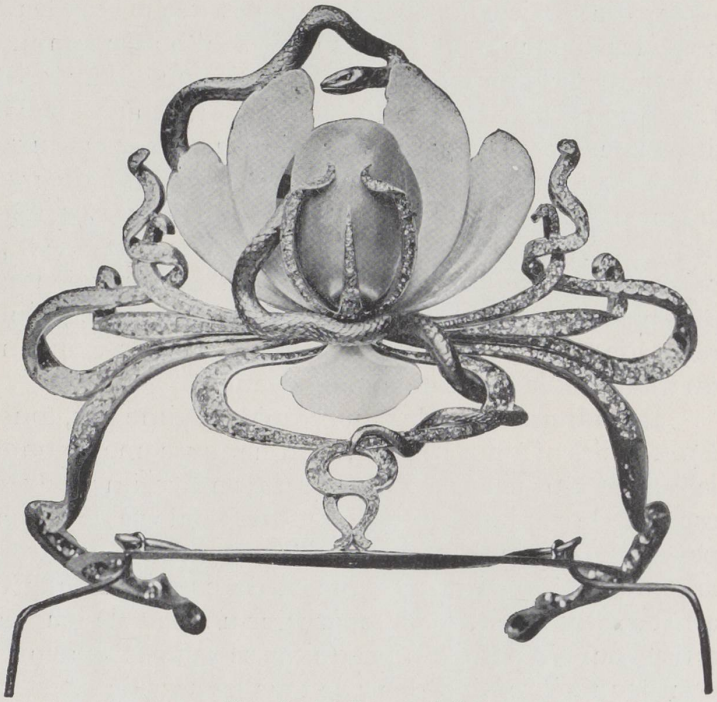
Et ce doit être cette affective hantise qui guidait souvent sa plume, sans doute, lorsqu'il écrivait ses vers pleins d'une si impérieuse séduction. Shakespeare et Michel-Ange ont dû connaître ce sentiment avec plus d'intensité encore; les sonnets des deux plus grands génies de la Renaissance sont, peut-être, avec les odes de Pindare et les discours de Platon, les hymnes les plus purs qui aient été chantés depuis la création du monde, depuis la naissance de l'humanité à l'immortalité de cette vertu qu'on appelle l'amitié et qui fut et restera, il n'est pas téméraire de l'affirmer, la genèse de beaucoup d'œuvres à jamais fameuses et impérissables. L'amitié affective unissait Pausanias et Argeus, Anacréon et Cléobule, Euripide et Agathon, Socrate et Phédon.

Aucune affection ne fut plus noble que celle de Louis II pour Richard

Wagner, plus digne et plus idéale. Comme c'est l'amitié classique en quelque sorte la plus récente de nous il est permis de conclure, après un jugement clair et impartial, que l'amitié est l'origine essentielle de la force créatrice, qu'elle développe et qu'elle active sans cesse. Avec l'amour, est-on en droit d'affirmer, l'amitié se partage la puissance des mobiles supérieurs; elle pourrait nous donner un jour par une éclosion puissante de vertus merveilleuses, une vie splendide et large comparable à celles qui ont fait les grandes périodes de l'histoire.

Il faudrait cultiver l'amitié comme on cultive l'amour ordinaire. En notre temps de scepticisme égoïste l'amitié devient une qualité presque introuvable, comme aussi l'amour lui-même se réduit à un sentiment qui tend à perdre insensiblement de sa beauté. N'est-il pas impérieusement nécessaire de relever la fierté des artistes, à laquelle se sont substitués presque partout l'orgueil et l'envie? L'estime confraternel non plus ne subsiste; si deux peintres, deux sculpteurs, deux musiciens, deux poètes se rencontrent, c'est souvent pour dire très poliment des vilénies sur le compte de leurs camarades, de leurs soi-disant « bons amis ». Car si avec le siècle défunt nous paraissons avoir perdu la joie de la communion cérébrale et esthétique, nous avons par contre acquis la distinction dans la médisance et dans la calomnie... Il n'a malheureusement pas gagné au change, l'aurore du siècle nouveau! Il est temps, nous semble-t-il, que l'on instaure des coutumes plus dignes

PHILIPPE WOLFERS



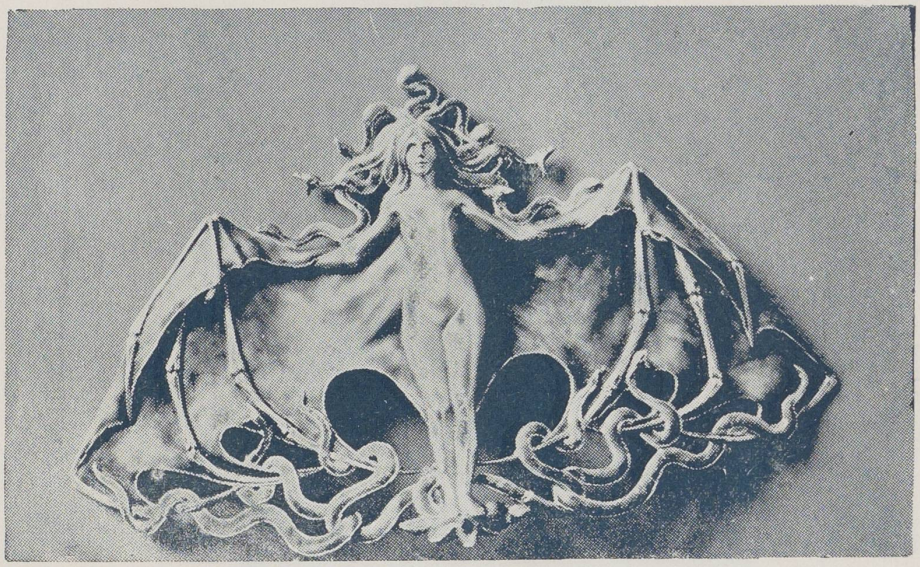
Nenuphar et Serpent. Coiffure.
(Prime de perle. Opales. Or et brillants.)

de notre esprit et surtout qui marchent de parallèle avec la vivifiante renaissance de la pensée humaine qui distingue notre temps.

Les vrais ennemis de l'art, — qu'on nous permette cette définition qui paraîtra d'abord paradoxale mais qui n'est, croyons-nous, pas dénuée de bon sens, — les vrais ennemis, disions-nous, sont les artistes eux-mêmes. Le peu de respect mutuel qu'ils se témoignent est plus préjudiciable à l'art que les critiques les plus partiales et les plus prudhommesques. Chaque groupe est une chapelle qui non seulement prêche pour elle, ce qui est logique, — car tout artiste dont la vocation est réelle et l'idéal sincère, possède, doit posséder la conviction qu'il suit le seul bon chemin, — mais s'efforce de miner et de démolir le petit temple que d'autres ont construit à côté. L'harmonie nait de la multiplicité et la lumière se décompose en beaucoup de couleurs. Supprimez une de ces couleurs, vous aurez les ténèbres. Chaque religion a sa raison d'être; et ce qui a permis à de grands génies de trouver la leur propre, c'est d'avoir été initiés à toutes. Les prêtres n'ont jamais médit des croyances contraires à celles qu'ils professent; tout leur sacerdoce réside dans la proclamation du ciel qu'ils entrevoient et qui, selon eux, est le plus bleu et le plus agréable. N'est-ce pas à cette indulgence, à cette indifférence de tout ce qui n'est pas véritablement soi, que nous devons l'équilibre du monde et la clarté de la philosophie?

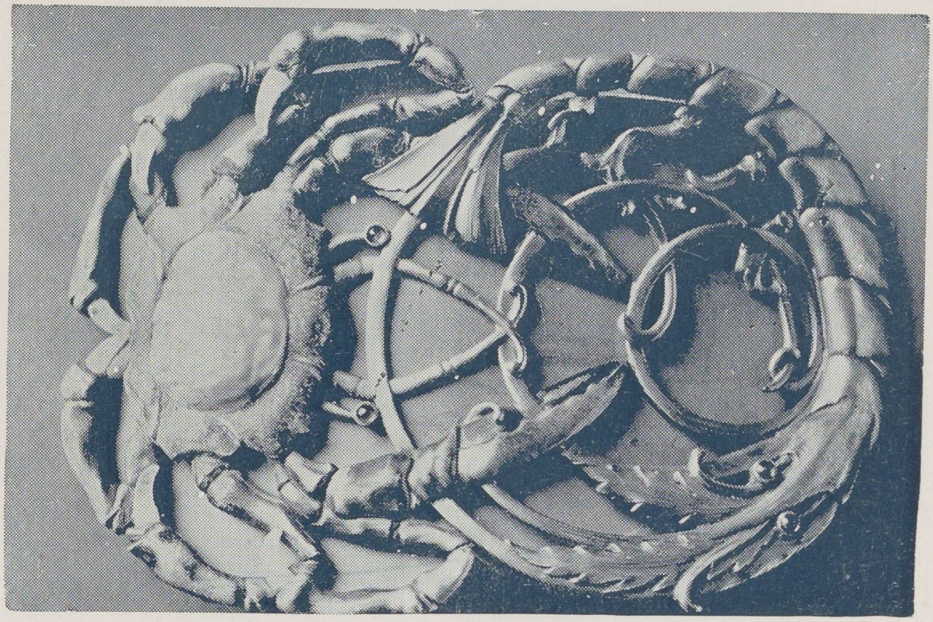
Il faudrait respecter tout ce qu'on n'aime pas, tout ce qui ne répond pas à nos désirs ni à nos sens, mais aimer avec une volonté plus concentrée, plus jalouse et plus tenace, ce qui correspond vraiment avec nos âmes et avec nos espoirs. De cette placidité, de cette noble fierté de ne chérir que ce qui nous peut être précieux et bienfaisant, naîtrait peut-être une saine lutte, une ardente espérance de création et de communion. Et cela permettrait aux artistes, aux penseurs, de consacrer un peu de leur vie à l'affection, car un artiste qui n'a pas d'amitié, qui ne se sait pas soutenu et défendu par un être pour lequel il serait capable de tous les sacrifices, est comme un monde qui n'a pas de soleil et qui ignore la chaleur. Sur un monde pareil il n'est guère possible de subsister; dans un cœur froid et égoïste la beauté ne peut naître. L'union étroite des artistes et des écrivains d'une même école, d'une même génération, peut engendrer des camaraderies instinctives; et comme un bon camarade a en lui l'essence d'un ami, l'amitié deviendrait un sentiment répandu parmi beaucoup d'êtres qui l'auraient toujours ignorée. Car il n'y a pas de loi en amitié, pas plus qu'en amour. L'attachement prend ses racines dans des terrains psychiques inconnus et que personne n'a jamais retournés. C'est la fleur d'une plante qui pousse nulle part et partout et qui se cache surtout lorsqu'on la cherche. Fleur modeste par excellence, mais irradiante et claire et dont le parfum, comme un encens mystique, enveloppe dans ses spirales

PHILIPPE WOLFERS



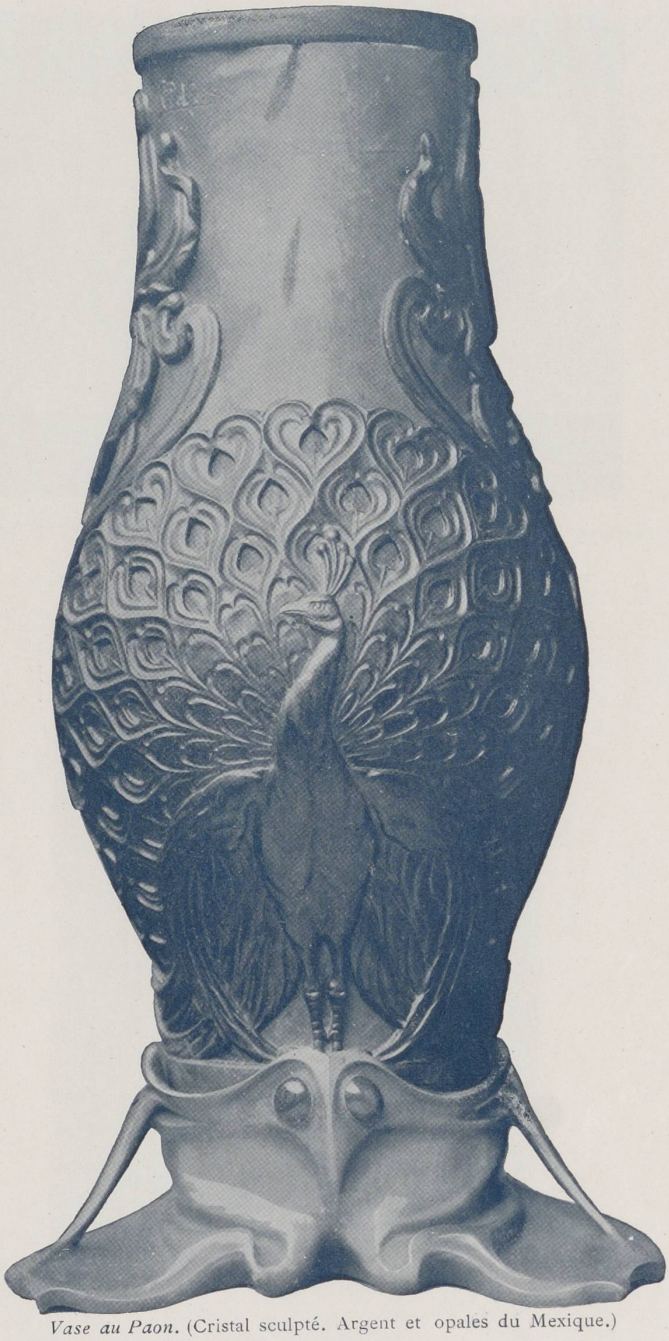
Vampire. Coiffure. (Or et émaux.)

PHILIPPE WOLFERS



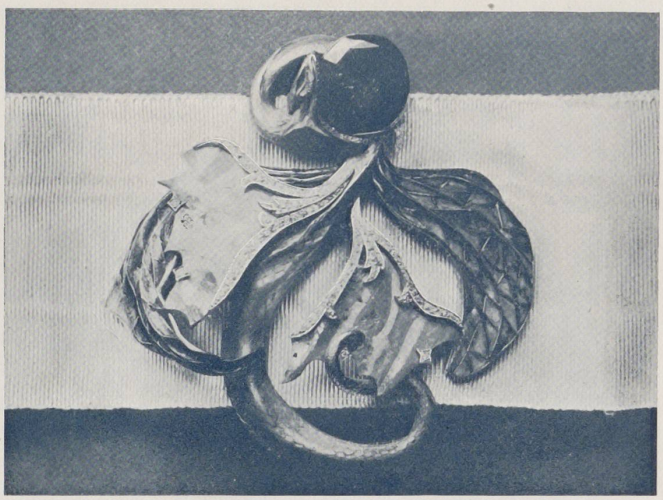
Flirt. Boucle de ceinture. (Or, argent, bronze. Prime de perle. Rubis et opales.)

PHILIPPE WOLFERS



Vase au Paon. (Cristal sculpté. Argent et opales du Mexique.)

PHILIPPE WOLFERS



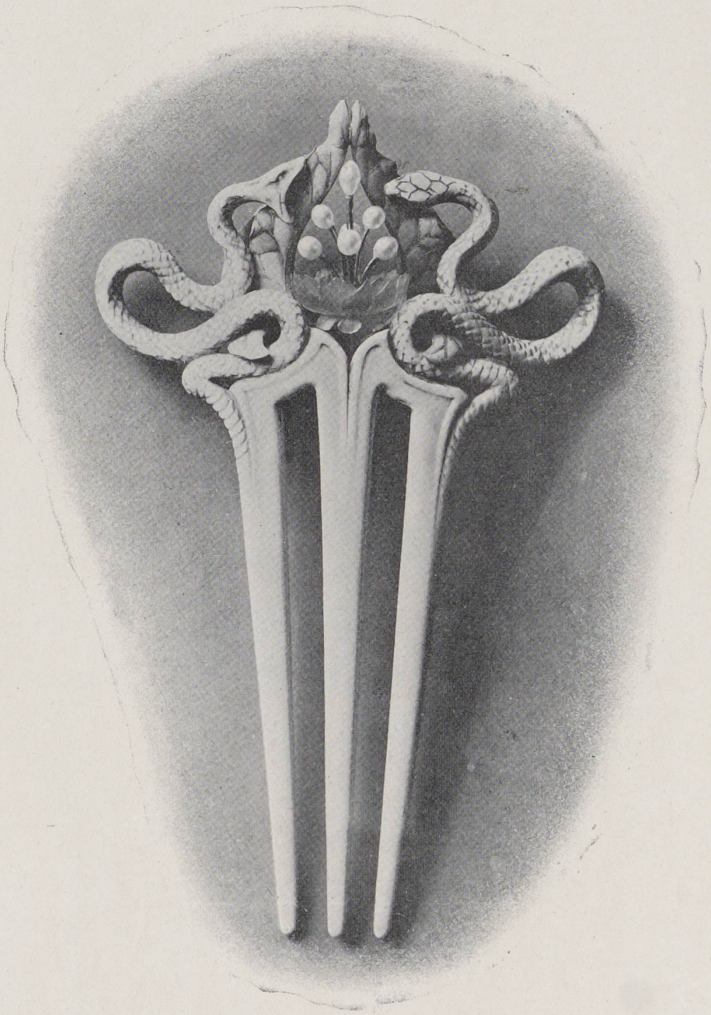
Serpent aîlé. Boucle de ceinture. (Or. Emaux. Opalines. Emeraude et brillants.)

PHILIPPE WOLFERS

Boucle de ceinture. (Or. Emaux. Turquoise.)

les cœurs de ceux qui sont très sincères et qui sont très heureux, mais qui ne sauraient dire la raison de leur sincérité et de leur bonheur. Et tout ce qu'un homme peut répondre, lorsqu'on lui demande pourquoi il affectionne

PHILIPPE WOLFERS



Les Serpents. Peigne. (Ivoire sculpté. Améthyste. Or. Emaux et perles.)

ou affectionnait aussi intensément son ami, c'est de répéter les sublimes paroles de Montaigne parlant de La Boétie : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi! » L'artiste devrait aimer ces paroles et nourrir l'espoir de vérifier un jour toute la vertu qu'elles renferment.

Tables

EUGÈNE LAERMANS :

JEF LAMBEAUX :

HECTOR THIJS :

PHILIPPE WOLFERS :

Hors-texte

Matières

Errata

Lire, page 29, sixième et septième lignes, au lieu de « l'architecte Suys » : l'architecte Léon Suys, fils.

Lire, page 40, cinquième et sixième lignes, au lieu de « *la Revue de Paris* » : *la Grande Revue*, de Paris.

Lire, page 90, dixième ligne, au lieu de « Anversois de 1515 » : Anversois de 1520.

Lire, page 105, première ligne, au lieu de « elle ajoute » : le haut-relief ajoute.


IMPRIMERIE-LITHOGRAPHIE
XAVIER HAVERMANS
BRUXELLES
GALERIE DU COMMERCE 40
GALERIE DE LA REINE 13

Cosmo (60.-)