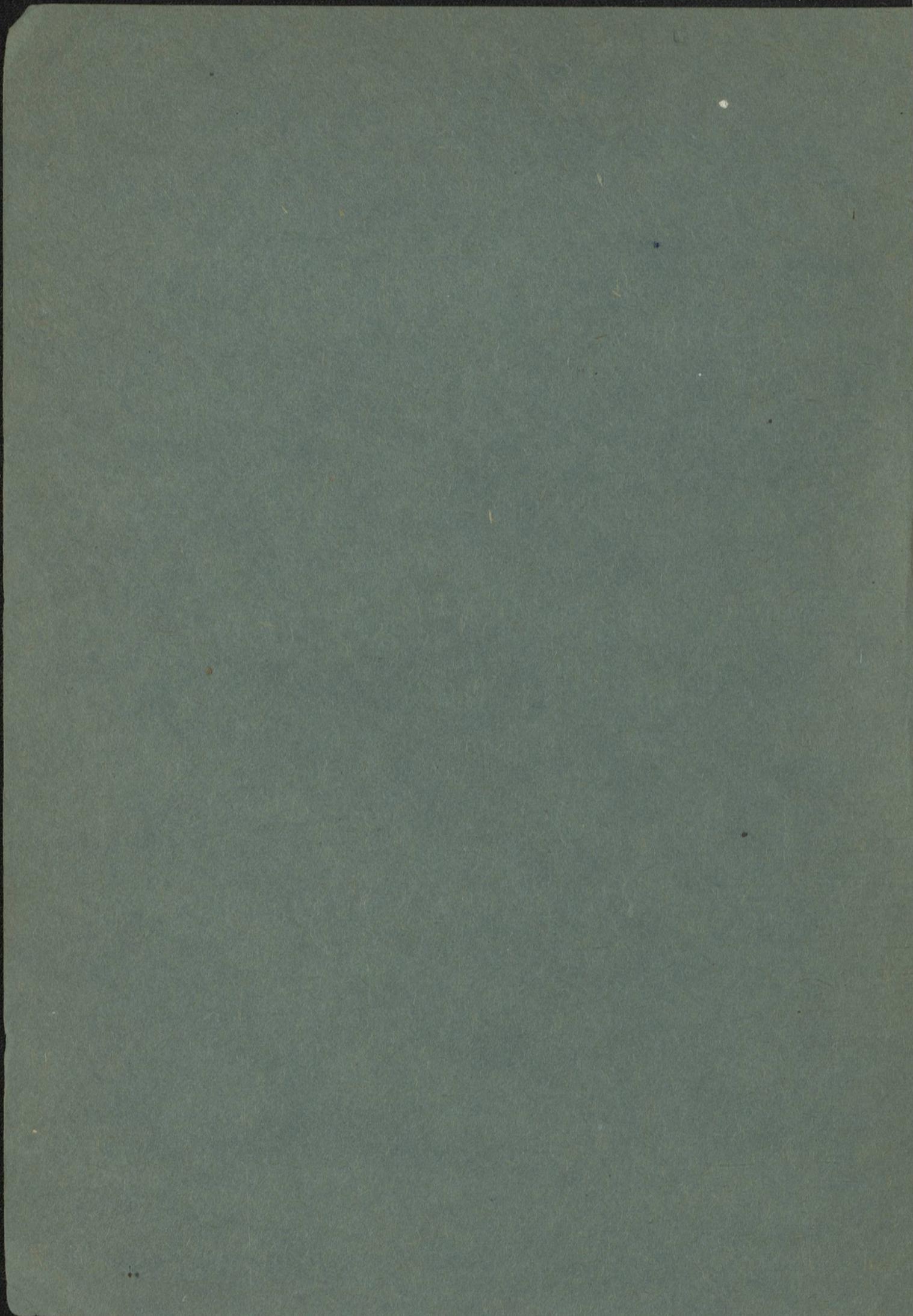


LES GRANDS BELGES

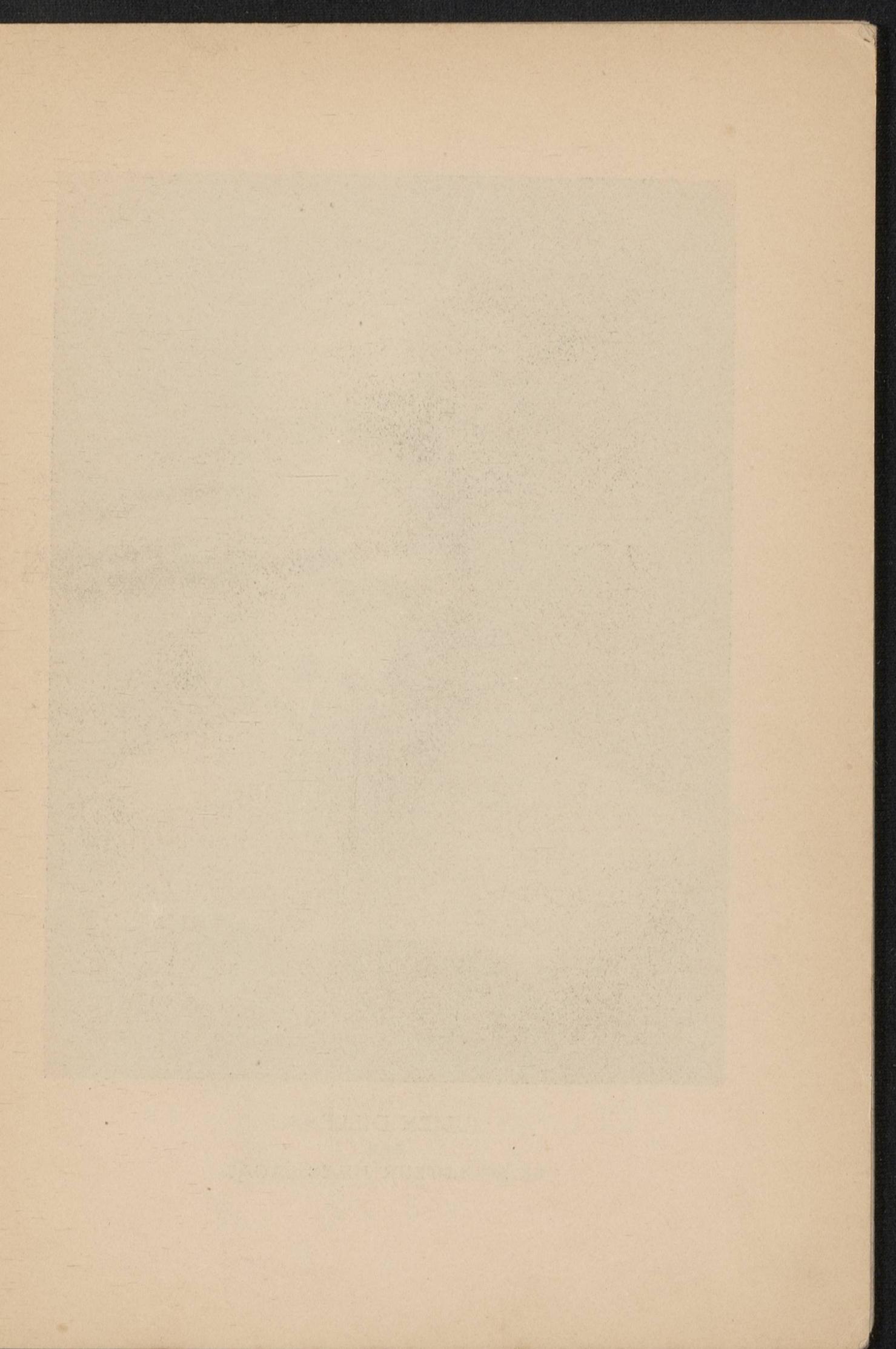
ARNOLD GOFFIN

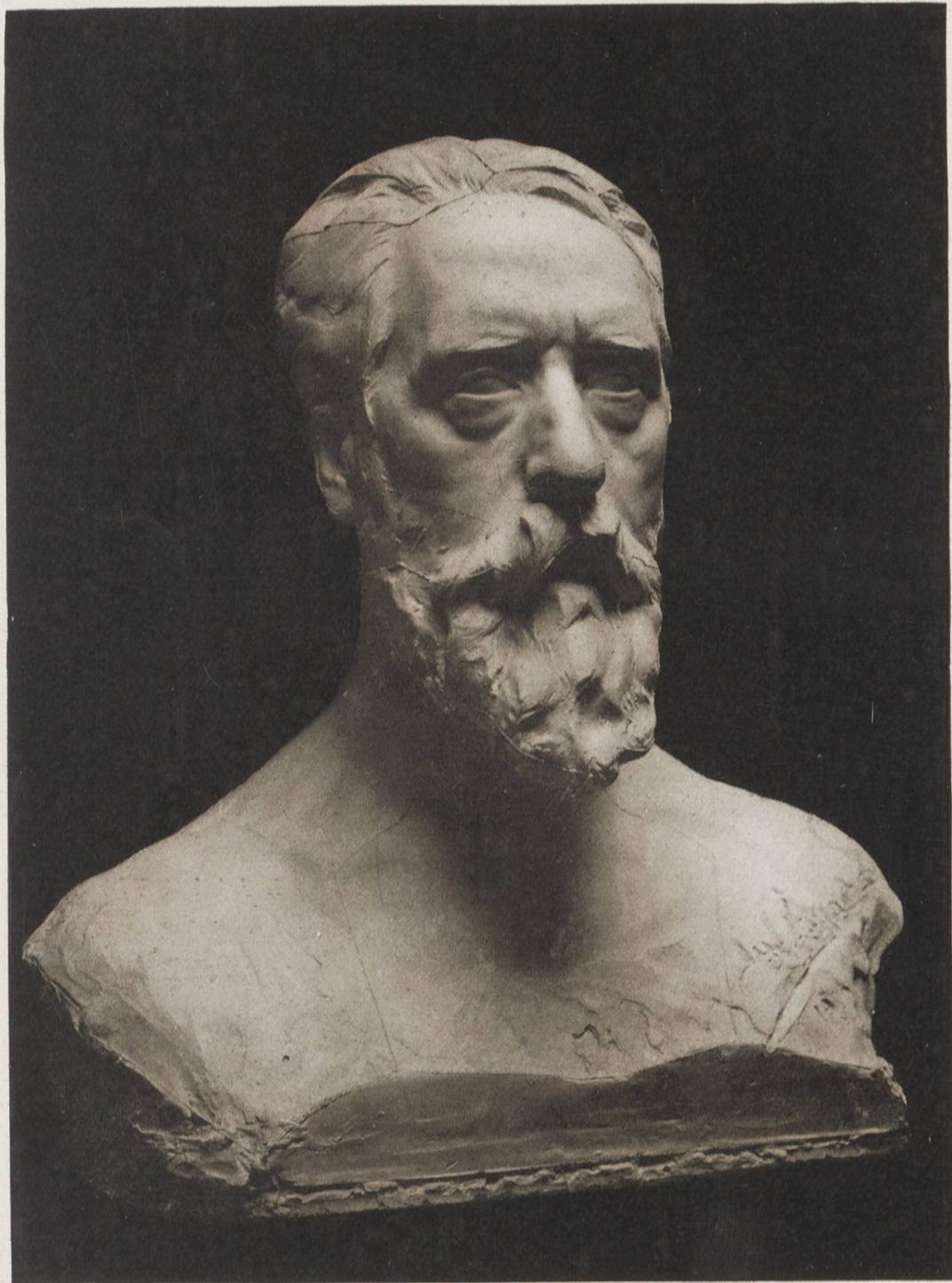
Julien Dillens

1919



proprietà del
prof. Van Meffel





JULIEN DILLENS
PAR
LE SCULPTEUR JULES LAGAE

LES GRANDS BELGES

ARNOLD GOFFIN

Julien Dillens

FS-VN

XVIII

MLVN 523

TURNHOUT
ÉTABLISSEMENTS BREPOLS, S. A.
Imprimeurs-Éditeurs

1919

DERNIÈRES PUBLICATIONS DU MÊME AUTEUR :

- LA LÉGENDE DES TROIS COMPAGNONS. Bruxelles,
Lamertin. un vol.
- I FIORETTI. *Les petites fleurs de la vie du petit pauvre
de J. C. saint François d'Assise.* Paris, Bloud. deux vol.
- S. FRANÇOIS D'ASSISE DANS LA LÉGENDE ET DANS
L'ART PRIMITIFS ITALIENS. Bruxelles, Van Oest. un vol.
- THIERRY BOUTS, Bruxelles, Van Oest. un vol.
- PINTURICCHIO, Paris, Laurens. un vol.
- ÉMILE VERHAEREN (Collection *Les Grands Belges*).

A paraître prochainement :

- POUSSIÈRES DU CHEMIN. *Par les routes d'Italie et de
Flandre.* un vol.
- HEURES SOMBRES. *Dans les ténèbres de la culture alle-
mande.* un vol.
- L'ART ET LES ARTISTES BELGES EN ITALIE AUX SIÈCLES
PASSÉS. un vol.
- EN MARGE DE LA RÉALITÉ. un vol.
-

JULIEN DILLENS.

JULES Lagae a fixé la physionomie de Dillens en un de ces bustes où se marque la sûre maîtrise de son art. Et il a mis dans cette œuvre, en même temps que sa coutumière passion du vrai, la sensibilité plus pénétrante qui lui venait de l'amitié fraternelle qui l'unissait à son modèle.

Les caractères qui prédominent et saisissent d'abord, en ce beau masque, ce sont la puissance et la noblesse, l'harmonie du front vaste, des yeux ardents et du visage affiné par la pensée. Et ce qui achève de nous rendre attirante cette figure d'artiste, c'est le voile d'amertume et de déconvenue qui semble s'être posé sur elle pour en atténuer l'éclat, pour amortir l'expression de vie forte et volontaire dont elle était animée.

Dillens disparaissait en 1904, à cinquante-cinq ans, abattu, pour ainsi dire, d'un coup, à la surprise douloureuse de ses amis, car sa vaillance opposait aux lents ravages de la maladie qui le minait depuis longtemps, une telle foi dans la vie, une telle joie du travail, une vitalité si énergique, qu'il faisait illusion aux autres, et, peut-être, à lui-même. Quelques jours avant sa mort, recevant la visite d'un de ses parents dans son atelier encombré d'ouvrages en préparation, il l'accueillait en esquissant un pas de danse et en s'écriant : « Je me sens rajeuni de dix ans !... Je vais travailler !... Travailler !... J'ai

tant à faire !... ». Travailler ! plier la matière à la forme de sa pensée ; dégager cette pensée, incarnée en de frémissantes figures, de la gangue du marbre ou la faire surgir, fumante, du moule du fondeur !... Travailler ! C'était la même exclamation qui s'échappait de sa poitrine, un quart de siècle auparavant, au moment où, ayant obtenu le prix de Rome, il était à la veille de partir pour l'Italie. Mais si, à tant d'années d'intervalle, son langage n'avait pas changé, si la même fièvre de production le possédait, cette impatience d'œuvrer qui, à l'origine, manifestait des grands et confiants espoirs du jeune sculpteur, ne témoignait plus guère, sans doute, à la fin de sa carrière, que de la secrète insatisfaction dont il était tourmenté.

A vrai dire, et pour ne parler que de l'accomplissement de sa vocation artistique, Dillens ne fut heureux, ni favorisé ; les circonstances le servirent mal, et davantage encore, peut être, sa dignité d'homme et d'artiste. Sa conception philosophique du monde était généreuse et optimiste, c'est à dire utopique : bon gré mal gré, l'expérience nous guérit de ces illusions juvéniles, mais non point des souffrances qui sont nées d'elles. Dillens s'était imaginé, longtemps, que la beauté d'un ouvrage devait parler seule pour lui et s'imposer, sans que, lorsqu'il est terminé, l'auteur, déposant l'ébauchoir, le pinceau ou la plume, soit obligé de revêtir son costume d'apparat, pour aller, un sourire obséquieux aux lèvres, faire la collecte des approbations et des applaudissements ! Il ne s'imaginait pas qu'il fallut courir saluer le désintéressement de l'un, courber l'échine devant la compétence de l'autre, louer le sens droit et le discernement de tous, solliciter, enfin, les échos complaisants de la presse... On entend bien que c'est des mœurs du passé que nous parlons ! Et cependant, aujourd'hui comme alors, le

critique ou l'homme puissant et fortuné ne pourrait-il se dire : « Il y a tant d'œuvres et d'artistes — excellents, médiocres, ou pires !... A quels d'entre eux m'intéresserais-je plutôt qu'à ceux qui se sont tirés de pair en reconnaissant la supériorité des hommes qui, comme moi, sont détenteurs de la renommée ou de l'argent, qui apprennent au public ce qu'il doit admirer ou détiennent les ressources nécessaires à la réalisation du rêve de l'artiste !... ».

Le rêve persistant de Dillens, et auquel le sort ne permit jamais qu'une satisfaction restreinte, c'était l'exécution de vastes ensembles sculpturaux. Il lui eût fallu de larges espaces où déployer sa science du relief et du pittoresque ; des édifices au fronton desquels faire se profiler la silhouette fastueuse des statues et des trophées ; des parcs avec leurs quinconces, leurs fontaines et leurs pièces d'eau dont il aurait achevé la beauté mobile et animée par l'immobile beauté de marbre ou de bronze d'images de réalité ou de chimère...

Or, au moment où il achevait son apprentissage, l'école belge de sculpture, tout académique, était presque inexistante, tellement que l'on recourait au maître français Carrier-Belleuse pour la décoration de la Bourse de Bruxelles.

Ce n'est que plus tard, grâce, d'un côté, à d'intelligentes initiatives ; de l'autre, aux prodigieux progrès d'une prospérité bientôt encline à se célébrer elle-même par des mémoriaux monumentaux et à l'éclosion simultanée d'une école nationale, que nos sculpteurs ont vu s'ouvrir à leur activité un domaine plus étendu. Et tout intrépide que fût Dillens, ç'aura été une grande rancœur pour lui que de subir les diminutions de la maladie à l'heure, précisément, où l'occasion allait s'offrir de donner la pleine mesure de son talent.

Dillens a laissé un petit écrit autobiographique, rédigé, quelques années avant sa mort, à l'intention d'un critique. Ce n'est point un travail littéraire, et il est écrit d'une main plus familiarisée avec l'outil qu'avec la plume. Le sculpteur enferme sa pensée dans les figures qu'il modèle, et il n'a pas besoin d'autres interprètes qu'elles. Ainsi en est-il de Dillens : ses ouvrages pourraient suffire à nous éclairer sur son individualité. Cependant, rien d'un artiste n'est négligeable, et, de même que nous nous penchons avec curiosité sur les préparations de ses travaux, dessins, ébauches, maquettes, pour entrer dans le secret de la curation de l'œuvre, pour surprendre celle-ci dans les phases de sa formation et apercevoir comment elle se complète, se rectifie et s'achève, nous pouvons aussi chercher dans les notes tracées par l'artiste l'indication, toute brève et insuffisante qu'elle soit, de ses idiosyncrasies, des principes, des conceptions-mères qui dominaient son activité.

Il raconte, avec une émotion qui se dissimule, son enfance sous la tutelle de son père, peintre et fils de peintre, qui, anxieux de sauvegarder Julien des vicissitudes de la vie artistique, aurait voulu l'orienter vers une carrière moins aléatoire et ambitionnait de faire de lui un ingénieur. Mais Dillens était un instinctif : la vocation de son art, il l'avait apportée avec lui. Ses cahiers d'écolier ne lui servaient guère qu'à dessiner et, dès lors, il s'essayait déjà à façonner des figurines, de petits sujets tirés des fables de La Fontaine.

Le père dut bien céder : un grenier, alors, pour travailler, modeler d'après l'antique ou d'après l'écorché ; l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles pour s'instruire, sous la férule de Stallaert, de Simonis ou d'un professeur d'anatomie qui donnait à ses élèves des conseils, insolites, à cette époque, en un tel milieu :

« Admirez l'antique, ne l'imitiez pas, mais la nature, qui vous offre tout ce qu'il faut pour faire aussi bien que les Anciens, en faisant autre chose ! » C'était la bonne leçon, fort dédaignée par les classiques, bien qu'elle émanât de Léonard de Vinci : « Suivez la nature et non votre maître ! »

La personnalité de Dillens, ardente, généreuse, pleine d'élan et d'initiatives, aurait pu se dépenser, à l'exemple de tant d'autres, en tentatives désordonnées. Mais, elle était gouvernée par un esprit ferme et réfléchi, dans lequel se forma rapidement, les déboires et les incertitudes des débuts aidant, une conception très haute et très ambitieuse de l'art. Le tempérament de l'artiste l'entraînait vers la sculpture monumentale, la grande décoration, mais avec le désir et l'audace de renouveler celle-ci, de la galvaniser par le réalisme, par l'étude de la nature. Les allégories mythologiques avaient assez longtemps sévi. Elles pouvaient être abandonnées à leur finale désuétude, les vieilles divinités païennes, réduites déplorablement à la condition de rébus préparés pour la sagacité érudite des pédagogues ! Il n'était plus temps de paralyser la fougue de sa jeunesse en s'efforçant de marcher, à pas comptés, dans les traces desséchées des morts : « Je ne voulais pas de l'académique, de l'antique, des Vénus, des Apollons ; il y avait autre chose à faire... »

Le bon Simonis engageait vainement ce fougueux adolescent, à « modérer ses feux ». Il était doué, nouveau, impatient d'un art alimenté de vérité et non de mensonge : crime impardonnable aux yeux de ceux dont toute la gloire et la fortune étaient faits de ce mensonge ! On le tenait pour « très révolutionnaire », en d'autres termes pour réaliste... Il saluait avec respect les artistes du passé ; il sentait tressaillir en lui, devant les œuvres des Grecs, des Romains ou des maîtres de la Renaissance clas-

sique, l'émoi et l'enthousiasme de la beauté, mais il ne se résolvait pas à croire que cette beauté limitât toutes les possibilités de l'avenir.

La vie doit-elle être la prisonnière éternelle de la mort ? Notre civilisation est solidaire de celle des Grecs ou des Romains, mais différente. Nous sommes leurs lointains héritiers, mais aussi, de tous les siècles qui ont paru après eux, de toute la pensée, de toute la science, de toute la douleur que l'humanité a accumulées dans l'intervalle. Nos rêves sont autres que les leurs, nos aspirations, notre idéal : pourquoi en mutilerions-nous l'expression en essayant de la subordonner à un art qui, précisément parce qu'il synthétisait si parfaitement la conception hellénique ou latine de la vie, ne saurait répondre à la nôtre ?

Ce sont là questions résolues, aujourd'hui. Aux débuts de Dillens, à peine commençait-on à les poser ouvertement, en certains milieux. Il y avait longtemps que Millet et Courbet s'étaient levés, en précurseurs passionnés du réalisme, mais, depuis, la bataille n'avait pas cessé, et la sculpture, moins accessible aux influences novatrices, et représentée, en Belgique, par les Geefs et les Fraikin, continuait sa morne gravitation autour du soleil éteint de l'art classique. Il faut se rappeler la puissance dogmatique de la tradition, la résistance féroce des maîtres qui se sentent menacés dans leurs « droits acquis » de renommée et d'autorité, pour juger équitablement l'effort que des hommes comme Dillens, comme Van der Stappen et leurs contemporains, ont dû faire à l'encontre de leur intérêt et de leur succès immédiats, pour affranchir leur art.

Vers 1870 — il avait 21 ans — Dillens collabora, en même

temps que Rodin, à l'exécution des bas-reliefs de la Bourse de Bruxelles, d'après les dessins de Carrier-Belleuse. En grand garçon exubérant qu'il était, il entretenait son camarade français du désir qui l'obsédait de faire bientôt œuvre personnelle. Mais, certain de partir un jour et certain d'arriver, Rodin était sans hâte : « J'ai le temps, répondait-il, une œuvre suffit à l'existence et à la gloire d'un artiste ». L'heure du travail libre n'était pas venue encore pour Dillens. Son père meurt, durant cette période initiale, et Julien, livré à lui-même, contraint de gagner sa subsistance et celle de sa compagne, doit refréner ses fièvres d'initiative pour aller d'atelier en atelier, tristement et péniblement, exécuter des besognes de praticien, mercenaires et mal rétribuées.

Cependant, le succès d'une figurine *De Tijd*, envoyée à un concours organisé par la Compagnie des bronzes, lui apporte les moyens d'élaborer une œuvre qu'il projette d'envoyer au Salon de Bruxelles... Que sera cette œuvre ? Quel idéal proclamera-t-elle, qui impose le nom de son auteur à l'attention, sinon à l'applaudissement ?... On conçoit les délibérations angoissées du jeune artiste, gros de volontés et d'idées, à la veille de cette démarche décisive : le premier envoi au Salon ! On était au plein des polémiques esthétiques, et, en insurgé contre les pouvoirs académiques qu'il était, Dillens se proposa de modeler, non point quelque « Vénus sortant du bain ou y entrant », mais « une figure en opposition avec les idées reçues » ; non point une « figure hermaphrodite », amalgame de morceaux empruntés à « trente-six modèles », selon la méthode de cet art qui n'admet qu'un type de beauté, mais « une femme, un portrait de femme, dans la pose, avec le geste et l'expression qui lui conviennent ».

L'œuvre, dans laquelle le sculpteur mettait de si grands espoirs, s'intitulait l'*Énigme*. C'est une jeune femme nue, la tête échevelée, accroupie, appuyée sur une main, dans une pose de perplexité et d'attente, et dont la physionomie très caractérisée, laide et vulgaire, semble exprimer à la fois la résolution et l'anxiété. La facture du jeune corps est admirable : c'est la palpitation et la souplesse rayonnante de la vie, dans une liberté d'exécution où l'on sent vibrer la joie de l'artiste aux prises avec l'œuvre première dans laquelle il voudrait faire passer tout ce qui bouillonne en lui d'inspiration et de volonté.

L'*Énigme* fut estimée subversive et n'obtint l'accès du Salon que moyennant certaines atténuations ! Le sculpteur n'avait-il pas eu l'audace de faire apparaître nu un personnage individualisé, alors que l'absence de voiles n'était tolérée que pour les statues, vêtues, en quelque sorte, de leur divinité, qui jouent des charades allégoriques dans les niches ou sur le pourtour des monuments publics ! Il n'y est, cependant, aucune outrage. Ce n'est pas une œuvre conçue, comme tant d'autres depuis, pour scandaliser, mais une œuvre saine, sincère, où se décèlent la conscience probe, la lucidité de dessein dont toute la carrière du maître a manifesté. L'opposition que rencontra l'*Énigme* groupa autour de son auteur toute la jeune génération des pétrisseurs de glaise et des porteurs de palette, bien résolus à bousculer les pontifes du « grand art » et à les ensevelir dans les décombres du temple postiche où ils trônaient. Ainsi reçut naissance le *Cercle des anciens élèves de l'Académie de Bruxelles*, qui, plus tard (1876), prit la dénomination de l'*Essor*, et dont, jusqu'à sa dissolution, Dillens fut l'âme.

Cependant, les années, les meilleures, celles qui auraient

pu être les plus fécondes, passaient, anéanties en des labeurs subalternes. Il fallait bien vivre ! Et quelle issue, d'ailleurs, pour le sculpteur pauvre ? Comment se conquérir la possibilité d'un travail personnel, l'élaboration d'une œuvre exigeant de coûteux préliminaires ?... En 1877, Dillens concourut pour le prix de Rome et l'emporta. On a beaucoup raillé cette institution, désuète, sans doute, à certains égards, mais dont le principe n'a pas cessé d'être salubre : car, si, parmi dix lauréats, se rencontre un artiste de valeur, tel que Dillens ou Lagae, il ne lui sera jamais inutile ni nuisible, quelles que soient ses tendances, d'avoir eu l'occasion d'élargir sa culture et, par conséquent, les capacités de son art.

La joie de ce triomphe faisait s'écrier à Dillens : « Quatre années de rentes, de voyage, d'inattendu !... Je vais voir, toucher, étudier les grands maîtres de l'art ! » Et, avec la superbe confiance de son âge, il ajoutait : « Je vais pouvoir me mesurer avec eux, les défier, les prendre au collet ! Je vais, moi aussi, produire. » Un long et fécond loisir en un pays de beauté, où tout est inspiration, la terre et l'œuvre illustre des hommes ; l'allégresse d'être délivré du joug humiliant des travaux sans autre fruit que le pain quotidien — voilà ce que signifiaient pour lui ces mots magiques : Prix de Rome !... Ce fut une période illuminée de la vie de Dillens, que celle de son séjour dans la Péninsule, et qui laissa dans sa mémoire comme un sillage de souvenirs exaltés. Florence, Rome, Naples, étaient pour lui des noms prestigieux, pleins de substance et de rêve, et aussi, en dépit d'un incident cruel, Sorrente, où, écrivait-il, « il me semble avoir joui de l'existence que l'on attribue aux Dieux ».

Mais, mieux que par ses notes concises, nous sommes ren-

seignés sur l'enchantement de ces années par la collection d'aquarelles qu'il rapporta d'Italie. Il en est de toute sorte : certaines, véritables graphiques d'archéologie, études minutieuses de monuments antiques, maisons de Pompéi, bases ornementales de statues, thermes avec leur revêtement colorié ; d'autres, en plus grand nombre, qui sont des impressions de plein air et de lumière, paysages des environs de Rome ou de Florence, jardins de Naples. Mais il semble que la prédilection de l'artiste aille aux larges espaces, aux perspectives étendues dont il fixe la ligne vibrante et les plans dégradés en croquis sommaires et saisissants. Ainsi, entre autres, une vue saisie à Pœstum, dans la *cella* d'un des temples de Poséidon, dont les fûts cannelés de marbre rouge se profilent divinement sur l'horizon effervescent de la mer...

Il travaillait avec tout l'entrain que son succès et la stimulation des chefs-d'œuvre avaient mis en lui : il méditait de grandes entreprises, ébauchait en imagination les œuvres d'envergure où son instinct du rythme décoratif pourrait se jouer et vaincre. Jusqu'alors, elles avaient été rares les circonstances dans lesquelles il avait pu créer un travail ornemental à peu près personnel : quelques cariatides pour des maisons de Bruxelles ; aux Halles centrales de la même ville, certaines figures couchées. A présent, la distinction dont il avait été l'objet lui aplanirait, certainement, les voies, lui assurerait accueil et audience auprès des dispensateurs de commandes et des organisateurs de Salons ; lui donnerait, enfin, de vivre d'art et non plus de métier...

Il devait être douloureusement détrompé. Il avait exécuté à Florence et envoya à Bruxelles, pour l'Exposition nationale de 1880, un groupe : la *Justice entre la Clémence et le Droit*,

qui, dans sa pensée, était destiné à former le centre de la décoration d'une salle de justice, et devait être complétée par d'autres groupes, des statues, des bas-reliefs, représentant le *Châtiment*, la *Grâce*, etc. L'œuvre fut refusée.

Dillens a personnifié la Justice en un vieillard auguste, investi de toute la majesté d'un aréopagite, les orbites creusées, les traits fatigués de méditations et de scrupules, et dont le visage, pour s'être longuement penché sur les douleurs et les misères humaines, a contracté une expression mélangée de douceur profonde et de grave commisération. Il est assis, dans l'attitude de la délibération, entre le Droit qui lui dicte le verdict inévitable, et la Clémence, qui n'implore que de son silence. Le Droit, c'est une femme ; non, c'est une déité pure et froide qui élève, en démonstration, la balance aux plateaux inégaux ; elle appuie son argumentation d'un geste significatif de la main qui paraît enfermer dans l'angle étroit compris entre ses doigts écartés les termes obligatoires de la sentence. En face, se dresse la Clémence, frémissante, oppressée, dont la supplication muette invoque l'innocence de l'enfant qu'elle serre entre ses bras.

Pourtant, le vieillard n'écoute plus, n'entend plus ni conseil, ni requête. Il s'est retiré dans le for de sa pensée, au sein d'une réflexion pleine d'angoisse et de contradictions. Il pèse, il compare ; il évoque en même temps la loi qui condamne, la société qui défend et qui se défend, et le verbe d'amour et de pardon, très doux et très impérieux : *Ne jugez point !...* — La teneur autoritaire des textes prévaudra-t-elle sur la plainte de la créature, criminelle, sans doute, mais victime aussi, sans doute, et qui crie d'avance sous la menace du glaive ?... Il faut conclure : le juge hésite encore, mais toute sa posture, le geste

abandonné de la main qui tient le sceptre, annoncent la solution magnanime du débat qui s'agite dans son âme...

Le thème que s'est proposé l'artiste est exposé de la façon la plus simple et la plus explicite, avec une gravité émouvante. L'œuvre n'est pas sans défauts, qui, à l'exécution définitive qu'elle n'a jamais obtenue, auraient pu être facilement corrigés : les figures debout, par exemple, sont un peu trop trapues. On conçoit malaisément, ou plutôt, on ne conçoit pas du tout la raison qui put faire repousser cet ouvrage excellent. L'homme est un animal à préjugés, et, peut-être, les membres du jury, encore sous l'impression du bruit occasionné par l'*Énigme*, discernèrent-ils des intentions révolutionnaires, voire anarchiques, dans l'attitude de ce juge qui semble enclin à faire céder le Droit à la Clémence ?... Ou, tout simplement, ces grands pontifes de l'ancienne loi esthétique proscrivirent-ils la *Justice* parce qu'elle était jeune devant leur vieillesse, nouvelle devant leur caducité !...

Cet échec inattendu exerça sur l'évolution de la carrière de l'artiste une durable et nuisible influence : l'œuvre avait été conçue dans une si parfaite plénitude d'espoir et de sérénité ! Cet affront inique — bien que vengé, dans la suite, par les médailles d'honneur décernées à la *Justice* aux expositions universelles d'Anvers, d'Amsterdam et de Paris — découragea dès le principe la confiance de Dillens dans l'avenir et sa foi en lui-même.

Quinze ans plus tard, il se remémorait encore cet incident avec un accent de souffrance ; il semble qu'il ait fait dans sa vie l'effet d'un foudroiement, dont elle conserva la lézarde : « C'est à Sorrente, écrivait-il dans les notes que nous avons déjà citées, que j'appris la réception faite à mon groupe ; c'est

là que, loin de terre, au milieu des flots, je me laissais rouler sans résistance, tant la désillusion avait éteint en moi le goût de l'existence... » Et envisageant ses travaux, depuis cette mésaventure : « Je n'ai pas réalisé ce que je m'étais promis ; je n'ai pas eu l'énergie d'aller jusqu'au bout ; je me suis laissé arrêter par les accidents du chemin, ma première grande œuvre mal reçue, un manque d'attention, de générosité, ont fait tomber tous mes projets ».

Les ouvrages nombreux, applaudis, qu'il avait produits après la *Justice*, son mérite unanimement reconnu, l'influence qu'il exerçait dans le monde des artistes, toutes ces satisfactions n'avaient pu atténuer en lui la sensation d'élan brisé dont sa force était restée amoindrie.

Et, grâce à l'incohérence de certains hommes, éternels amorceurs de projets aussi vains qu'eux-mêmes ; grâce aussi à la dextérité de concurrents plus habiles à escamoter les commandes qu'à les exécuter, la sensation de déception se renouvela bien souvent pour Dillens, car il vit, plus d'une fois encore, les circonstances paralyser ses efforts pour se réaliser lui-même dans une œuvre décorative durable.

Les cartons qu'il a laissés sont remplis de dessins préparatoires et de photographies de maquettes pour des monuments décoratifs ou funéraires — entre autres ceux de Rogier et de Henri Conscience — qui ne furent pas érigés par lui. Une autre œuvre, destinée aux étangs d'Ixelles, n'eut pas un sort plus favorable. Pourquoi ? Nous l'ignorons. C'est un *Persée arborant la tête de Méduse*, qui s'enlève, dans sa nudité héroïque, sur une monture de chimère. Inspiration pleine de verve effervescente qui resta à l'état d'esquisse, parce que la commune d'Ixelles craignit, sans doute, de troubler l'âme modeste et

placide des citoyens qui pêchent à la ligne dans ses étangs, par l'érection d'une œuvre aussi hautaine ! Il n'avait, d'ailleurs, pas de chance avec les magistrats communaux ! Deux superbes figures de guerriers ou de princes qu'il avait exécutées pour l'hôtel de ville de Bruxelles furent, elles aussi, refusées ! Par la suite, il est vrai, la ville, mieux conseillée — ou ayant converti son esthétique, comme ses emprunts ! — recourut en maintes occasions à Dillens. Ces épreuves peuvent paraître usuelles. Mais à côté d'elles et dans le même temps, survenaient des blessures d'amour-propre plus cuisantes encore, des méconnaissances gratuites et inexplicables : Conçoit-on que l'on demande à un artiste apprécié qu'il se fasse le praticien et exécute les conceptions de tel ou tel de ses confrères ? Cette contrainte, Dillens y fut assujetti pour sa statue de *Van Orley*, au square du Sablon, à Bruxelles, et pour les statues de l'*Art flamand* et de l'*Art allemand*, au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, toutes modelées d'après les dessins de Mellery. Et il en alla de même, quelque temps après, pour sa figure, peu heureuse, du reste, du *Laurier*, au Jardin Botanique de Bruxelles ; ses tuteurs furent, cette fois, Meunier et Van der Stappen. Enfin, si l'on songe que, par la suite, une de ses œuvres d'expression les plus accomplies, l'admirable *Figure tombale*, du Musée de Bruxelles, fit longtemps antichambre avant d'être admise à voisiner avec les marbres pompeux des Fraikin et des Simonis, on comprendra mieux le pli de souci et de rancune que la vie avait imprimé sur le visage de cet exubérant, et tout ce qui se mélangeait de rappels de souffrance personnelle à l'accueil chaleureux qu'il faisait aux débutants, promis, sans doute, aux heurts déprimants dont il avait expérimenté le résultat.

Le retour d'Italie, dans les conjonctures que nous avons dites, n'était pas pour être joyeux. Quel qu'il soit, l'artiste transporte sa vie dans son œuvre : il y associe tout son rêve avec toute sa réalité : rêve toujours en partie déçu ; réalité toujours en partie meurtrie, mais qui finissent par trouver leur équilibre, à moins que le poids de l'un ne devienne trop lourd pour les forces de l'autre. C'est ce qui faillit arriver pour Dillens : « Je revins au pays, constatait-il, avec la conviction que je laissais tout derrière moi et que je rentrais dans la galère. En effet, je dus reprendre le collier et aller d'atelier en atelier ».

Heureusement, cette situation misérable ne se perpétua point. Quelques commandes lui vinrent. Les frontons de l'hospice des Deux-Alices, à Uccle, datent de cette époque. Un artiste classique aurait signifié la destination de l'édifice au moyen de quelques immobiles figures emblématiques, chargées d'attributs : la Science, la Charité, la Bienfaisance... Mais, comme l'observait judicieusement M. P. Lambotte, dans l'étude qu'il a consacrée à Dillens, « il ne concevait pas la matérialisation de symboles abstraits » ; sa tendance était, au contraire, de percer jusqu'à la réalité dont ces symboles étaient devenus la morne synthèse, pour la figurer elle-même, dans son rayonnant relief. S'il avait pu douter de l'excellence de cette méthode, l'œuvre des maîtres florentins du XV^e siècle ne la lui aurait-elle pas affirmée ? — toutes ces images, d'autant plus idéales, peut-on dire, qu'elles sont plus réelles et plus humaines ? L'exemple des travaux de ces libres artistes a été enfoui sous quatre cents ans de phrases académiques et de postiches gréco-romains, et il n'y a pas si longtemps que c'était une hérésie esthétique que de regarder la vie pour tâcher d'en

saisir la beauté enivrante et grave et de l'incarner avec sa palpitation dans une œuvre d'art.

Les frontons des Deux-Alices peuvent ne point paraître très caractéristiques de la manière de Dillens. Cependant, leur réalisme, leur belle accentuation paisible, ont de nombreuses correspondances dans son œuvre. Et qui, du reste, saurait dire dans quelle mesure les circonstances ont agi sur les directions de son art ?... Ici, malgré les déboires et les irritations du retour tout récent, il semble qu'une plénitude de sérénité se manifeste dans la grâce harmonieuse, le rythme vivant des groupes d'enfants de l'un des reliefs (*l'Éducation mutuelle*), comme aussi dans les figures de l'autre (*l'Assistance*) : une malade, accoudée sur son lit, entourée de femmes qui la soignent, tandis qu'aux extrémités du fronton des pauvres se présentent pour être secourus.

L'ombre radieuse, l'influence des fréquentations italiennes, de celle notamment de Luca della Robbia, se font sentir dans la conception et dans la facture de cet attrayant ouvrage. Il n'est pas isolé, nous l'avons dit, dans l'œuvre de l'artiste, bien que la vocation de celui-ci l'inclinât plutôt à des créations amplement décoratives, expressives surtout par l'attitude, le geste, le costume, la stylisation historique ou légendaire. Maintes œuvres minimes résument à merveille les facultés de Dillens dans ce domaine : par exemple, les *Lansquenets*, d'une silhouette si pittoresque et si désinvolte, placés sur les faîtes de la Maison du Roi, à Bruxelles, et les statuettes qu'il exécuta pour les hôtels de ville de Bruxelles et de Gand.

On peut classer parmi les travaux de cette catégorie les saints qu'il sculpta pour une chapelle d'Epernay : un *Saint Louis*, tout inspiré des belles effigies royales de Reims, et un

Saint Victor, figure extatique, d'une sobre grandeur. Et, dans un genre plus complexe ou plus considérable, le *Mémorial T' Serclaes*, les figures du *Monument Anspach* et celles de l'hôtel communal de Saint-Gilles, dont nous parlerons plus loin.

A côté de l'auteur de ces ouvrages, dont la beauté est surtout, si l'on peut dire, extérieure, dans l'exercice prestigieux d'une imagination qui se représentait vivement le passé sous ses aspects fastueux ou héroïques, ou qui embrassait avec avidité les grands ensembles monumentaux pour remplir et animer leurs espaces de majestueuses figures — à côté de ce sculpteur auquel, certainement, l'occasion, seule, a manqué pour atteindre au complet épanouissement de ses facultés — il y en avait un autre, modeleur d'œuvres d'un sentiment moins collectif, plus personnel et plus intime, et qui, dans leur exigüité, sont fréquemment d'une singulière dilection. Nous voulons parler d'œuvres telles que ce petit bronze, à la fois robuste et délicat, que Dillens avait intitulé *Allegretto* : une jeune femme nue, non point, comme on serait porté à le supposer, folâtre ou dansante, mais sérieuse et presque grave, car ce qui uniquement rit en elle, c'est la vie manifestée par toutes les lignes de son corps vigoureux. *L'Eau du Bocq*, autre statuette, d'une époque plus rapprochée, s'apparente un peu à *Allegretto* : c'est une nymphe, personnification féminine de la source, dont le corps jeune et flexible ne doit rien aux poncifs de l'académie et tout à la réalité. Nous rangerions volontiers parmi ces travaux d'une inspiration plus subjective la *Médaille de la fondation Godefroy*, avec ses deux figures populaires d'adolescents à la physionomie ouverte de simples et de laborieux, de même que la *Plaquette du docteur Heger*, où l'artiste semble avoir voulu faire

communier l'austérité de la science avec la grâce inimitable de la nature, car le vieillard largement drapé qui nous apparaît là, plongé en quelque étude ardue, est assis au pied d'un arbre sur les branches duquel des oiseaux s'ébattent joyeusement.

Une des créations les plus réussies de Dillens, dans cette veine d'inspiration, est la *Figure tombale*, du Musée de Bruxelles : une enfant agenouillée et qui prie, dans la ferveur d'une tristesse pure. Incarnation charmante qui associe à l'idée de la mort, toutes les promesses de la vie et du renouveau. Le *Silence de la tombe* (au Cimetière de St Gilles), symbolisé par une femme assise, voilée, qui considère, les yeux fixes, l'urne cinéraire qu'elle tient étroitement embrassée, est d'une remarquable réalisation, mais l'habileté du faire, le style fier de la draperie et de la pose, ne sauvent pas assez, peut-être, le côté conventionnel du sujet. Ce n'est plus la douleur vivante, toute proche de nous-mêmes, de la *Figure tombale* du Musée ; c'est une allégorie d'origine antique, sombre et profonde, mais qui, pour nous, a épuisé ses significations émouvantes.

Cependant, bien que ses principaux ouvrages eussent pu, à cause de leur destination ornementale, entraîner Dillens à un certain traditionnalisme, il ne se laissa jamais aller à l'emploi de formes qu'il n'avait point cherchées et étudiées lui-même. L'examen de ses cahiers de croquis et de dessins préparatoires est convaincant, à cet égard ; ils témoignent de la minutie et de la conscience réalistes de l'artiste : nombre de ses statues furent modelées nues, pour recevoir ensuite la draperie ou le vêtement qui les couvre. En somme, référence incessante à la réalité, exclusion absolue de tout travail exécuté de virtuosité. La théorie répliquait, on le voit, à la pratique, lorsque, dans l'écrit dont nous avons emprunté des passages, il exprimait

l'idée que « l'art doit être l'expression d'un individu et, par extension, d'une race... » et qu'il émettait, en conséquence, le vœu, satisfait depuis, d'assister à l'éclosion d'une école de sculpture nationale, soustraite à la tutelle étrangère, et à laquelle les pouvoirs publics, seuls grands consommateurs de sculpture, pourraient donner occasion « d'œuvres aussi abondantes que celles de Rubens et de Quellin ».

Il parlait ainsi mû par son appétit inassouvi de vastes entreprises, appétit qui trouvait plaisir à se satisfaire — ou à se tromper — même en des travaux voués à une prompt destruction, tels un *Cher de la paix*, brillamment improvisé, nous ne savons plus pour quel cortège, et les cartons de certaines frises décoratives, peintes pour l'Exposition d'Amsterdam, par Frédéric et d'autres artistes. Nous pouvons citer également ici, encore qu'il s'agisse d'ouvrages moins éphémères, les statues rehaussées d'or des *Quatre parties du monde*, dont il enrichit la façade de la Maison du Renard, à Bruxelles.

Plus d'une fois, sans doute, il lui arriva de jalouser la destinée de ses ancêtres artistiques, les maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, qui, appelés par des princes, s'en allaient à l'étranger, en Espagne, en Allemagne, dans les pays du Nord, porter la renommée de l'art flamand, tailler les porches des cathédrales, orner les palais ou illustrer les tombeaux colossaux des empereurs. Et le choix de ses admirations, étrange, quelquefois, chez un artiste réaliste, s'accorde inconsciemment avec les aptitudes et la vocation de son talent : Nous n'adhérons aux idées et aux œuvres que dans la mesure de notre conformité à elles. La vénération de Dillens allait, entre tous les maîtres grecs, à Phidias, le créateur des plus augustes ordonnances décoratives de tous les temps. Les primitifs, les nôtres comme ceux de

l'Italie, ces grands ouvriers naïfs de la beauté, le requéraient, mais il « enviait », surtout, « les grands compositeurs, les grands exécutants, les grands metteurs en scène » de la Renaissance classique. Parmi les modernes, les Delacroix, les Paul Delaroche, les Wiertz... On sent ses affinités et que son regard s'arrêtait avec plus de complaisance sur les artistes dont le nom est attaché à quelque-une de ces œuvres splendides, le Parthénon, les Chambres du Vatican, la chapelle Sixtine, qui font événement éblouissant dans les annales de l'art.

Les romantiques, eux, sollicitaient son adhésion par tout ce qu'ils ont mis de fougue, de sentiment tragique, dans leurs interprétations de l'histoire ou de la poésie. Tout cet art, même en ce qu'il présente pour nous d'excessif et de théâtral ; même dans les réalisations pour la plupart indigentes de Wiertz, répliquait trop bien aux conceptions débordantes de vitalité dont ses énergies inemployées entretenaient le ferment en Dillens, pour qu'il ne se sentit pas attiré par lui.

Son tempérament et sa mentalité faisaient de lui un homme d'action et non un homme de longues délibérations et d'analyse. Il était doué, certes, de la patience propre à sa race. La conscience et la volonté agissaient en lui, comme chez les vieux maîtres flamands, de ne faire œuvre que fondée en vérité et en observation, loyalement, mais cette vérité n'aurait jamais dû être pour lui qu'un point de départ, le sûr fondement d'inventions décoratives. Il lui aurait fallu de l'espace. L'on conçoit, dès lors, que, dans les ouvrages de pure réalité, il arrive qu'il paraisse avoir été sans grande verve et comme trop à l'étroit. Ces remarques s'appliquent, notamment, aux bustes sortis de ses mains, dont quelques-uns, cependant, — entre autres, ceux de son père, *Henri Dillens*, et de l'avocat *Monville* — sont d'une

facture serrée et nerveuse. Au point de vue du parti tiré du peu plastique costume moderne, la statue de *Metdepenningen*, à Gand, est à signaler. Il avait esquissé, pour la même ville, une effigie du professeur Laurent, mais elle fut jugée d'une ressemblance trop familière, et on lui préféra une autre œuvre, conçue dans des données plus conformes, apparemment, à l'esprit et au décorum académiques.

C'est pour la ville de Bruxelles que Dillens exécuta les travaux, exigus encore ou partiels, dans lesquels sa manière et son style ont trouvé leur manifestation la plus nette : le *Mémorial T'Serclaes* et les deux figures d'angle du *Monument Anspach*.

Le *Mémorial T'Serclaes*, modelé tout entier dans le bronze, se compose de trois bas-reliefs placés au-dessus d'un gisant et encadrés par des pilastres que surmonte un fronton. Celui-ci est sommé d'une superbe figure de chevalier cuirassé et casqué qui, le pennon au poing, enlève son cheval, pour le précipiter dans un galop emporté. Les trois reliefs exposent l'histoire du magistrat bruxellois, victime des nobles et que le peuple venge et glorifie. Dillens s'est visiblement complu dans cet ouvrage, et, vraiment, à l'endroit où est placée cette commémoration de meurtre et de justice populaire, d'émeute et de solennel cortège expiatoire, — souvenir parmi tous les souvenirs signifiés par le forum de la cité — elle apparaît, avec ses reliefs peuplés d'innombrables personnages et l'encadrement pittoresque du monument, comme une œuvre héroïque et charmante.

Le *Monument Anspach*, dont le projet fut élaboré et laissé inachevé par le sculpteur Devigne, est d'une conception plus singulière qu'attrayante ; l'œil est désagréablement surpris par le *Saint Michel* auquel aboutissent, avec plus de bizarrerie

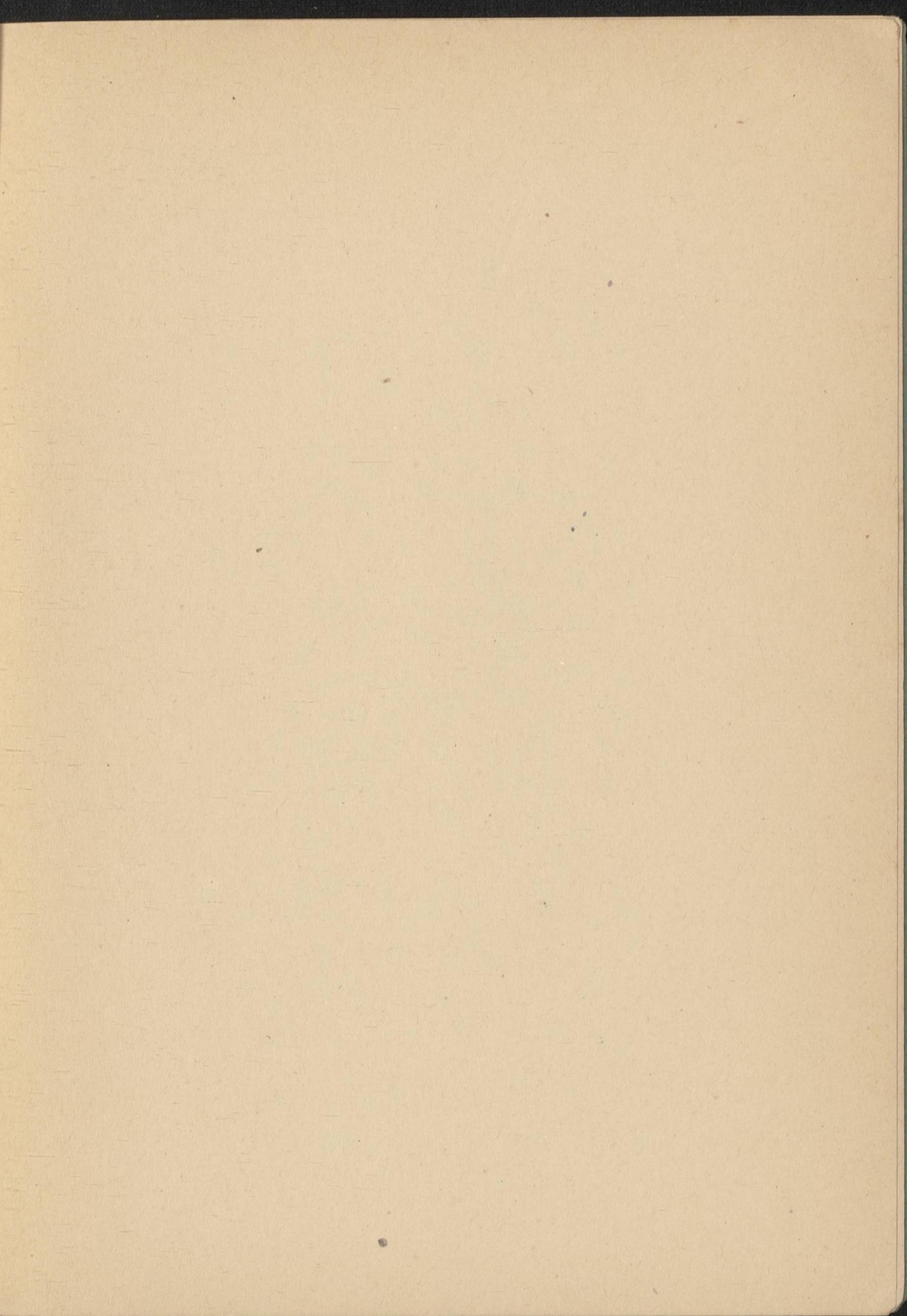
que de bonheur, les lignes de l'obélisque. Dans l'ensemble, cette fontaine manque d'ampleur, de simplicité, et produit plutôt l'effet d'une lourde et composite pièce d'orfèvrerie. La seule partie réussie est l'œuvre de Dillens : les deux statues féminines assises à la base de l'obélisque. Ce sont des figures allégoriques, tenant des palmes, mais qui n'ont rien d'emprunté, ni de conventionnel. Il ne semble pas que l'auteur ait jamais réalisé de types de femmes plus souples, dans une attitude mieux rythmée, et où il ait uni davantage la grâce jeune à l'expression de gravité sereine qu'il affectionnait.

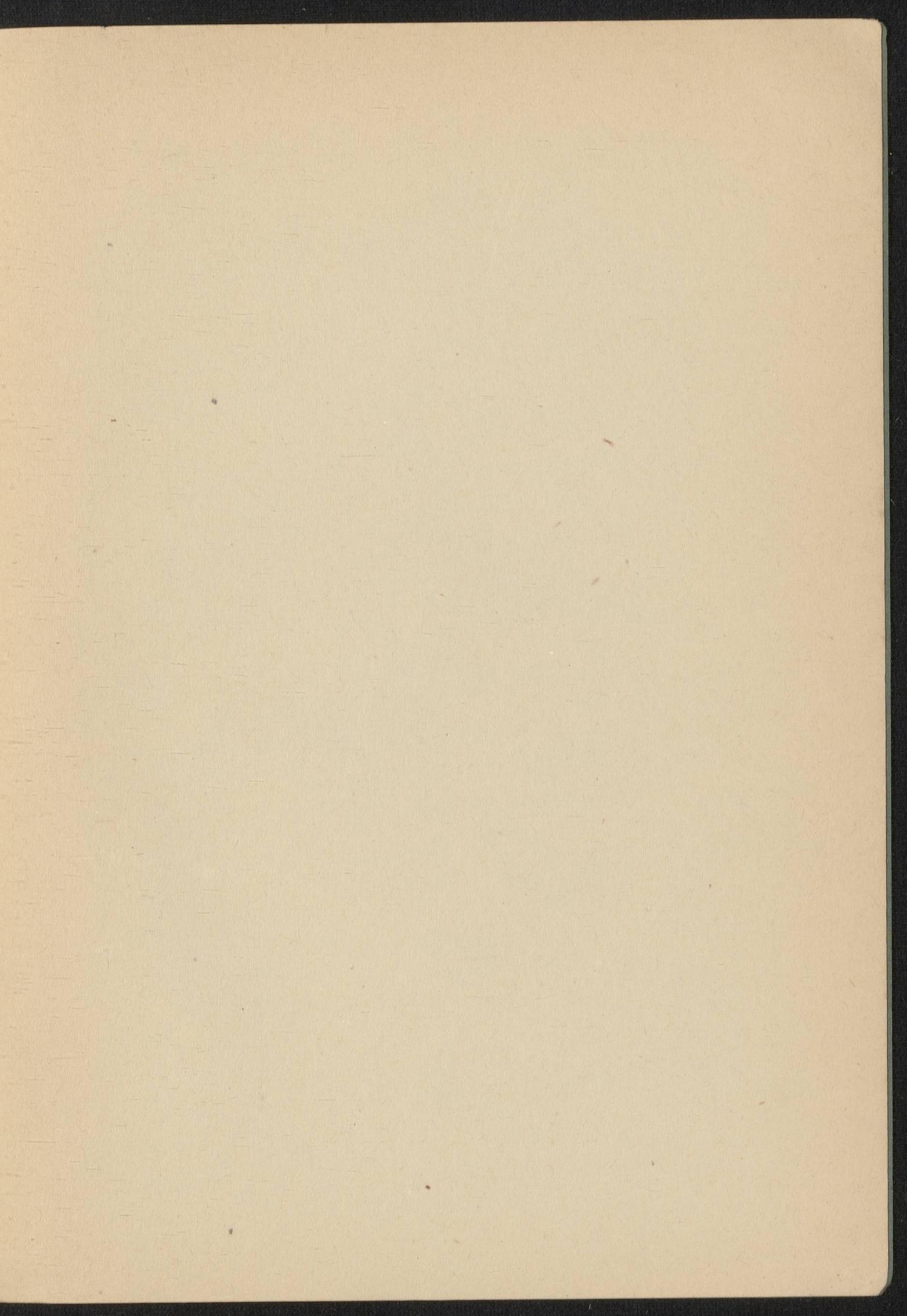
Il était déjà atteint par le mal qui devait si promptement l'abattre, lorsqu'il fut chargé de diriger la décoration de l'hôtel communal de Saint-Gilles. Au total, l'œuvre n'est pas brillante, mais il serait malaisé de l'apprécier, au point de vue de cette direction, car on peut croire que — contrairement à ce qui semble avoir eu lieu, — si le maître de l'œuvre avait été souverain dans le choix de ses collaborateurs, celui-ci aurait été subordonné uniquement aux exigences de l'art. Les deux figures modelées par Dillens lui-même, et placées sur la façade de l'édifice, représentent le *Droit* et le *Travail*. Cette dernière, un grand vieillard dans l'attitude de la perplexité, qui, en se caressant la barbe, réfléchit, les yeux fixés sur l'ouvrage interrompu, est d'un grand caractère. Ces statues étaient sur le chantier au moment où l'artiste en fut éloigné par son état de santé : aussi leur a-t-il manqué la mise au point de l'auteur. Sa dernière œuvre, l'écusson gigantesque, porté par deux génies ailés, suspendu au fronton de l'Arcade du Cinquantenaire, dont il n'avait pu achever que les esquisses, fut modelée et exécutée par d'autres.

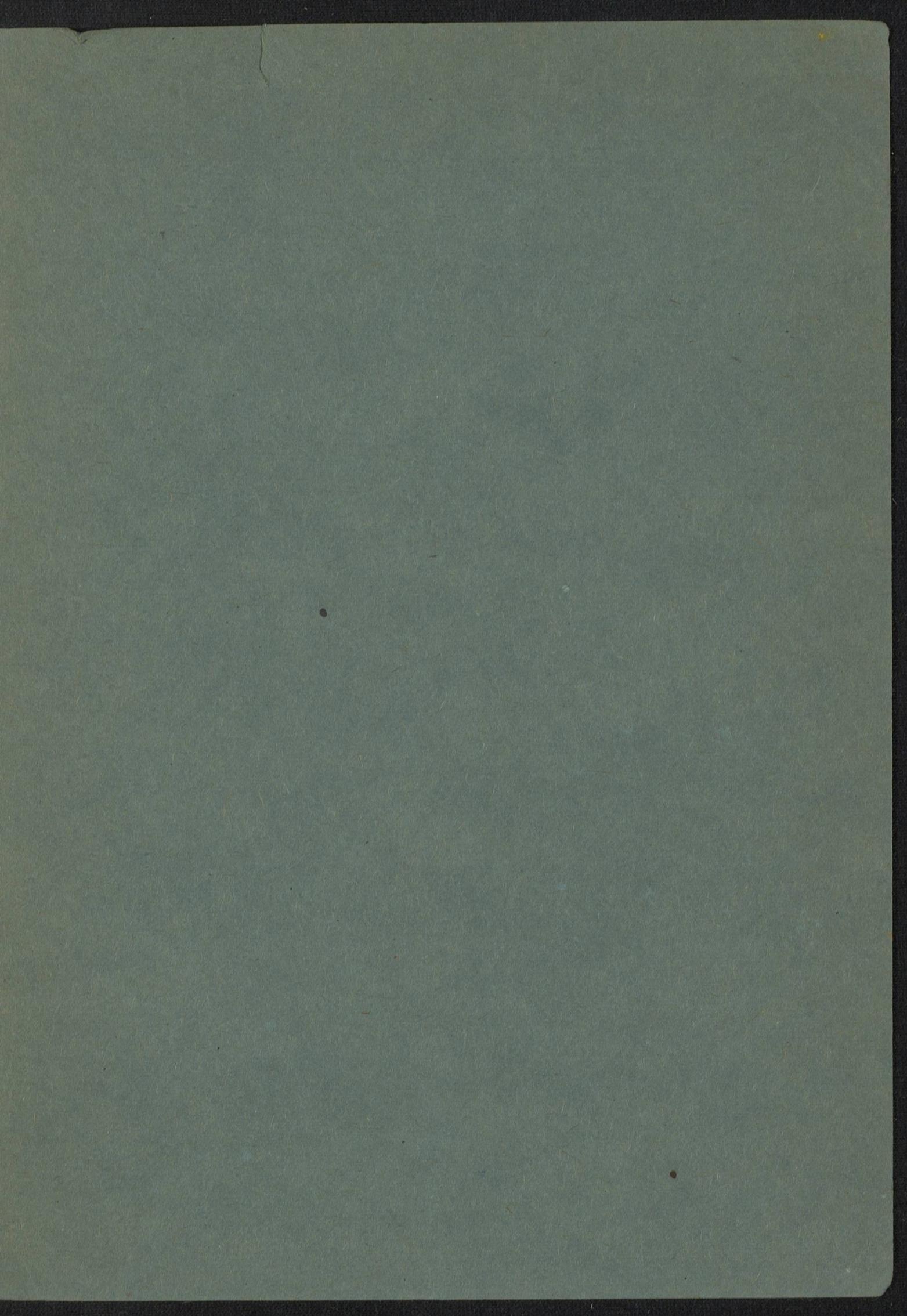
Telle fut cette carrière très remplie et, cependant, trop

brève et comme inachevée... « Une œuvre suffit à la vie et à la gloire d'un artiste !... » disait Rodin à Dillens. Et, sans doute, malgré ses succès et les travaux qui perpétueront son nom, celui-ci est-il mort en songeant que cette œuvre, qu'il portait en lui, depuis l'adolescence, la vie ne lui avait pas donné de l'accomplir... Mais, à combien d'artistes la vie, avec ses nécessités, ses duretés et ses indifférences, accorde-t-elle de réaliser la conception la plus chère de leur pensée ?...

Il restera, pourtant, de lui en même temps qu'une œuvre qui marque dans le magnifique renouveau de notre école de sculpture, le souvenir d'une grande personnalité, ardente, novatrice, passionnément éprise d'art, qui a exercé une féconde et durable influence, et dont aucun déboire, aucune méconnaissance, n'a jamais pu interrompre le probe labeur, ni altérer la générosité et la noblesse natives.









La Collection d'études « *Les Grands Belges* » fondée par M. Eugène Bacha, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Royale de Belgique, fera connaître, en dehors de tout esprit de parti, la vie et l'œuvre de ceux de nos compatriotes qui se sont illustrés dans le domaine de la Science, des Beaux-Arts, de la Littérature et de la Politique.

OUVRAGES PARUS :

ARNOLD GOFFIN : *Emile Verhaeren.*

M. DEVIGNE : *Constantin Meunier.*

M. DE RUDDER : *Guido Gezelle.*

JAMES VAN DRUNEN : *Adolphe Quetelet.*

ERNEST CLOSSON : *Roland de Lassus.*

M. DEVIGNE : *Thomas Vinçotte.*

ARNOLD GOFFIN : *Julien Dillens.*