

2.7.2017 — 1.10.2017

Walther
Vanbeseelaere,
Collectionneur
pour l'État
1948 - 1973

Museum Dhondt-Dhaenens
en collaboration avec KMSKA

G
u
i
d
e
d
u
v
i
s
i
t
e
u
r

Table des matières

Joost Declercq
Préface..... 4

Tanguy Eckhout
De De Braekeleer à
Permeke. Walther
Vanbeselaere, collectionneur
et inspireur 6

Les artistes de
l'exposition..... 15

Herwig Todts
Walther Vanbeselaere:
un directeur de musée
et le canon de l'art
moderne en Belgique 38

Charlotte Crevits
Un musée pour le passé
et le présent Vanbeselaere,
Dhondt-Dhaenens
et l'importance des
« contemporains » 67

Thijs Dekeuleleire
Léon Spilliaert et l'image
(de soi) de l'artiste au dix-
neuvième siècle..... 74

Eline Sloep
Le désir de Tytgat..... 82

Pepa De Maesschalck
La richesse de la restriction,
un entretien avec Gert
Verhoeven..... 87

Toutes les images des textes
sont insérées dans le Guide
du visiteur néerlandais.

Les artistes de l'exposition

Jan Stobbaerts..... 16
Henri De Braekeleer 17
Valerius De Saedeleer.. 18
Jakob Smits..... 19
James Ensor 20
Léon Spilliaert..... 21
Henri Evenepoel 22
Rik Wouters 23
Hippolyte Daeye 24
Gustave Van de
 Woestyne 25
Jean Brusselmans 26
Edgard Tytgat 27
Gust. De Smet..... 28
Albert Servaes 29
Frits Van den Berghe ... 30
Constant Permeke..... 31
Henri-Victor Wolvens ... 32
George Grard..... 33
Jan Burskens 34

Edgar Degas..... 35
Marino Marini 36
Giacomo Manzù 36
Ben Nicholson..... 37

Jacqy duVal 72
Bart Lodewijks 72
Oleg Matrokhin..... 73

Pour l'énumération des
artistes présentés dans
l'exposition on a choisi de
les aborder par génération,
tout comme Walther Vanbeselaere
l'a fait dans son livre
Moderne Vlaamse Schilderkunst
(*La Peinture Moderne flamande*).

Préface

Le musée Dhondt-Dhaenens est particulièrement ravi de présenter cet été, l'exposition *Walther Vanbeselaere, Collectionneur pour l'état, 1948 – 1973* qui a été réalisée en coopération avec le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA).

La présentation de la collection d'art moderne qui a été rassemblée par Walther Vanbeselaere entre 1948 et 1973 s'inscrit dans la sensibilité particulière du musée Dhondt-Dhaenens pour l'importance — accrue historiquement — du collectionneur engagé. Un intérêt qui s'inscrit aussi dans le cadre de la thèse de doctorat de Tanguy Eeckhout, le curateur du musée. Après l'ouverture de différentes collections privées (la Collection Roger et Hilda Matthys-Colle en 2007 ; la Collection Wilfried et Yannicke Cooreman en 2009 ; la Collection Tony Herbert en 2011 et la Collection Charles Vandenhove en 2013) et la collection d'entreprise Proximus Art (en 2015) MDD présente avec cette exposition pour la première fois une intéressante *Collection pour l'état*. En plus des jeunes historiens de l'art qui ont livrés une contribution actuelle à cette publication, trois artistes contemporains — Jacqy duVal, Bart Lodewijks et Oleg Matrokhin — ont été invités à dialoguer avec les œuvres présentées. Ceci en concordance avec la recherche du musée Dhondt-Dhaenens qui aspire à une actualisation et une diffusion des connaissances scientifiques concernant l'art moderne flamand.

Les idées de Walther Vanbeselaere au sujet de l'art moderne flamand ont été particulièrement influentes et elles ont également aidées à définir l'historiographie de l'art et le canon artistique en Belgique au vingtième siècle. Le conservateur a aussi eu une très grande influence sur le développement de la collection Dhondt-Dhaenens. L'exposition présente des œuvres d'art réalisées par des artistes modernes flamands de premier rang comme entre autres James Ensor, Henri Evenepoel, Léon Spilliaert, Edgard Tytgat et Jean Brusselmans — des artistes qui sont représentés dans la collection de la KMSKA ainsi que dans la collection Dhondt-Dhaenens. Le conservateur avait cependant aussi un fort intérêt pour le contexte international de l'art de cette époque. Vanbeselaere a alors ajouté à cette collection d'art belge des œuvres d'art d'entre autres Edgar Degas, Ben Nicholson et Giacomo Manzù.

Pour conclure, l'exposition et la publication sur le collectionneur Walther Vanbeselaere n'aurait pas été possible sans le dévouement et l'engagement des curateurs Tanguy Eeckhout et Herwig Todts, conservateur — chercheur à la KMSKA. On est également extrêmement reconnaissants de la généreuse collaboration de Manfred Sellink, directeur en chef — conservateur en chef de la KMSKA, ainsi que de l'équipe de la KMSKA et pour les nombreux emprunts importants de leur collection.

Joost Declercq,
Directeur museum Dhondt-Dhaenens

De De Braekeleer à Permeke. Walther Vanbeselaere, collectionneur et inspirateur

Tanguy Eeckhout

Le Musée Dhondt-Dhaenens mène dès 2007 une politique qui implique que les collections avec une importance sociale et historico-artistique soient analysées et déverrouillées. Jusqu'à présent il s'agissait de collections privées et une seule fois d'une collection d'entreprise¹. En collaboration avec le Musée Royal des Beaux-Art d'Anvers (KMSKA) on a choisi d'examiner la stratégie adoptée, pour la création de la collection, par le conservateur du musée Walther Vanbeselaere, ainsi que son rôle dans la réalisation de la collection.

Collectionner de l'art pour une communauté est une toute autre chose que de collectionner dans le but d'une passion qu'on ressent ou dans le cadre d'un intérêt personnel. Un musée cherche à offrir, avec sa collection, un aperçu d'une certaine période ou une certaine tendance et à fournir une compréhension sur le développement de l'histoire de l'art. Un collectionneur privé peut en revanche opter de manière radicale pour la réalisation d'une propre fascination ou peut choisir de raconter un récit personnel avec sa collection. Walther Vanbeselaere formulait de façon très claire sa stratégie adoptée pour la collection de « son » Musée des Beaux-Arts. Dans un entretien avec Joos Florquin pour une diffusion télévisée il raconta ce qui suit à ce sujet : « Selon moi, nous devons tout d'abord être un musée national, un musée où l'on peut voir une sélection du meilleur que notre propre peinture nationale puisse offrir. Il est assez inutile d'acheter des œuvres sans importance,

¹ Collection Roger & Hilda Matthys-Colle (2007), Collection Wilfried & Yannicke Coreman (2009), Collection Tony Herbert (2011), Collection Jeanne & Charles Vandenhove (2013), Proximus Art collection (2015)

² Joos Florquin, Ten huize van... (partie 18) (Louvain : Davidsfonds, 1982), 325. (entretien avec Walther Vanbeselaere diffusé le 15 Janvier 1970 à la télévision nationale BRT)

d'artistes étrangers, car l'étranger aura toujours beaucoup plus à offrir dans ce domaine. Notre propre passé et présent sont d'une très grande importance. »² Avec une telle stratégie le goût personnel est bien sûr moins important, mais tous deux, le conservateur du musée ainsi que le collectionneur privé, doivent faire des choix qui dépendent du budget disponible et de l'offre sur le marché de l'art.

Quand Walther Vanbeselaere est devenu conservateur en 1948, le musée disposait d'une modeste collection d'art moderne. Grâce à l'association L'Art d'Aujourd'hui, la collection consistait cependant d'œuvres d'entre autres Ensor, Evenepoel et Permeke, mais Vanbeselaere aspirait à rassembler un inventaire complet de l'art moderne flamand et d'élaborer des ensembles importants d'artistes qu'il considérait comme des figures clés dans les générations d'artistes consécutives. La majeure partie des acquisitions durant son mandat était par conséquent des œuvres d'artistes modernes flamands. La collection d'art ancien était pour lui pratiquement achevée et il s'est réalisé que le budget d'achat n'était pas de cette ampleur pour pouvoir encore acquérir des œuvres importantes des grands maîtres.

Pour son canon d'art moderne flamand, qui guidait aussi sa stratégie pour la réalisation de la collection, Vanbeselaere utilisait le « principe de la génération » : un artiste appartient à une certaine génération et il s'oppose avec son œuvre à la précédente génération. « Le principe de la génération est un outil de renforcement et de clarification de la complexe image historico-artistique, de l'évolution historique. C'est dans une certaine mesure un guide relatif mais fiable. »³ Chaque génération se trouve devant une certaine position artistique : la première génération est celle du réalisme (les artistes qui se sont épanouis artistiquement durant les années 1860), la dernière génération est celle de l'Animisme (les artistes nés vers les années 1900 qui étaient à leur sommet durant les années 1930). Vanbeselaere sympathisait fortement avec les artistes qu'il appelait les « animistes », sans doute parce-qu'il appartenait à la

³ Ibid., 311.

même génération. Ces artistes se trouvaient à l'aube d'un retour vers une forme qui ne faisait jamais violence à la forme réaliste et perceptible, contrairement à la génération précédente des expressionnistes. À part des artistes comme Henri-Victor Wolvens, Albert Van Dyck et George Grard, il considérait aussi les surréalistes Paul Delvaux et René Magritte en tant que faisant partie à la génération de l'Animisme. Cependant, il n'a délibérément pas inclus cette génération d'artistes dans le canon qu'il a formulé dans son livre *La Peinture Moderne flamande*. Il trouvait que pour faire une telle chose il n'était pas encore possible de repenser d'une manière « adéquatement distanciée » à « l'importance de leurs contributions ». ⁴ Il inclura toutefois de manière cohérente leurs œuvres dans la collection de la KMSKA.

Vanbeselaere était beaucoup plus déconnecté avec la génération d'artistes qui ont fait leur montée après la Deuxième Guerre mondiale, et qui travaillait surtout de façon abstraite ou non figurative. Il méconnaissait par ailleurs aussi les artistes abstraits belges de l'entre-deux-guerres. Il considérait l'abstrait comme étant une influence étrangère qui n'était pas compatible avec la tradition artistique flamande, qui serait de bout en bout figurative. Durant son administration, des œuvres de différents artistes abstraits actifs après 1945, comme Jan Burssens, Louis Van Lint et Pierre Alechinsky, seraient toutefois acquises. Vanbeselaere n'éprouvait pas beaucoup de sympathie pour les consécutives innovations rapides dans le monde de l'art international contemporain des années 1960 (du Pop Art à l'Art Conceptuel) : « Cette façon de s'éduquer et de s'exciter mutuellement qu'ont les artistes et les critiques afin de ne surtout pas laisser passer inaperçu ce 'dernier cri', qui est exposé quelque part à Paris ou à New-York, par crainte d'être traité d'idiot, est de toute façon un phénomène douteux. » ⁵

Vanbeselaere considérait Henri De Braekeleer et James Ensor comme les plus grands peintres flamands du dix-neuvième siècle,

⁴ Walther Vanbeselaere, *La peinture moderne flamande* (Bruxelles : De Arcade, 1961), 299.

⁵ Ibid., 17.

développés à partir du caractéristique réalisme flamand. De Braekeleer savait synthétiser la lumière du Nord flamande et poursuivre la tradition de peinture flamande de manière authentique, contrairement à Emile Claus, que Vanbeselaere condamnait de façon très sévère. Son oeuvre serait uniquement basée sur l'utilisation de la formule des impressionnistes français, sans toutefois capter la nature flamande des sujets. Ensor était à son tour le plus grand de la génération suivante, évoluant de l'impressionnisme vers le symbolisme : « Il ne s'est jamais lié à aucune direction et grâce à la liberté supérieure de sa passion créatrice il sait en même temps offrir la suprême expression de toute chose ». ⁶ Ensuite, Jakob Smits, Rik Wouters (principalement ses sculptures) et Constant Permeke étaient à ses yeux les plus importants précurseurs de l'art moderne flamand. C'était de ces artistes qu'il tentait de rassembler un ensemble pour son musée qui pourrait englober toute leur carrière.

Il est frappant combien Vanbeselaere insistait sur la nature flamande des artistes dans son discours et sur leur fidélité à la tradition artistique flamande, alors qu'il semble placer ou percevoir l'importance des relations et les positions de ces artistes à l'égard des développements artistiques de l'Europe occidentale comme néfaste pour leur évolution. Vanbeselaere arrivait parfois à des conclusions plus tôt douteuses à cause de cette vision parfois trop étroite : à propos de Gust De Smet il estimait par exemple, qu'il avait crée ses plus authentiques et meilleures œuvres après 1928, à un moment où il résistait contre toute influence externe, alors qu'il était impliqué auparavant dans une révolution artistique qui était contre sa nature. Pendant les années avant 1928 il aurait été trop influencé par la scène artistique bruxelloise et il aurait travaillé « aux caprices des citoyens snob », de manière décorative et en jouant avec des motifs symboliques. ⁷ Ce discours, qui était évidemment nuancé et même réfuté par les autres critiques et historiens de l'art durant le vingtième siècle, a cependant eu jusqu'au jour d'aujourd'hui une influence durable sur la perception de plusieurs de ces artistes.

⁶ Ibid., 91.

⁷ Ibid., 238.

Le livre *La Peinture Moderne flamande* de Walther Vanbeselaere, publié en 1961, était plus qu'un simple livre d'art pour le couple Dhondt-Dhaenens. Il faisait en quelque sorte service en tant que manuel pour la formation de leur collection. Quand le couple sans enfants a décidé de bâtir un musée au début des années 1960 dans la commune où il résidaient déjà depuis 1937, la collection était loin d'être formée. Durant les années qui suivent il auront acquis davantage d'œuvres d'art pour ainsi pouvoir élaborer une collection qui était à leurs yeux « digne d'un musée ». Leur collection représentera au départ surtout leur goût personnel, mais quand l'idée de créer un musée est née, ils voulaient offrir un vrai aperçu du développement de l'art moderne flamand et ainsi acquérir des œuvres d'artistes appartenant au canon de l'art moderne.

Des trente-deux artistes « canonique » qui sont abordés par Vanbeselaere dans son livre, ne manquent que douze artistes dans la collection Dhondt-Dhaenens, principalement les réalistes. Tous les artistes du vingtième siècle qui font partie, selon Vanbeselaere, au canon de l'art moderne flamand sont représentés dans la collection Dhondt-Dhaenens. Comme le faisait Vanbeselaere dans son livre, aussi le couple Dhondt-Dhaenens méconnaissait l'art abstrait flamand de l'entre-deux-guerres : pas de Georges Vantongerloo, Victor Servranckx, Felix De Boeck ou Jozef Peeters dans le livre ni dans la collection. Le goût personnel et les relations amicales du couple Dhondt-Dhaenens continu pourtant à se laisser entrevoir dans la collection : ainsi, l'œuvre de Servaes est représentée de façon « disproportionnée » ainsi que l'intégration des œuvres de certains artistes de la « région de la Lys », qui appartenaient au cercle d'amis du couple, mais qui n'étaient pas retenus dans le canon de l'art moderne flamand par Vanbeselaere : Léon De Smet, Albert Saverys, Hubert Malfait et Albert Claeys.

Il est bien possible que Vanbeselaere ait conseillé le couple Dhondt-Dhaenens et leur architecte Erik Van Biervliet pour la construction du Musée Dhondt-Dhaenens. Dans un entretien avec Joos Florquin,

⁸ Joos Florquin, Op.Cit., 341.

diffusé en 1970, Vanbeselaere parle du « caractère unique et intime » des musées qui ont un patio à l'intérieur qui donne la possibilité de rester en contact avec la nature et le ciel. Il ne comprenait pas que l'on voudrait bâtir un musée où les œuvres d'art ne soient qu'uniquement éclairées artificiellement : « Toutes les œuvres d'art sont faites à la lumière du jour et on ne peut pas juger une œuvre d'art sous une lumière artificielle. »⁸ Dans le discours qu'il a fait lors de l'inauguration du Musée Madame Jules Dhondt-Dhaenens Vanbeselaere agrée les grandes qualités muséales du bâtiment, qu'il a qualifié comme unique en Flandre et dont il a célébré la lumière du jour qui circule généreusement dans le musée, notamment, grâce au grand patio intérieur.⁹

On peut formuler quelques remarques pertinentes sur la manière ce dont Vanbeselaere a décrit l'histoire de l'art moderne flamand, surtout sur la façon ce dont il considérait les développements artistiques presque uniquement du point de vue étroit et unilatéral de la tradition de la peinture flamande. D'autres développements importants étaient ainsi largement négligés ; comme le très fructueux enrichissement mutuel entre l'art belge et parisien aux alentours du fin de siècle ou encore, les innovations révolutionnaires qu'a apporté l'art abstrait pendant les années 1910 et 1920. Ainsi que la façon dont il contraignait les artistes dans son principe de génération a prouvé d'être une subdivision artificielle qui fait parfois du tort aux artistes. Pourtant, son activité en tant qu'historien de l'art et administrateur de la collection démontre une affection immense et sincère pour la peinture flamande qui d'une part a conduit vers une collection muséale précieuse et qui d'autre part a été une source d'inspiration énorme pour beaucoup d'amateur d'art durant la deuxième moitié du vingtième siècle, ainsi que pour le couple Dhondt-Dhaenens.

⁹ Discours d'inauguration Musée Madame Jules Dhondt-Dhaenens par Walther Vanbeselaere, 30

La vie de Monsieur et de Madame Dhondt a été très dure ; une vie pleine de hauts et de bas, accompagnée de dures épreuves. C'est pourquoi elle est proche à la vie de plusieurs d'entre nous. Mais quand ils ont décidé, ayant presque 50 ans, d'aller vivre à la campagne pour y bâtir le manoir qu'ils ont donné le nom éloquent et romantique "Jodenhof" et ainsi de concrétiser leur attachement au pays de la Lys qu'ils connaissaient déjà depuis des années et quand une amitié s'est installée entre eux et l'architecte d'intérieur Mees qui à son tour a convaincu Monsieur Dhondt qu'une demeure de cette envergure devait aussi contenir des peintures, c'est alors que le couple Dhondt a été affecté par un microbe qui devient fatal pour la plupart des gens parce qu'ils n'ont jamais la chance de rencontrer un bon conseiller ou parce qu'ils manquent le feeling pour obtenir des conseils d'autres personnes et parce qu'ils n'ont jamais le courage pour se donner intégralement en tant que "croyants" à leur passion et à leur conseiller. Monsieur Jules Dhondt a pu prouver dès ce moment que sa nature n'était pas seulement d'être un homme d'affaire féroce mais qu'il avait aussi un cœur extrêmement sensible qui était capable de se montrer vulnérable et qui pouvait reconnaître et céder à la tendresse et à la bonne âme qu'il avait en lui d'une façon ce qui pouvait apparaître aux yeux de maintes personnes comme une sottise. Je n'oublierai jamais que le Docteur Mertens, le meilleur ami de Monsieur Dhondt, me racontait à propos de son autre ami, le pharmacien Jules Matthijs que durant qu'il était encore en vie avait offert sa collection de peintures, meubles et porcelaine à la ville de Saint-Nicolas pour entamer une vie d'ermite, d'aller habiter dans deux petites chambres et qu'il avait dit à celui-ci qu'il "était un idiot !". Je ne pouvais pas soupçonner à ce moment là que le couple Jules Dhondt répéterait le même geste, mais avec un plus grand panache, parce que eux en avaient les moyens, et qu'ils affirmaient à la communauté, au peuple flamand et au terroir de la Lys par gratitude en vers la vie, tout ce qu'ils avaient

collectionnés avec une forte ténacité durant trente ans. Que signifie cette collection d'art strictement flamand - principalement composée de peintures ? Je dois en toute honnêteté vous avouer que je me demandais, quand j'ai appris que ce Musée serait créé, si cette collection valait vraiment assez la peine pour y consacrer un Musée entier. Je connaissais cette collection, mais je ne l'avais en fait jamais perçue dans son ensemble, parce qu'elle était répandue dans toute la maison. Je dois vous avouer que, et je le crois sincèrement, la collection m'a bien pris par surprise, maintenant que je l'ai adéquatement perçue dans ce Musée. Il est certain que l'on possède un Musée de plus, dans lequel on peut par ailleurs créer maintes activités culturelles où les points de vue actuels — en réponse aux besoins actuels — seront un enrichissement, mais que cette collection puisse être montrée et qu'elle offre même à certains égards un ensemble, comme par exemple en rapport avec Serraes, qui ne se produit dans aucun autre Musée de notre pays, est pour moi d'une indéfiniment plus grande importance. La collection Dhondt est éclectique, elle n'est pas reliée à une certaine préméditation. L'unique intention a été de rassembler des œuvres de qualité et l'équipe de Dhondt-Mees y est certainement parvenue. L'attraction très particulière de cette collection est sans aucun doute liée au fait que le pays de la Lys, l'école de Laethem, en premier lieu capte l'attention, avec des œuvres exceptionnelles de De Saedeleer et Van de Woestijne, de Georges Minne et Serraes, de Permeke et Frits Van den Berghe et Gust De Smet, de Hubert Malfait et beaucoup d'autres qui sont liés à la Lys. Mais la collection contient aussi un éventail de noms d'autres artistes qui peuvent être considérés comme des bijoux de notre pays, car il portait dans son cœur aussi ces autres artistes. Je pense ici à Meunier, Jakob Smits, Laermans, Ensor, Nik Wouters, Evenspoel, De Bruycker, Toorp, Spilliaert, Tylgat, Daeye, Brusselmans, Wolvens : je suis loin de les avoir tous cités, mais je cite consciemment

ces noms là qui sont représentés de manière excellente par une ou plusieurs œuvres et qui font de ce Musée une perle de la couronne flamande. Quand ensuite vous allez rentrer dans la grande salle d'exposition, vous serez sans doute surpris de la magnifique réalisation du point de vue muséographique, du bon éclairage, que vous ne trouverez dans aucun autre Musée dans ce pays de providence qui fait que Dourle-sur-la-Lys est sur le coup élevé au rang du plus important musée du monde rural, qui grâce à la qualité de sa collection et l'excellence de la présentation passe l'épreuve du feu avec brio quand on la compare avec les musées les plus éminents. Mais je voudrai vous demander de ne pas vous laisser tromper par vos sentiments. Je voudrai même demander spécialement votre attention pour la peinture qui à été mis sur la place d'honneur par M. Mees, la première œuvre que vous allez voir, " L'Enfant Matisse " (connu maintenant comme " La petite Matisse " n.d.l.r.) de Evenpoel. Dans cette œuvre, que Monsieur Dhondt a acheté il y a quinze ans à Grioux durant une vente aux enchères contre un prix assez dur, vous pouvez voir à merveille le reflet du cœur, pour ainsi dire, des donateurs : l'intonation pure, l'admiration pour l'enfant, le souvenir d'une plaie douloureuse, la perte d'un unique enfant, ainsi que la donation à de la communauté de la possession la plus précieuse que le couple Dhondt ait rassemblé durant leur vie. Et je finis avec un conseil sobre mais urgent. Revenez à ce Musée, seul, durant la journée et de préférence par temps ensoleillé, car ce n'est guainsi que vous pourriez absorber chaque peinture, qui sera ramenée à la vie grâce à la bénédiction de l'irremplaçable lumière du jour, intégrée dans un environnement vierge et en contact avec ce paysage de la Lys qui est visible à perte de vue et que vous pourriez admirer depuis la salle grâce au fenêtres aux fentes verticales qui arrivent jusqu'au ciel, un ciel qui nous englobe et qui tout en nous bénissant, continue à se tendre intensément au dessus de cette merveilleuse donation.

W. Vanbeselaere

Les artistes de l'exposition

Jan Stobbaerts

Jan Stobbaerts a fait ses débuts vers 1855 en tant qu'artiste peintre réalisant ses peintures en plein air dans les environs d'Anvers. Après 1860 il continua à travailler à ses scènes de genre d'artisans, qui étaient encore anecdotiques à ce moment là et qui évolueraient vers ses fameux décors d'écuries et d'animaux. Le peintre déclenche un scandale avec la peinture crue et réaliste *Slachterij (Abattoir)* ; le groupe du cercle artistique Les Vingt, l'accueille cependant grâce à cette peinture comme un prédécesseur de « l'art vivant ». Vers la fin du dix-neuvième siècle le naturalisme radical de Stobbaerts fait de la place pour des tableaux à la lumière brumeuse — un style qui plaisait beaucoup à Vanbeselaere. Il nous raconte sur l'œuvre *Dreggen in de Woluwe (Dragues à Woluwé)* : « Le monde rural paisible, la chaleur torride d'une journée d'été, le mouvement subtil et rythmé, la clémence de son cœur, tout est immédiatement suggéré par un jeu éphémère de nuances blanches, de verdâtres délicats et des roses très charmants. » Après 1900, Stobbaerts se retire dans son atelier où il se consacre à une série de toiles avec des sujets mythologiques. « Une surprise qui doit être considérée comme le couronnement de son œuvre », selon le conservateur en chef anversoïis.

° Anvers, 1838

† Woluwé-Saint-Lambert, 1914

Henri De Braekeleer

De Braekeleer a été formé par son père, Ferdinand De Braekeleer, qui était un peintre de scènes historiques et de scènes de vie. Son œuvre est principalement établie de représentations de la vie quotidienne et elle est caractérisée par un grand sens du réalisme. Initialement ses œuvres étaient vues comme des œuvres banales parce qu'elles manquaient de signification politique et publique. Grâce à une étude et une observation prolongée, ses créations affichent néanmoins un grand réalisme détaillé. De Braekeleer était énormément intrigué par les grands maîtres hollandais du dix-septième siècle, comme Johannes Vermeer et Jan Steen.

Vanbeselaere considérait Henri De Braekeleer ensemble avec James Ensor comme le plus grand peintre du dix-neuvième siècle. Vanbeselaere a consacré en 1956 une importante exposition rétrospective à De Braekeleer. Le conservateur en chef était en premier lieu élogieux de la manière dont De Braekeleer, qu'il décrivait comme étant un « impressionniste », avait amené la lumière dans ses peintures. Ainsi il disait : « Son hymne à la lumière est beaucoup plus forte que chez les réalistes. Il est, en tant que peintre d'une intense lumière du jour, apparenté aux impressionnistes français, même s'il n'adoptait jamais leur palette claire. Son impressionnisme, sa célébration de la lumière est typique 'du Nord' et est, en outre, à fond flamande. »

° Anvers, 1840

† Anvers, 1888

Valerius De Saedeleer

De Saedeleer peint ses premières toiles sous l'influence de l'impressionnisme et la peinture de paysage de Franz Courtens. Tout a changé en 1904 à Laethem-Saint-Martin quand il s'est consacré à des interprétations profondément personnelles du paysage. Impressionné par les primitifs flamands et surtout par Brueghel, il simplifie son style : il offre une synthèse du plat paysage de la Lys durant les variations saisonnières en appliquant des couches de peinture très fines et avec une précision calligraphique. Après être retourné du Pays de Galles il capture le paysage ondulé d'Etikhove en plusieurs toiles. Se sont des vastes paysages avec des petites maisons et des silhouettes d'arbres finement dessinées, le tout placé sous un ciel infini. Son œuvre est particulièrement identifiable par l'emploi d'une palette de couleurs typique pour l'artiste : le blanc, le vert et le gris dominant. De Saedeleer arrive à chaque fois à mettre dans son œuvre une atmosphère intemporelle avec laquelle il a influencé entre autres Gustave Van de Woestyne, Albert Servaes et Constant Permeke.

Vanbeselaere fait référence à De Saedeleer dans son livre *Moderne Vlaamse Schilderkunst (La Peinture Moderne flamande)* en tant que « l'unique peintre de paysage notable dans ce genre. » « Dans ses meilleures œuvres, » raconte Vanbeselaere, « le contour fragile et la coloration hésitante font partie naturellement du 'contenu' qui est exprimé. »

° Alost, 1867
† Leupegem, 1941

Jakob Smits

Jakob Smits travaillait à Achterbos (Mol) où il peignait la vie de paysans, des paysages, des scènes bibliques dans un décor campinois, des intérieurs et des portraits. Dans l'esprit du symbolisme il plaçait déjà avant 1900, maintes représentations bibliques et profanes sur un fond doré. Après la Première Guerre mondiale, il commence à créer des grandes toiles affichant son propre univers où au début l'homme occupait une place centrale pour être remplacé plus tard par la lumière. Une peinture épaisse et granuleuse qui est saturée de lumière, ce qui donne une intensité maximale à la représentation. Jakob Smits sera plus tard, grâce à sa soif de synthèse et austérité de forme, une source d'inspiration importante pour les expressionnistes flamands ultérieurs comme Albert Servaes. Vanbeselaere s'est aussi engagé à travers les années pour former un ensemble qualitatif d'œuvres de Jakob Smits. Le conservateur a organisé une rétrospective de l'artiste en 1955. Vanbeselaere considérait Smits en même temps que Van Gogh, Ensor, Munch et Hodler comme un des plus importants de la génération des « symbolistes » nés vers 1860 au niveau européen.

° Rotterdam, 1855
† Mol, 1928

James Ensor

L'œuvre que James Ensor nous a légué est très diverse et variée. Au début de sa carrière il était un partisan du pleinairisme qui était alors encore dominant. Plusieurs paysages marins et natures mortes de la main d'Ensor ont été conservées. Il était un des fondateurs du groupe artistique Les Vingt, mais il empruntera son propre chemin dès 1885. Son attention est toujours plus concentrée sur l'expérimentation avec la lumière et les motifs surréalistes grotesques, ce qui se traduit aussi dans son œuvre. Il est le plus connu pour ses satires et mascarades. Le masque, qu'il connaît dès sa jeunesse de la boutique de sa mère, est pour lui l'instrument par excellence pour révéler la vraie nature humaine. Les éléments maléfiques et ridicules pouvaient de cette manière être rendus visibles. La fascination d'Ensor pour la mort et la religiosité fait de lui un exposant du symbolisme, et en même temps, son usage des masques anticipe l'expressionnisme et le surréalisme.

Les acquisitions, la politique des expositions et les publications de Vanbeselaere ont contribué à la primauté d'Ensor dans le canon de l'art belge. Avec les achats d'œuvres de Vincent Van Gogh, Edgar Degas et Odilon Redon le conservateur a par ailleurs essayé de placer la collection anversoise des œuvres d'Ensor dans un contexte internationale. Après la Deuxième Guerre mondiale, la collection de peintures d'Ensor a grandi jusqu'à 38 unités y compris des chefs-d'œuvre comme *Daken in Oostende* (*Les Toits d'Ostende*) (1884), *Dame met waaier* (*La Dame à l'éventail*) (1880) ou la fameuse *Het schilderend geraamte* (*Le Squelette qui peint*) (1896 - 1897), une œuvre que Vanbeselaere a acquise à la fin de sa carrière en tant que conservateur. L'addition d'une considérable collection de dessins (plus de 600), est aussi importante. Après une grande rétrospective d'Ensor en 1951 à Anvers, Vanbeselaere a été le moteur pour des expositions d'Ensor à Paris (*Musée de l'Art Moderne*), à Londres, à Bazel et à Stuttgart.

° Ostende, 1860

† Ostende, 1949

Léon Spilliaert

L'œuvre de Léon Spilliaert est née durant la transition du dix-neuvième siècle au vingtième siècle. D'une part son œuvre synthétise la culture de fin-de-siècle, et d'autre part elle couvre aussi le spleen, un phénomène caractéristique du début du vingtième siècle. Mettre en question la réalité, le doute et la solitude jouent un rôle important dans son œuvre. Ses déformations du corps humain et les expressions faciales ont eu une grande influence sur les modernistes flamands comme Constant Permeke. Après la Première Guerre mondiale, son œuvre devient plus colorée et taquine et elle s'affranchit plus du mystère qu'il avait su créer dans son œuvre d'avant-guerre. Dans son livre *La Peinture Moderne flamande — de 1850 à 1950, de Leys à Permeke*, Vanbeselaere a proposé que Spilliaert, part, dans ses meilleures œuvres, de « sensations intenses qu'il a vécu durant sa vie et dont la désolation et l'angoisse sont les pulsations. » Thijs Deukeleire donne dans sa contribution pour ce guide, « Léon Spilliaert et l'image (de soi) de l'artiste au dix-neuvième siècle », un exposé nuancé sur ce regard spécifique de Spilliaert en tant que génie artistique.

° Ostende, 1881

† Bruxelles, 1946

Henri Evenepoel

Malgré sa mort précoce, Henri Evenepoel nous a légué une vaste œuvre : des milliers de dessins, environ 900 photos et 300 peintures créés par lui, ont été conservés. Maintes de ses œuvres témoignent d'une atmosphère familière et intime : outre de la vie citadine moderne, il représentait ses proches à plusieurs reprises. Evenepoel s'est établi à Paris au début de sa carrière, où il suivait une formation à l'École nationale des Beaux-Arts. Quand il est admis en 1893 à l'atelier du symboliste français Gustave Moreau, il rentre en contact avec entre autres Henri Matisse. Les deux peintres maintiennent une amitié très proche qui s'exprime dans *La petite Matisse* : un portrait de la fille de Matisse. Aussi l'élaboration solide et les couleurs d'Édouard Manet le fascinaient dans une large mesure. Dans les œuvres qui ont été créées à Algiers (1897 – 1898) on peut voir un fort éclaircissement et une intensité puissante dans la palette de couleurs. Evenepoel se trouve à la frontière avec l'impressionnisme avec ses formes qui ont un enclin de sobriété et avec ses couleurs expressives, qui semblent annoncer le fauvisme.

Vanbeselaere se consacre durant son mandat en tant que conservateur en chef avec virtuosité à la réalisation d'un ensemble cohérent de Evenepoel à qui il avait consacré en 1953 une rétrospective, suite à la grande rétrospective d'Ensor en 1951. Vanbeselaere reconnaissait aussi le potentiel de l'artiste en tant que précurseur et innovateur. L'œuvre *Charles met streepjestrui (Charles au pull à rayures)* (1898) que Evenepoel a peint un ans avant sa mort à l'âge de 26 ans, est honorée dans le livre de Vanbeselaere, 'La Peinture Moderne flamande', pour l'expérience de peinture où « la pureté de la couleur intacte, où ces couleurs sont placées l'une envers l'autre en surfaces claires, est pleinement réalisée (...) »

° Nice, 1872 † Paris, 1899

Rik Wouters

Quand il avait à peine 33 ans, Rik Wouters est mort du cancer de la mâchoire. Malgré que sa vie était de courte durée, Rik Wouters a quand même réussi à léguer une œuvre considérable et de haute qualité, composé d'un grand nombre de peintures, de sculptures et de dessins. Il est considéré tant comme un pionnier qu'un grand maître du fauvisme brabançon. Ce qui est caractéristique pour le style de Wouters sont les touches de peinture apportées rapidement dans une palette de couleurs fraîche et vibrante, où il laissait parfois des plages blanches sur le toile qui renforçaient encore les effets de lumière vibrants dans la composition. Rik Wouters avait l'habitude de dessiner beaucoup de croquis et des dessins en encre pendant que sa femme Nel était occupée avec ses tâches journalières, ou quand elle buvait un café à table ou quand elle lisait le journal. Certains de ces croquis ont inspiré ses sculptures et ses peintures. Dans ses meilleures sculptures, Rik Wouters est parvenu à transformer de manière magistrale une matière pesante en une sculpture vitale et puissante.

Vanbeselaere pensait que Rik Wouters était « encore plus complet et important » en tant que sculpteur qu'en tant que peintre. Le conservateur disait ce qui suit à propos de ses aquarelles : « Dans ses aquarelles on jouit autant de la nature du papier que de la couleur transparente ou couvrante de la profondeur et l'obscurité de l'encre des Indes. (...) Et quel don rare de modération royale qu'il a reconnu dans la matière mate qui est le pastel ! »

° Maline, 1882

† Amsterdam, 1916

Hippolyte Daeye

Hippolyte Daeye ne trouve que vers 1920 son langage définitif, il a alors presque cinquante ans. Durant son séjour à Londres (1914 – 1920) il devient ami avec Permeke, Tytgat et Gustave Van de Woestyne. C'est aussi la qu'il fait la connaissance des portraits d'enfants simples et sobres de Modigliani et ceci l'a apporté la certitude. Les modèles de Daeye nous racontent plus au sujet du peintre qu'au sujet d'eux-même, ils reçoivent en quelque sorte une qualité métaphysique. Sous leur présence subtile il se cache souvent une mélancolie indescriptible qui est concrétisée par des couleurs humides et souvent très froides. Les yeux des femmes et des enfants, généralement sans iris ou pupilles, dévoilent rien de leur vie intérieure, mais ils accentuent plus tôt une « absence » du modèle. Le peintre prend visiblement ses distances par rapport à la rugosité brutale et populaire des expressionnistes flamands.

En 1964 Vanbeselaere a organisé une rétrospective de Daeye, pour laquelle ils ont publiés une monographie importante de l'artiste incluant la reproduction de l'œuvre complète de l'artiste. Son admiration pour Daeye était décrite de la manière suivante par Vanbeselaere : « Personne n'a jamais en dans de telles mesures, donné un aperçu de son savoir-faire esthétique dans l'action créative : sa croyance dans la beauté de ligne et de couleur, libre de toute lourdeur matérielle dans leur (...) force pour contenir et propager les plus incompréhensibles intonations de l'âme. »

° Gand, 1873
† Anvers, 1952

Gustave Van de Woestyne

Gustave Van de Woestyne était un symboliste avec une œuvre qui parle d'une quête du sens et du mystique qui était caractéristique du début du vingtième siècle. Chaque peinture est une description d'expériences personnelles. Tant au niveau stylistique que thématique son œuvre est assez large. La religion, les paraboles, la vie fermière et les portraits forment les sujets les plus importants dans son œuvre. Son style de peinture plus tôt « primitif » fait penser à Hans Memling et Jan van Eyck. Il peignait avec des couleurs claires et il utilisait souvent des lignes aiguisées, ce qui fait qu'une partie de son œuvre donne une impression moderniste. Après la mort de son père Van de Woestyne va à Laethem-Saint-Martin où il fait la connaissance de George Minne, Valerius De Saedeleer et Albijn Van den Abeele. Vanbeselaere préférerait surtout les portraits de Van de Woestyne. Il disait ce qui suit : « Il est sous son meilleur jour (...) quand il travaille directement vers la nature, la transposition de l'image perçu comme image d'art dans une confrontation directe et persistante qui s'effectue avec la nature : dans ses portraits. »

° Gand, 1881
† Uccle, 1947

Jean Brusselmans

Jean Brusselmans n'était pas précoce. Au contraire des artistes de sa génération, qui ont fait leurs meilleures œuvres pendant les années vingt, l'œuvre de Brusselmans ne c'est épanouie complètement que dès les années trente, quand il avait presque cinquante ans. L'artiste utilisait une approche sévère et constructive avec laquelle il a voulu relancer la tradition de la peinture flamande. Il a éradiqué dans son œuvre chaque élément d'anecdotique et toute sentimentalité en recherche de la substance dans la peinture. Non pas ce qu'il présentait était important, mais la manière ce dont il développait un jeu de composition avec l'utilisation de couleurs, de lignes, de formes et de volumes. Avec son œuvre il a pu créer tant un sentiment dramatique, que développer une sensibilité de peinture pour l'équilibre et l'ordre. Dès lors, le critique Paul Haesaerts a relié, dans un essai de 1939, l'œuvre et le tempérament de Brusselmans avec les quatre éléments primaires sur lesquels tout est construit : la terre, l'eau, l'air et le feu.

Vanbeselaere comptait Brusselmans parmi l'une des figures les plus importantes au sein de l'expressionnisme flamand et il appréciait surtout la façon ce dont l'artiste redirige à l'essentiel la réalité perçue en tant que « normale ». « Ce fut long avant qu'il est devenu clair pour tout le monde que la pauvreté voulue au niveau de l'élaboration, de ce pain dur et sec que Brusselmans nous offre, est d'un goût rare et pur, » notait-il dans son livre *Moderne Vlaamse Schilderkunst (La Peinture Moderne flamande)*.

° Bruxelles, 1884
† Dilbeek, 1953

Edgard Tytgat

Edgard Tytgat s'est concentré dès le début de sa carrière tant à la peinture qu'à l'imprimerie et aux gravures de bois. Avant la Première Guerre mondiale Edgard Tytgat faisait partie du cercle d'amis de Rik Wouters et il appartenait aussi au groupe du fauvisme brabançon. Son œuvre n'est par contre jamais parvenue à rivaliser avec les qualités de peinture de Wouters. Ce n'est qu'après 1922 que son œuvre s'est pleinement développée. Il a entièrement renoncé à la touche de peinture impressionniste et il a choisit alors pour un langage apparemment naïf inspiré par l'art des images populaires. Même s'il faisait dès lors partie du cercle des expressionnistes flamands, il est toutefois resté une figure excentrique de l'art moderne belge à cause de son approche basée sur les anecdotes et son ironie légère. Ses sources d'inspiration les plus importantes étaient la vie populaire, le cirque, les fantasmes orientales, la vie de l'artiste et sa propre biographie. Frans Baudouin, qui a fait la connaissance de Vanbeselaere, quand il était conservateur en chef de la Maison Rubens, disait que Vanbeselaere possédait dans une certaine mesure ce qu'il admirait tant en Tytgat : « le don de l'éternelle émerveillement et exaltation » qui était resté dans sa mémoire depuis son enfance. »

° Bruxelles, 1879
† Woluwé-Saint-Lambert, 1957

Gust. De Smet

Comme Constant Permeke, Frits Van den Berghe et son frère Léon De Smet, aussi Gustave faisait de la peinture. De Smet a entamé sa carrière d'artiste peintre avec un style impressionniste. Durant son séjour aux Pays-Bas, pendant et peu après la Première Guerre mondiale, il a cependant développé un style très personnel qui formait comme une synthèse du langage expressionniste et cubiste. En utilisant des tons chauds naturels Gust. De Smet présentait à partir de là son propre environnement en optant pour des volumes et des proportions simples et en omettant des détails superflus. Gust. De Smet, qui habitait à Deurle dès 1927 jusqu'à sa mort, aimait peindre la vie rurale : l'auberge, le cirque, la foire, le bal populaire,... Malgré le dessin schématique poussé de l'homme et de son environnement, les peintures de Gust. De Smet ne deviennent jamais des représentations sans âme. Son art continu toujours à être profondément humain et témoigne de son amour profond pour la vie. Après 1930 il abandonnera petit à petit son approche schématique en faveur d'une touche de peinture plus intuitive et une palette plus obscure. À la fin de sa vie il produisait principalement encore des dessins et des peintures représentant un modèle féminin ou des peintures de paysage de petit format.

En 1961 Vanbeselaere a consacré une rétrospective à Gust. De Smet, duquel il possédait lui-même une grande Nature Morte et qu'il considérait comme la plus belle peinture de sa collection privé. Le conservateur proposait que, en même temps que Daeye, De Smet était le seul qui avait été tant concerné par le problème de la forme parmi tous les expressionnistes flamands, « en décortiquant la forme artistique en confrontation avec des œuvres étrangères, des œuvres de Braque, Picasso, Campendonk, Kandinsky et Marc Schwitters. »

° Gand, 1877
† Deurle, 1943

Albert Servaes

De 1904 à 1945 Servaes a habité à Laethem-Saint-Martin, où il a fait la connaissance d'un certain nombre d'artistes, comme Gustave Van de Woestyne et George Minne. Leurs symbolisme religieux a inspiré Servaes, mais en même temps il est allé à la recherche d'un propre langage visuel qui représentait une rupture avec l'œuvre de ce premier groupe d'artistes de Laethem. Une palette de couleurs foncée et une touche de peinture expressive sont devenues ses outils visuels. Le style expressif que Servaes a développé dès 1910, a atteint un paroxysme dans les séries qu'il a créées durant la période de 1918 – 1922, sur la Passion du Christ et le Chemin de croix. Même si ces œuvres étaient rejetées par l'église catholique, elles ont confirmées sa réputation en tant qu'artiste moderne qui réinterprétait les sujets religieux, tel que les artistes de sa génération comme Emil Nolde en Allemagne et Georges Rouault en France. Dans les années 1930 Servaes renonce à l'expressionnisme radical, en adoptant le soi-disant style Orval. Puisqu'il sympathisait avec la politique culturelle allemande, il s'est vu dans l'obligation d'émigrer en Suisse après la Deuxième Guerre mondiale, où il a peint encore de nombreux portraits et montagnes, bien que moins marqués et souvent plus caricaturés.

L'œuvre de Albert Servaes est largement représentée dans la collection de base de Monsieur et Madame Dhont-Dhaenens. L'artiste occupait aussi une place particulière pour Vanbeselaere. Ce dernier raconte que l'exposition de Servaes et Permeke qu'il avait vu à ses treize ans dans la galerie Saint-Sauveur à Bruges lui avait laissée une impression durable. C'était sa première rencontre avec l'expressionnisme, qui a résulté en un intérêt soutenu. Vanbeselaere essaiera activement de contribuer à la réhabilitation de Servaes. Ainsi, Vanbeselaere a organisé en 1971 l'exposition La période suisse dans l'œuvre d'Albert Servaes, consacrée à la période « d'exil » de l'artiste et il écrira aussi deux études monographiques (1976, 1979) à propos de l'artiste.

° Gand, 1883
† Luzern, 1966

Frits Van den Berghe

La carrière artistique de Frits Van den Berghe c'est développée de façon quasi identique à celle de son ami Gust. De Smet jusqu'en 1926. Frits Van den Berghe proposait aussi souvent des sujets tels que la vie rurale dans des tons naturels chaleureux et des formes schématisées au début des années 1920. Frits Van den Berghe montrait cependant contrairement à Gust. De Smet une sensibilité pour le psyché humain ou pour des phénomènes mystérieux dans un grand nombre de ses peintures. Sa fascination pour l'inconscient et les rêves était à l'origine d'un langage visuel surréaliste qu'il adoptera de plus en plus dès 1926, pour finalement arriver aux hallucinations grotesques qu'il peindra dès les années 1920. En dépit des qualités inventives de ces œuvres surréalistes, cette rupture stylistique avec l'expressionnisme flamand a fait que l'artiste Frits Van den Berghe n'a pas pu compter sur beaucoup de compréhension du monde artistique durant sa vie.

Vanbeselaere a achevé son étude sur Van den Berghe dans *La Peinture Moderne flamande* avec les mots suivants : « Si le monde qu'il creusait et vers lequel il était poussé instinctivement dès le début était un monde de monstres, de fausses couches et de malformations où la exaspération règne la nuit, ce monde ne l'a pas libéré mais il a fini par le dégoûter et donc il offre en tant qu'artiste un témoignage de loyauté et d'honnêteté incorruptible. »

° Gand, 1883
† Gand, 1939

Constant Permeke

Constant Permeke représentait de préférence, tout comme ses amis Gust. De Smet et Frits Van den Berghe, la simplicité de la vie au village et à la campagne. Vivant à Jabbeke près de la côte belge, la vie des pêcheurs et la mer auront aussi une place importante dans son œuvre. Permeke adoptait une touche de peinture expressive et très puissante utilisant une gamme de couleur essentiellement foncée. Son talent de peintre était assurément pleinement développé dans les œuvres de grands formats. Dans l'œuvre de Permeke la vie rurale ne forme pas un sujet joyeux comme dans l'œuvre de Gust. De Smet ou Frits Van den Berghe, mais bien la base d'un travail rude. Les disproportions et la simplification du corps humain doivent souligner la force primaire qui est liée au territoire et au travail rude des paysans. Plusieurs de ses œuvres expriment une énergie primitive et une recherche de l'essence même de la vie.

Vanbeselaere considérait Permeke systématiquement comme le plus « grand » des expressionnistes et il le louait pour son prétendu « génie ». « L'expression immédiate ainsi que le contenu de cœur, qui implique les plus principaux et primaires fondements de l'émotion esthétique, forment le double principe sur lequel est fondé toute son approche et sa vision et c'est grâce à cela que l'apparence très unique et expressionniste peut s'expliquer, » nous raconte Vanbeselaere dans son livre *La Peinture Moderne flamande*.

° Anvers, 1886
† Ostende, 1952

Henri-Victor Wolvens

L'œuvre d'Henri-Victor Wolvens s'est développée durant le déclin de l'expressionnisme flamand. Quoique Wolvens adoptait une touche expressionniste il ne peut pas être considéré comme un disciple de l'expressionnisme, mais comme un *einzelgänger* qui a — surtout après la Deuxième Guerre mondiale — peint une œuvre très personnelle et extravagante. Les plus connus sont sans aucun doute ses paysages de plages et de la mer. Ce sont des scènes remplies de vie, souligné par les touches de peinture onctueuses et colorées. La croûte de peinture que Wolvens applique sur la toile est vibrante et pleine de lumière et témoigne de sa joie de vivre et son amour pour la peinture.

La génération de 1900 (« les animistes ») était à peine représentée dans la collection lors de la nomination de Vanbeselaere en tant que conservateur en chef. L'enrichissement de la collection avec des œuvres d'artistes comme Wolvens était pour lui d'une importance essentielle. Vanbeselaere a après tout fait la connaissance de plusieurs d'entre eux quand son mandat de guerre à l'Université de Gand a été suspendu entre 1945 et 1948. Durant ces années il agissait en tant que conseiller pour la constitution de collections privées et par conséquent ça lui a offert la chance de faire la connaissance d'artistes comme Wolvens, Jozef Vinck, Albert Van Dyck, War Van Overstraeten et Jacques Le Mair.

° Bruxelles, 1896
† Bruges, 1977

George Grard

George Grard a reçu une formation à l'Académie des Beaux-Arts à Tournai et il est reconnu en tant que majeur sculpteur belge. Durant toute sa vie il est resté fidèle au sujet de la femme nue, qui reposait sur des études de modèle approfondies. Son séjour au Congo belge de l'époque en 1957, représente un tournant pour les sculptures de Grard. Contrairement aux précédentes figures de femme épanouies, il va se concentrer dès lors sur des figures plus allongées et minces, ce qui est bien illustré dans *L'Africaine (la grande négresse)*. Il donnait forme à ces figures en bronze, comme statiques et distantes ; le réalisme de Grard se caractérise après tout par une idéalisation poussée des figures de femme. Grard fait partie de cette génération d'artistes qui s'appelle « la génération de 1900 ». Le groupe d'artiste est né durant les suites de la crise économique de 1929 et s'affirme pleinement durant les années 1930 – 1945. Plusieurs artistes, y compris Grard, ont donné une réaction à l'expressionnisme en retournant vers une représentation plus réaliste de leur environnement et ont reçu le nom 'les animistes' par Paul Hessaerts (contemporain de Vanbeselaere).

Vanbeselaere préférait la génération d'artiste qui était issue également de « sa » génération. En 1966 Vanbeselaere a rendu hommage de manière importante à ces artistes avec l'exposition *La génération de 1900, animistes et surréalistes*. Vanbeselaere, qui tout comme l'historien de l'art allemand Wilhelm Pinder évoque l'idée de la génération, a placé dans cette exposition des œuvres de « surréalistes » comme Delvaux et Magritte à côté de ses bien-aimées « animistes » George Grard, Henri-Victor Wolvens, Jozef Vinck et Albert Van Dyck.

° Tournai, 1901
† Saint-Idesbald, 1984

Jan Burssens

Après la Deuxième Guerre mondiale, Jan Burssens faisait partie d'un des premiers en Belgique qui cherchait sa voie avec la peinture non figurative après l'horreur du nazisme, qui aussi sur l'art a eu un impact énorme. Il était à cet égard fortement influencé par l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, l'expressionnisme abstrait et par l'*action painting* qui faisait essor au milieu des années 1940. Le lien avec l'expressionnisme et le surréalisme reste dans une certaine mesure présente dans son œuvre. Déjà en 1947 Burssens expérimentait avec des effets de matière en mélangeant des matériaux inhabituels comme le sable et le gravier sous ses couches de peinture colorées.

En 1967 Vanbeselaere prête attention, pour la première fois dans l'histoire du musée, à l'art abstrait avec l'exposition *Contrastes. 1947 - 1967. La Peinture en Belgique*. Des œuvres d'une trentaine d'artistes contemporains belges, d'entre autres Jan Burssens, E.L.T. Mesens, Dan Van Severen, Luc Peire et Louis Van Lint y étaient montrées. Vanbeselaere exprimât plusieurs fois son désintérêt envers les « abstraits » belges. « Le fait que les abstraits ont fait qu'une progressive percée qu'après 1945, est la preuve que notre nature plus profonde n'est pas axée sur l'abstrait, » raconte-t-il dans un entretien avec Joos Florquin. Néanmoins, quelques achats d'œuvres d'artistes abstraits d'après-guerre belges ainsi qu'européens, témoignent quand même d'une certaine ouverture d'esprit envers les tendances abstraites contemporaines.

° Malines,, 1925

† Nevele, 2002

Edgar Degas

Edgar Degas est considéré comme un des fondateurs de l'impressionnisme français. Degas a rejeté les scènes typiques qui étaient alors courantes auprès des académiques parisiens, comme les pièces historiques et les représentations mythiques, pour au lieu de cela, étudier les conditions de la vie moderne urbaine. Comme beaucoup d'autres impressionnistes, Degas était fortement influencé par l'art de l'estampe japonaise qui stimulait de nouvelles approches dans ses compositions. La formation académique de Degas s'est néanmoins traduite en une tendance classiciste visible dans son art. Alors que Degas préférait surtout utiliser des lignes pour définir les contours, les autres impressionnistes utilisaient la couleur et la texture de surface. L'artiste était particulièrement intrigué par la figure humaine et il tentait de capturer le corps dans des positions inhabituelles en créant ses nombreuses représentations de femmes - les danseuses, les chanteuses et les lingères et repasseuses. Alors que les critiques des impressionnistes dirigeaient leurs offensives sur les innovations formelles, chez Degas c'était surtout le choix de figures de « basses classes » qu'ils ont rejetés.

Malgré la conviction de Vanbeselaeres au sujet de l'existence d'une peinture autonome flamande, il prenait toutefois aussi en considération les aspects internationaux de la collection en tant que conservateur du musée. Avec l'achat d'œuvres d'entre autres Edgar Degas, Odilon Redon, Vincent Van Gogh et Jan Toorop, il a tenté de créer un contexte pour l'art des « grands » flamands James Ensor et Jakob Smits.

° Paris, 1834

† Paris, 1917

Marino Marini & Giacomo Manzù

Marino Marini étudiait la peinture et la sculpture à l'académie de Florence en Italie. Comme beaucoup d'autres artistes italiens, il se rendait aussi souvent à Paris. Entre 1930 et 1950 il se consacrait presque exclusivement à la création de sculptures. Ce faisant il était inspiré par la période archaïque grecque et par l'art étrusque. La plupart de ses sujet consistent de bustes, de nus féminins et de cavaliers. Remarquablement, son œuvre évoluera à travers sa carrière vers une abstraction croissante.

Durant son service militaire obligatoire, **Giacomo Manzù** a étudié les arts plastiques à l'académie de Vérone en Italie. Grâce à la commande artistique qu'il exécutera plus tard pour la chapelle de l'université de Milan, il a été nommé professeur à l'académie des beaux-arts. En 1948 il a gagné le prix de la sculpture à la Biennale de Venise et en 1950 on l'a demandé d'exécuter les portes en bronze de la basilique Saint-Pierre à Rome.

Durant son mandat en tant que conservateur, Vanbeselaere a acheté un grand nombre de sculptures modernes. L'occasion qui était à la source de ces achats, souvent de sculpteurs européens, était le lancement du Musée Middelheim à Anvers au début de la carrière de Vanbeselaere. Dès 1951 ils y organisaient pendant les mois d'été une biennale internationale de la sculpture. En conséquence, la KMSKA a pu acheter des sculptures de qualité exceptionnelle, comme Le pas de danse de Giacomo Manzù et La grande danseuse de Marino Marini.

MM : ° Pistoia, 1901
† Viareggio, 1980

GM : ° Bergamo, 1908
† Rome, 1991

Ben Nicholson

Ben Nicholson est un des plus important artiste de l'art abstrait anglais. Il créa des reliefs ainsi que des peintures linéaires et abstraites. Sous l'influence de Pablo Picasso, Georges Braque et Henri Matisse il développa à travers le cubisme un style entièrement unique. Dans ses reliefs, plusieurs panneaux de fibre colorés et géométriques sont collés de manière superposée. En plus de ces abstraits géométriques ils créa aussi des paysages et des natures mortes, où l'image est réduite à une composition schématique de couleur et de lignes.

Vanbeselaere déplorait que la peinture était réduite à rien de plus qu'un « jeu de couleur et de lignes » dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ce qui conduirait selon le conservateur en chef vers le déclin de la peinture. Curieusement, cette conviction ne se traduisait pas dans l'achat d'un chef-d'œuvre de Nicholson, intitulé *Ovale Hémicycle*, qui a été acheté lors d'une exposition de l'artiste au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1955.

° Denham, 1894
† Londres, 1982

Walther Vanbeselaere: un directeur de musée et le canon de l'art moderne en Belgique.

Herwig Todts

« Le musée qui, tout bien considéré, est uniquement classé selon la qualité de ses collections et le nombre de chefs-d'œuvre qu'il puisse offrir aux visiteurs. »

Walther Vanbeselaere a été désigné à titre d'essai en tant que conservateur du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers par le Décret du Régent le 7 avril 1948. En septembre 1948, le conservateur en chef Ary Delen (1883 – 1960) a été mis en retraite par le ministre de l'éducation Camille Huysmans. Il a immédiatement été succédé par Vanbeselaere. Ce dernier ira en retraite le 1er juillet 1973 et sera succédé par Gilberte Gepts. Vanbeselaere enrichira la collection du musée au cours de ses 25 ans de carrière avec plus de 500 acquisitions, y compris des œuvres de Edgar Degas, Auguste Rodin, George Breitner, Jan Toorop, Vincent Van Gogh, Odilon Redon, Aristide Maillol, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Othon Friesz, Charles Dufresne, Henri Le Fauconnier, Maurice de Vlaminck, Ben Nicholson, Carel Willink, Raoul Hynckes, Pyke Koch, Karel Appel, Giacomo Manzù, Marcello Mascherini, Marino Marini, Hans Hartung, Arnaldo Pomodoro, Julio Le Parc et Guenther Uecker, juste pour mentionner les plus importants artistes modernes européens. Un groupe assez remarquable quand on se rend compte du fait que Walther Vanbeselaere déplorait que la peinture était réduite à rien de plus qu'un « jeu de couleur et de lignes » dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ce qui mènerait selon l'ancien conservateur en chef au déclin de la peinture.¹

« Ma plus grande crise existentielle : devenir artiste-peintre ou historien de l'art ? »

Walther Vanbeselaere est né le 4 juin 1908. Son père était fonctionnaire dans les accises et la famille a déménagé du tout petit Zevekote à Poperinge, où Walther a passé son enfance et ensuite à Bruges, où il a suivi des cours au lycée. Vanbeselaere n'a pas passé son diplôme à l'école secondaire. Il voulait devenir artiste-peintre et il est allé suivre des cours à l'académie de Gand. Étant donné que ses parents trouvaient que ce choix pourrait lui mener à un avenir incertain, il a décidé d'étudier l'histoire de l'art à l'université d'État de Gand en passant un examen d'entrée.²

De 1923 à 1930 l'Université de Gand fonctionnait encore sous le système éducatif bilingue — les professeurs enseignaient en français ou en néerlandais. En 1930 la direction et l'éducation à l'Université d'État est devenue complètement néerlandophone. August Vermeylen, le sénateur coopté pour le *Parti Ouvrier Belge / Belgische Werkliedenpartij* (de 1921 à 1940) indépendantiste flamand est devenu le premier recteur de l'université néerlandophone.³ Rendre l'éducation universitaire à Gand pleinement néerlandophone ne s'est pas passé sans difficultés : ainsi, le fameux expert des Primitifs flamands, George Hulin de Loo, refusait d'enseigner en néerlandais.⁴

¹ Walther Vanbeselaere, 'Interview', écrit 6 pages, 3 mai 1975, collection privée St-Pauwels. Vanbeselaere répond à 5 questions au sujet de son activité en tant qu'historien de l'art, son point de vue sur l'art contemporain et l'intérêt social de l'art.

² Idem. Joos Florquin, 'Walther Vanbeselaere', Ten huize van... , Partie 18, Louvain : Davidsfonds, 1982, pp. 295- 342. Ainsi que online : www.dbnl.org/tekst/flor007tenh18_01/flor007tenh18_01_0012.php (consulté 8/05/2017). L'entretien a été réalisé au cours de 1969 pour le feuillet Ten huize van... et a été diffusée par la BRT le 15 Janvier 1970. Florquin (1930-1974) faisait lui-même les transcriptions de ses entretiens, qui n'ont pas été intégralement repris par l'éditeur. Les manuscrits originaux sont encore conservés dans la Kadoc, Louvain, archives d'individu, Archive Joos Florquin. Ainsi que : Frans Baudouin, 'Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988), een levensschets (un portrait d'une vie)', *Vlaanderen*, Vol. 37 (1988), p. 270-271.

³ Raymond Vervliet, 'Vermeylen, August', dans : Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging (La Nouvelle Encyclopédie du Mouvement Flamand)*, Tiel : Lannoo 1998, p. 3264-3269

⁴ Fien Danniau, '1930 De universiteit vernederlandst' (1930, L'université néerlandophone), www.ugentmemorie.be/gebeurtenissen/1930-de-universiteit-vernederlandst (Consulté 4/05/2017)

Vanbeselaere a étudié à l'université de Gand de 1926 jusqu'à 1929. Dans les témoignages autobiographiques ultérieurs il ne fait aucune référence à Hulin de Loo mais il disait par contre le plus grand bien du professeur Vermeylen, qui enseignait l'histoire de l'art en Europe. Il revoyait avec des sentiments mitigés la manière unilatérale dont Henry van de Velde enseignait l'histoire de l'architecture : « seuls les périodes où la 'conception rationnelle' était essentielle pour la réalisation d'une construction, trouvait à ses yeux de la grâce ! Il parlait vraiment d'un parti-pris esthétique. Les styles roman et gothique étaient les temps forts : la Renaissance, le baroque, le rococo étaient des imitations et la déchéance ! C'était, continu Vanbeselare, presque un unilatéralisme infantile mais cela nous offrait une vision artistique tranchante, une toute autre vision que laquelle nous apportait le professeur Stan Leurs, qui abordait tout comme une fouille archéologique (...). Le professeur de l'histoire de la musique Floris Van der Mueren, qui travaillait le moins possible de façon scientifique (...) était cependant un homme qui ressentait de la ferveur pour les choses. »⁵

Des années plus tard, Vanbeselaere faisait partie du comité de la rédaction qui conseillait la publication de *Verzameld Werk* (*Recueil*) de August Vermeylen (6 parties, Maison d'édition A. Manteau, Bruxelles, 1951-55⁶). Vanbeselaere a écrit un épilogue pour la réédition intégrale du livre historico-artistique de Vermeylen, *Van de catacomben tot Greco* (*Des catacombes à Greco*) (section 5 et 6 du recueil, initialement de 1921 à 1925, publié en trois sections sous le titre *Geschiedenis der Europeesche plastiek* [*L'Histoire des arts plastiques et la peinture d'Europe*]). Quoique Vanbeselaere n'omet pas de mentionner que Vermeylen était en pensée un épigone de la critique littéraire de Heinrich Wölfflin, intitulée *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, et qu'il n'avait non plus effectué des recherches importantes, il continuait néanmoins à admirer la façon « incomparable » dont Vermeylen enseignait et disait que le fruit de ces cours était « une œuvre classique écrite de façon magistrale ».⁷

⁵ Joos Florquin, *O.c.*

⁶ À consulter entièrement online www.dbnl.org/tekst/verm036ver201_01/ (consulté 4/05/2017)

Vanbeselaere a travaillé à une thèse de doctorat sur *De Hollandsche periode in het werk van Vincent Van Gogh* (*La période hollandaise dans l'œuvre de Vincent Van Gogh*) sous la direction du professeur Vermeylen. Il lui a fallu du temps pour convaincre Vermeylen de l'importance de son sujet. Si Van Gogh ne serait pas mort en 1890, il aurait après tout bien pu être un artiste « contemporain » dans les années 1930. Vanbeselaere pouvait alors en 1929, en tant qu'un des tout premier jeunes chercheurs⁸, continuer ses études à l'Université d'Utrecht avec une bourse de la Fondation Scientifique Flamande. Ceci lui a donné l'occasion de visiter des importantes collections d'art publiques et privées et d'approfondir encore sa recherche sur l'œuvre de Van Gogh. Vanbeselaere a défendu sa thèse avec succès en 1934. L'ouvrage a été publié par la maison d'édition anversoise De Sikkel en 1937 en incluant un préface écrit par Vermeylen.

La thèse de Vanbeselaeres lui a fourni les ressources pour visiter les plus importantes collections durant un voyage à travers de l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie. De surcroît, il a reçu une nouvelle bourse pour suivre les cours de Henri Focillon, « une célébrité européenne (...) un scientifique brillant et un vrai historien de l'art (!) », pendant six mois à l'Université Paris-Sorbonne. Des années plus tard, Vanbeselaere remarquera à propos de l'autoportrait de Frits Van den Berghe (de 1933) dans *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke* (*La peinture flamande de 1850 - 1950, de Leys à Permeke*) (Bruxelles, Éditions De Arcade, 1961) que Focillon lui avait une fois dit : « il a une tête d'évêque ». Et aux marges de son exemplaire d'auteur, Vanbeselaere avait noté — peut-être blessé dans son orgueil ? — « Langui cite ces mots sans raconter cependant que c'est à moi que Focillon a dit cela. »⁹ Vanbeselaere a marié Camilla Van Hecke en 1934 dans

⁷ Walther Vanbeselaere, 'Nawoord' ('Épilogue'), dans : August Vermeylen, *Verzameld Werk, Vijfde Deel Van de catacomben tot Greco. Geschiedenis der Europeescheplastiek en schilderkunst in de Middeleeuwen en de Renaissance* (*Recueil, Cinquième Section Des catacombes à Greco. L'Histoire des arts plastiques et la peinture d'Europe durant le Moyen Âge et la Renaissance*) (partie du texte), Bruxelles : Éditions A. Manteau N.V., 1951, pp. 805-809

⁸ Frans Baudouin, 'Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets', *Vlaanderen*, Vol. 37 (1988), p. 270.

l'église de sa ville natale à Moerkerke. Le couple s'est installé à Sint-Amandsberg près de Gand. Leur fils unique Jan est né un an après. Vanbeselaere gagnait sa vie en tant qu'instituteur au lycée de Gand, « le pire moment de ma vie : devoir être présent 37 heures à l'Athénée et étudier le soir ! », dirait-il plus tard. C'était paraît-il Vermeyleen qui avait assuré la nomination et c'était à nouveau Vermeyleen qui avait invité son ancien élève à l'Université d'État de Gand à enseigner à partir de 1938, provisoirement à titre honorifique, le cours « La peinture du XIXe siècle et contemporaine en Europe de l'ouest ». En même temps il enseignait, à contrecœur, « D'Histoire de l'architecture » aux architectes à l'académie anversoise.¹⁰

L'armée allemande a envahi la Belgique le 10 mai 1940, et 18 jours plus tard, le roi Léopold III a annoncé la capitulation de la Belgique et ainsi elle était désormais occupée par l'Allemagne National-socialiste. L'occupant a décidé de suspendre Vermeyleen de toutes fonctions publiques et de lui refuser l'accès à l'université. Vanbeselaere sera, à l'instigation de Vermeyleen, nommé professeur de l'histoire des arts visuels du Moyen-Âge aux contemporains en Europe, de 1941 à 1945.

Vanbeselaere travaillera à une deuxième publication ambitieuse durant la Deuxième Guerre mondiale : *Pieter Bruegel en het Nederlandse maniërisme* (*Pieter Brueghel et le manierisme hollandais*) (Tielt : Lannoo, 1944). Un ouvrage qui « n'est pas seulement destiné à un cercle très limité de confrères, mais surtout pour un cercle large d'intellectuels et amoureux de l'art, qui aiment Breughel. Dans un but précis aucune note de bas de page n'a été inclu dans le texte (...) ». ¹¹ La publication a gagné en 1950 le prix Inter provinciale pour la Monographie. Mais à l'inverse de son étude sur Van Gogh, le livre sur Brueghel n'a pas été accueilli aussi favorablement par ses confrères. ¹² Vanbeselaere annonça dans une

⁹ Collection Privée St-Pauwels : Exemplaire de l'auteur annoté, Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Bruxelles : Éditions De Arcade, 1961, p. 260.

¹⁰ Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 66.

¹¹ *Pieter Bruegel en het Nederlandse maniërisme*, Tielt : Lannoo, 1944, p. 8 (Préface).

note de bas de page dans son étude de l'art d'Henri De Braekeleer, une publication « D'une œuvre vaste intitulée *Stroomingen en Persoonlijkheden in de XIXde eeuwse Schilderkunst* » [*Tendances et personnalités dans la peinture du XIXe siècle*] dans laquelle il promettait d'expliquer « sa conception d'un siècle excessivement complexe ». ¹³ Un tel ouvrage n'a jamais été réalisé, le travail historico-artistique de Vanbeselaere s'est limité aux introductions qu'il a écrit pour des catalogues d'exposition, le livre *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke* mentionné précédemment et un nombre d'études séparées sur ses artistes préférés : Jacques Le Mair, Albert Van Dijck, Han Wezelaar, Frits Van den Bergh, Jakob Smits et Albert Servaes.

Vanbeselaere confesse dans une lettre du 6 octobre 1934 à son meilleur ami et peintre Adriaan Vandewalle : « Cela fait déjà un bout de temps que je ne peins plus. Je ne pense pas que c'est ma vocation ou que je suis assez doué en tant que peintre. J'y ai déjà pensé longtemps et beaucoup. Ce que j'ai peint s'est réalisé en une période assez brève, tu vois. Soudainement, quelque chose s'est reporté dans mon cœur, quelque chose a changé ma façon de penser. Je ne sais pas quoi. Cela avait l'air d'arriver spontanément. Je ne sais pas si la volonté avait quelque chose à voir avec cela, peut-être un peu. J'ai passé des heures et des heures devant mon chevalet, comme une sorte de discipline infligé à moi-même. Un effort intellectuel n'était pas à l'ordre du jour, du moins j'en doute, car je

¹² Ludwig Scheewe, 'Forschungsberichte', Zeitschrift für Kunstgeschichte, 9 Bd., H. 4/6 (1940), p. 244 ; Douglas Cooper, Vincent van Gogh by Carl Nordenfalk & Vincent Van Gogh : Antwerpsche periode by Mark Edo Tralbaut, *The Burlington Magazine*, vol. 91, nr. 555 (jan. 1949) p. 177-178, et Ronald Pickvance, The new De la Faille, ; *The Burlington Magazine*, vol. 115, n. 840 (mars 1973), p. 223 témoignent de l'autorité que Vanbeselaere avait en tant que connaisseur de Van Gogh. Otto Kurz, Recent Research, *The Burlington Magazine*, vol. 90, n. 540 (mars 1948), pp. 84-85, rejetait l'expertise de Vanbeselaere au sujet de Brueghel de manière assez laconique : « What exactly constitutes the 'undeniable' similarity of the two pictures (L'Adoration des rois de Brueghel et l'Autel de Monforte d'Hugo Van der Goes, n.d.a.) remains the author's secret (...). A new interpretation of Brueghel's *Birds Nest* (Vanbeselaere pensait au sermon sur le Mont où Jésus raconte la Parabole de la paille et de la poutre, n.d.a.) is equally unconvincing. »

¹³ Walther Vanbeselaere, 'Henri De Braekeleer (1840-1888)', dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1939-41*, p. 136 note 2. Le texte d'une lecture donné au Musée Royal à Anvers, le 9 février 1941.

n'en étais pas conscient. Je me sentais très concentré et en même temps presque passif. Peut-être l'effort était trop grand. Beaucoup de peintres éprouvent une telle chose. Je pense que ça m'est aussi arrivé. Mes rêves spontanés avaient tout d'un coup disparus, j'étais épuisé, éteint. Peindre était mon but et mon idéal, la peinture était ma vie mais elle m'a trompée. Je me demande encore comment et pourquoi ceci s'est passé. Mes moments de solitude m'offre le temps pour y réfléchir. Car réfléchir est ce que je fais !

Toi, Adriaan, accroche toi mon garçon ! Tu possèdes le don. Jacques Le Mair aussi. N'abandonne surtout pas. Car le poste en tant qu'instituteur est quelque chose que je ne te souhaite pas. Le lycée ici à Gand est un désordre dégoûtant, tout est centré autour d'intérêts personnels et d'intrigues. Heureusement je peux parfois donner quelques cours de néerlandais dans la classe de Dr. Goosenaerts qui m'aime beaucoup. Je parle de Marcel Matthijis « Bat les Vitres » et de Van Schendels « La Frégate » Johanna Maria. Je peux aussi parler de peintures la semaine prochaine dans le cours de rhétorique et même le préfet se montre intéressé.

Le professeur Knuttel vient rendre une visite le 18 octobre. Il aimerait voir ton travail et celui de Le Mair. Berten Calmeyn me racontait que tu as réalisé un certain nombre de bonnes choses le dernier temps. Emmène-les ici, et demande aussi à Le Mair de montrer quelques trucs. Et laisse-les alors conduire tout le bazar à l'usine de Levure à Gand. Et rajoutes-y une petite liste avec les prix. Tu sais que j'ai reçu une petite peinture de Jamar qui venait de chez le docteur De Winter ? C'est gentil de sa part, et avec un cadre très joli... Mais c'est très mal peint, et l'élément sentimental — qui plaît tant au docteur De Winter — je ne le vois pas du tout.

Voilà mon intention : j'invite De Winter, il jette un coup d'œil à tes œuvres chez moi, fait en sorte qu'elles sont imprégnées de sentiments, je sais que ceci s'avance dans tes dernières toiles. Et toi aussi tu le sais. Une poignée de main chaleureuse. / Walther. »¹⁴

¹⁴ Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 32-33. Le style de la lettre semble évoquer une adaptation du texte par Dewaele. Je ne sais pas où se trouve le dépositaire du document original.

Vanbeselaere précise dans une note autobiographique écrite à la main, que l'histoire de l'art était pour lui dans un premier temps quelque chose de complémentaire. Après ses études universitaires il est retourné à Bruges où dès 1931, il s'est « mis pleinement et exclusivement à peindre. Mais c'est alors que j'ai, en 1931, eu la plus grande crise existentielle : le doute de ce que je ferais définitivement : être artiste-peintre ou historien de l'art. J'ai opté à la fin de 1931 pour la deuxième option et je n'ai depuis ce moment plus jamais touché un pinceau. Grâce à l'histoire de l'art j'ai appris à connaître les points forts de la peinture et je me suis alors réalisé que je n'étais pas l'élu et que je ne possédais aucunes aptitudes exceptionnelles en tant que peintre et pour cela j'ai décidé de me rendre utile d'une autre manière ; et bien en écrivant à propos de l'art ; en déclarant un témoignage sur le sens et la joie que l'art puisse apporter, offrir mon opinion et être utile pour la société. Dès ce moment là, je me consacrais uniquement à l'histoire de l'art (...). »¹⁵ Je ne connais qu'une œuvre de Vanbeselaere, un grand paysage représentant une vue sur une colline (dans la région vallonnée (Heuvelland) aux alentours de Poperinge ?), datant du mois d'octobre 1931. Sur la base de cette unique œuvre il est impossible de décider si Vanbeselaere estimait ses propres aptitudes correctement. Est-ce qu'il ressent un regret à cause du rêve non réalisé durant sa vie ? Marcel Maeyer, ancien assistant-conservateur de Vanbeselaere, professeur d'histoire de l'art européenne à l'Université d'État de Gand (de 1961 à 1986) et dès le plus jeune âge aussi actif en tant qu'artiste visuel (Marcel Maeyer¹⁶) m'a une fois raconté que Vanbeselaere n'a jamais été d'accord avec le choix de Maeyer d'être actif en même temps en tant qu'académicien et artiste.

¹⁵ Walther Vanbeselaere, 'Interview', écriture 6 pages, 3 mai 1975, collection privée St-Pauwels. Mais dans une lettre du 18 mai 1937 qu'il a écrit à Paris à Adriaan Vandewalle, (Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. p. 54-55) Vanbeselaere raconte qu'il a recommandé à dessiner. « Durant cinq ans je n'ai rien touché. Imagine-toi ce que cela veut dire : être complètement maladroit à tout les égards. Pour pouvoir vaincre cela, le découragement devient encore plus grand. Mais j'espère ne plus lâcher prise. Chérir... (...) Je suis les cours de professeur Henri Focillon, (...). Il me conseille de continuer à peindre : « Moi aussi je peins » il dit, « mais je peins comme un cochon ! ». »

¹⁶ Claire Van Damme, Herwig Todts, *Marcel Maeyer*, (catalogue de l'exposition), Anvers : Musée Royal des Beaux-Arts, 1986

Albert Servaes

L'artiste gantois Albert Servaes (1883 – 1966) était durant la Deuxième Guerre mondiale président de la Fédération des Artistes de la Flandre orientale, et il était un membre de la Chambre de culture et de l'Organisation Germano-flamande des Ouvriers (De Vlag). Il entretenait de bonnes relations avec l'occupant allemand et il était un vrai admirateur du « Führer van alle Germanen ». ¹⁷ À la fin de 1944, Servaes s'est enfuit en Suisse et en juillet 1947 il a été condamné par défaut à 10 ans de prison. ¹⁸ Pour maintes personnes Servaes était et serait toujours scandalisé. Vanbeselaere essaiera, en tant qu'organisateur d'exposition, historien de l'art mais aussi en tant que conservateur du musée, à contribuer de manière très active à la réhabilitation de Servaes. Ceci menait, en moins d'un an après sa nomination en tant que conservateur en chef, vers un conflit avec quelques membres de la Commission Particulière du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Le membre de commission et collectionneur anversoïse éminent Cléomir Jussiant signalait que, durant une session plénière, le 27 juin 1949, « certains artistes s'opposeraient au fait que des œuvres d'Albert Servaes seraient présentées dans notre Musée. » L'affaire était en délibération jusqu'à la session plénière du 30 janvier 1950, durant laquelle le président de la Commission Particulière, le maire socialiste Lode Craeybeckx, « invite le conservateur en Chef à ne pas présenter l'autoportrait de E. Tytgat » (pour laquelle l'autorisation ministérielle d'acquisition était tout juste donnée), « au titre de la collaboration du peintre. » En raison de la condamnation par défaut de Servaes, Craeybeckx exige aussi que « les deux peintures de la vie rurale, qui sont présentées dans la salle IV consacrée à l'école de Laethem, soient renvoyées aux réserves. » Vanbeselaere les rappelle que des oeuvres de Servaes sont exposées dans les musées à Bruxelles, à Gand et à Deinze et propose de demander l'avis du ministre (de l'éducation et de la culture) en ce qui concerne l'année durant laquelle sera levée l'interdiction d'exposition pour les œuvres de Tytgat et Servaes. Les membres de la Commission Particulière ne

¹⁷ Virginie Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België*, Gand : Snoeck, 2003, p. 225 e.v.

¹⁸ Nico Wouters, 'Servaes, Albert', dans : Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt : Lannoo, 1998, p. 2735-2736.

soutiennent pas Vanbeselaere mais ils attendent l'avis du ministre compé tent. Le cas sera encore abordé à plusieurs reprises au sein de la Commission Particulière. Il est déterminé durant la session plénière du 13 juin 1950 que le ministre compétent Mundeleer n'a aucune objection contre l'exposition des œuvres de Tytgat ou de Servaes « si c'est nécessaire dans la perspective historique et pédagogique servant les séries exposées et à condition qu'ils ne donnent pas une place d'honneur à ces œuvres. » Durant une session extraordinaire le 7 juillet 1950, Craeybeckx affirmera que la Commission Particulière peut décider indépendamment au sujet de cette affaire, que Servaes a été affecté par un blâme sévère et que la qualité de son œuvre n'est en outre même pas « d'une stature tant dominante que le choix de ne pas l'exposer engendrerait un vide injustifiable dans notre Musée. » La Commission Particulière votera, contre les votes du conservateur en Chef Vanbeselaere et du membre de la commission Valvekens, que les œuvres de Servaes doivent être effectivement éliminées mais que Tytgat peut cependant être exposé « car il s'est avéré qu'il s'agit ici d'un cas mineur. » La question sera examiné en 1960 par la Chambre des représentants de Belgique à la suite d'une question posé par l'ancien ministre et sénateur du PSC August De Boodt, au ministre de l'Éducation Publique, si c'est en effet justifié de supprimer systématiquement les œuvres de A. Servaes des salles de musées et de bannir le nom scrupuleusement de chaque publication des musées belges ? La réponse du ministre de l'Éducation Publique de réévaluer le cas Servaes est discutée au sein de la Commission Particulière (en présence du maire Craeybeckx) et la commission décide qu'il n'existe en effet plus de réserves décisives contre l'exposition des œuvres de Servaes. Un an après, la même commission approuvera durant une session du 3 février 1962, l'acquisition d'un dessin important de Servaes pour le musée. ¹⁹ Vanbeselaere organisera en 1970 (« je persiste et je signe ») une exposition dans le Musée Royal intitulée *Albert Servaes : de Zwitserse periode* ([...] *la période suisse*), consacrée aux années de « exil » du père de l'expressionnisme flamand.

¹⁹ Les rapports de la Commission Particulière du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, sont conservés comme des écritures groupées dans l'archive de la KMSKA.

Vanbeselaere n'a jamais clarifié sa loyauté en vers de Servaes. Mais les deux hommes partageaient au moins un penchant pour le mysticisme du christianisme qui était du, pour tous les deux, à une rencontre avec le prieur gantois Hiëronymus (1870 - 1954). Vanbeselaere racontera à Joos Florquin qu'il était, quand il avait 16 ans, membre d'un cercle d'étude pour croyants durant la période où il étudiait au lycée de Bruges. « À ce propos, je dois encore mentionner quelqu'un qui m'a influencé, en ce qui concerne la croyance religieuse, et cette personne c'est le prêtre carmélite Jérôme qui a eu une très grande influence sur Servaes. C'est sous son influence que j'ai lu Saint-Jean de la Croix et c'est grâce à lui que j'ai fait la connaissance de Servaes. C'était la période où la bataille autour de l'œuvre *Le Chemin de croix à Luithagen* et autour de la figure de Servaes faisait pleinement rage. À ce moment là, on pouvait visiter une exposition dans la galerie Saint-Sauveur à Bruges consacrée Servaes et Permeke. C'était une première initiation avec l'art des expressionnistes et un moment important de notre jeunesse. »²⁰ Un proche de Vanbeselaere m'assurait que ce dernier, jusqu'à un âge avancé, tenait à consacrer quotidiennement une heure de son temps à des exercices spirituels, c'est-à-dire de lire et de relire les écritures de croyants inspirants. Afin de nous former une idée de ce que représentait ce penchant pour le mysticisme de la croyance pour Vanbeselaere, il est peut-être intéressant de citer un passage qui parle de la religiosité de Servaes que Vanbeselaere écrivit en 1959. « En 1908, Servaes fait la connaissance de l'homme qu'il acceptera (au lieu de Karel van de Woestijne, n.d.a.) en tant que son guide spirituel, le prêtre gantois Hiëronymus. Ce carmélite à pieds nus, ancien élève du Lycée Royal, était un homme exceptionnel : une nature de bout en bout saine, une apparence physique impressionnante, passionné et actif, spirituel et joyeux, extraordinairement doué mentalement et un véritable mystique. Il est entré dans un ordre monastique qui voyait la vie contemplative comme un objectif principal, et il agira par conséquent dans l'esprit d'Élias et des réformateurs de l'ordre, Theresia de Avilla et Jean de la Croix : mener une vie d'austérité

²⁰ Joos Florquin, *O.c.*

inconditionnelle, de sacrifier en humilité et amour pour atteindre le Tout à travers du Rien. Il a indiqué le chemin que Servaes cherchait instinctivement. Ils sont restés très proches jusqu'en 1940, quand Hiëronymus s'est rendu au Midi de la France et au-delà des tensions temporaires où le prêtre sera inexorablement le témoin-de-la-vérité incorruptible et accusateur. Aujourd'hui encore Servaes honore avec reconnaissance sa mémoire.

Hiëronymus était une âme d'artiste, éduqué philosophiquement de façon remarquable et complètement conscient du rôle qu'il devait exercer. Il laissait l'élément purement artistique, la problématique de la forme au peintre. Il a apporté cet enrichissement à Servaes : que la croyance, vécu de manière conséquente dans un sens chrétien-mystique, purifie l'âme jusqu'à une renaissance et chaque œuvre née dans le sein de cet état d'expérience de Dieu, doit inévitablement l'irradier. Servaes est allé plus loin et est parvenu à une dernière conclusion : l'expérience religieuse n'est pas seulement devenue sa première préoccupation mais aussi le contenu et le thème qu'il aborde sont directement et généralement d'un ordre religieux. L'expérience Divine rayonne de plusieurs de ses œuvres comme une réalité incontestable. Il est par conséquent le seul peintre religieux authentique que la Flandre a pu présenter dès le Moyen-Âge. Dans le contexte européen, peut-être avec Rouault, le seul. »²¹ En Europe le christianisme et l'église catholique ont été l'objet d'un processus d'usure prolongé et apparemment inévitable depuis le 18ème siècle sans tenir compte des apparentes résurrections de dévotion du peuple ou de spiritualité chrétienne. Sur le long terme les visites à l'église ont diminuées progressivement, aujourd'hui seulement 5% du peuple belge participe plus ou moins de manière régulière à l'expérience de la croyance chrétienne. Un essai séculier est en cours depuis plus de 50 ans dans de grandes parties de l'Europe de l'ouest, selon Hans Boutellier.²² À ce point que Terry Eagleton ou Martha Nussbaum craignent pour la tolé-

²¹ Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Bruxelles : éditions De Arcade, 1961, p. 243-244.

²² Sur le déclin de la croyance : Bert Altena en Dick Van Lente, *Vrijheid en Rede. Geschiedenis van de Westerse samenlevingen, 1750-1989*, Hilversum : Verloren, 2003, et Hans Boutellier, *Het seculiere experiment. Hoe we van God los gingen samenleven*, Amsterdam : Boom, 2016.

rance religieuse dans les sociétés occidentales. Indépendamment de notre disposition à la tolérance religieuse, je présume que l'on peut néanmoins à peine comprendre ce que veut dire Vanbeselaere exactement. Pourrait-on remplacer le nom du prêtre Hiëronymus par le nom de n'importe quel gourou contemporain ? Et pourrait-on remplacer le nom de Servaes tout simplement par celui de Vanbeselaere ?

À la fin de la Deuxième Guerre mondiale le lien déjà très particulier entre Servaes et Vanbeselaere, apparaîtra d'une autre manière encore. Au cours du mois de septembre 1944 les alliés libéreront la plus grande partie de la Belgique. Le gouvernement belge qui était en exil retournera de Londres le 8 septembre. Vanbeselaere écrit le 30 novembre 1944 une lettre alarmante à son ami Vandewalle. « Mon cher Adrien, je me retrouve véritablement dans une situation désespérée. *La Flandre libérale* et *Vooruit* ont lancés des rumeurs sur la collaboration de tel ou tel, il y a des arrestations, et partout on est dans le noir. (Les professeurs, n.d.a.) Roggen et Van der Mueren ont aussi donnés des cours, et ceci en Allemagne. De Keyser était connu pour être un partisan de 'l'adaptation corporative du métier d'artiste' et ces trois là sont laissés tranquille ! (...) Il y a 22 ou 23 suspendus à l'université, dont 9 sans solde parce qu'ils se sont trop déchaînés. En attendant, Vermeylen fait tout pour moi. (...) Vu que je ne suis pas suspendu, la commission d'enquête ne m'invoquera pas. (...) J'ai déjà préparé ma lettre de défense pour pouvoir réfuter une séries de mensonges. Que demandent-ils ? A tu été un membre de la Ligue nationale flamande, de Rex, de DeVlag, de la Waffen SS. Etc. ? As-tu participé à des réunions et des manifestations de ces organismes ? As-tu entrepris des voyages vers l'Allemagne ? As-tu porté des armes et des uniformes des précités organismes ? As-tu diffusé de la propagande anti-belge ? Ma réponse sur chacune de ces 5 questions sera « non ! » On m'accuse d'avoir été le fondateur et le président de la « Chambre des peintres et des sculpteurs » à Gand. Je n'étais ni le fondateur, ni le président, mais seulement le secrétaire sur la demande de Servaes. (...) Après j'aurais aussi prononcé un discours en l'honneur du 60ème anniversaire de Servaes dans l'auditorium. C'est aussi

un mensonge, c'était Marlier (Georges, n.d.a.). (...) 'Ne fais pas de menaces de lancer une action politique en cas de suspension, car ces messieurs pourraient être vexés si tu remets en question leur sentiment de justice,' m'écrit Vermeylen. Et tout cela parce que je me suis attiré des choses qui n'ont pourtant rien à voir avec la politique. Et tout cela aussi en dépit de mon attitude neutre, et de ma prudence extrême. »²³

Une lettre courte de Vermeylen à Vanbeselaere (du 1 décembre 1944) semble clarifier un peu le problème : « Mon cher Vanbeselaere, La Commission d'enquête (...) Je l'ai interpellée et j'ai assuré que tu n'as jamais nourri ou exprimé une sympathie pour la cause allemande. C'est dommage que tu travaillais en tant que secrétaire de la 'Chambre' qui rentrerait dans le contexte du corporatisme national-socialiste. Si seulement tu t'avais retiré quand Servaes a commencé à faire l'idiot ! Vermeylen. »²⁴ Dans les lettres suivantes l'intransigeance de Vanbeselaere continu à grandir : « Plus je ressasse mes péchés, moins je me juge coupable. Même un blâme est déjà trop ! »²⁵ Selon Vanbeselaere, Vermeylen aurait témoigné en faveur de son successeur devant la commission d'épuration à l'Université d'État de Gand, si il n'était pas mort d'un crise cardiaque le soir précédent. Pour Vanbeselaere, la décision de quand même le suspendre sonnait ainsi : « Indigne de percevoir encore sa fonction universitaire en raison d'une indifférence radicale à l'égard du patriotisme, ce qui pour le moins peut être dénommé comme désapprouvant. »²⁶ Des recherches plus approfondies devraient clarifier les circonstances précises ainsi que le cours des événements mais le fait est que Vanbeselaere a été remis en état quelques années plus tard et qu'il a pu se porter candidat en 1948 pour devenir conservateur en chef, pour travailler en tant que gestionnaire pour le gouvernement belge. On peut ainsi comprendre mieux la loyauté tenace de Vanbeselaere envers de Servaes.

²³ Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.1. 2006, p. 89-90

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*, p. 91

²⁶ Joos Florquin, *O.c.*

Museum Director.

Vanbeselaere devait chercher une nouvelle source de revenu après son licenciement. Son épouse faisait un beau travail avec le livre sur Brueghel. Vanbeselaere tentait à son tour de gagner de l'argent en tant que commerçant d'œuvres d'art d'artistes contemporains. « Je choisisais 2 ou 3 œuvres aux ateliers des artistes que je jugeais importants et je cherchais ensuite des acheteurs. Une affaire dure et ingrate qui m'a finalement été utile : des liens d'amitié durables forgés avec les peintres et avec les clients, — une connaissance du contemporain et des ventes aux enchères de l'art. »²⁷ Pendant que Vanbeselaere avait, avant la guerre, postulé pour une nomination à l'université d'état²⁸ à travers Auguste Vermeylen, il avait aussi, sans succès, présenté sa candidature pour le poste vacant d'assistant-conservateur au Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.²⁹ Vanbeselaere n'est d'ailleurs pas devenu Conservateur en chef du Musée Royal des Beaux-Art à Anvers sans se battre. Le conservateur en chef Arthur Cornette (1880 – 1945) était succédé par Ary Delen (1883 – 1960), qui avait dirigé le Musée Plantin-Moretus / Cabinet métropolitain des images à Anvers. Delen entamait avec enthousiasme son nouveau mandat et était sommé de prendre la retraite à 65 ans en 1948. Delen fait enregistrer dans les rapports des sessions de la Commission Particulière du Musée Royal d'Anvers qu'il devra démissionner « réglementairement au moi de mars. Mais alors s'est posé la question difficile, qui sera son successeur ? Il n'y a personne d'éligible à ce moment. » D'une part, le musée se trouve devant la tâche

²⁷ Walther Vanbeselaere, 'Interview', écriture 6 pages, 3 mai 1975, collection privée St-Pauwels. Joos Florquin, O.c.

²⁸ Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 56 : « 14 septembre 1937 / Mon Cher Adrien, Je ne sais pas si je te l'ai déjà raconté mais j'ai demandé à Vermeylen, il y un an de cela, s'il ne me voyait pas en tant que éventuel successeur. Je lui ai déclaré que je continuerai dans son esprit afin que son travail ne serait pas interrompu après son départ. Je me porterais candidat, le moment venu. Il avait déjà fait allusion à sa succession. Je dois dire que j'ai regagné confiance après mon voyage en Europe et durant mon séjour à Paris, exactement comme avant quand une de mes peintures était réussite (...) »

²⁹ *Idem*, p. 68. Leo Van Puyvelde voulait un flamand. Vanbeselaere a demandé à ses anciens professeurs Vermeylen, Raoul Bauer, Domien Roggen, Henry van de Velde et Henri Focillon d'écrire des lettres de recommandation au ministre compétent.

lourde de réparer les dommages de guerre, et d'une autre part, « il y a encore un travail énorme à faire avant que le Musée puisse être un institut culturel, d'où émane une influence bénéfique. Tout cela peut seulement être atteint par quelqu'un qui a des années d'expérience. Le conservateur en chef ne veut pas envisager la question d'un point de vue personnel, mais il est préoccupé pour les intérêts du musée. » [16 février 1948]³⁰ Les membres de la Commission Particulière suivent le conservateur en chef. Mais ils apprennent durant la réunion du 20 avril 1948 que le ministre de l'éducation publique et de la culture (Camille Huysmans, qui était d'ailleurs tout comme Delen socialiste et qui soutenait aussi la cause de l'indépendance flamande) avait nommé pour une période de deux ans, à titre d'essai, Walther Vanbeselaere, docteurat dans l'histoire de l'art et des antiquités en tant que conservateur. La Commission a laissé attendre Vanbeselaere trois fois en vain dans le couloir pour faire sa connaissance parce que le président de la réunion, le maire Lode Craeybeckx, s'est chaque fois avéré absent. Vanbeselaere est alors finalement présenté à Craeybeckx et les autres membres de la Commission Particulière durant une session extraordinaire le 2 juillet, trois mois après la décision du ministre. « Déçu et avec amertume », Ary Delen fera enfin de la place pour Vanbeselaere à la tête du musée sur les ordres du ministre compétent durant une réunion de la Commission Particulière le 23 septembre. Delen ne manquera pas d'insinuer que les ambitions de Vanbeselaere ne vont en fait pas au delà d'écrire encore quelques beaux livres.³¹

Une bombe V allemande frappera les maisons de la Rue des peintres à côté du musée le 13 octobre 1944. Le musée est éparpillé mais les dômes de verre, le plafond, les habillages muraux et quelques peintures que Cornette voulait à nouveau exposer, étaient gravement endommagés. Les coûts de réparation intégrales sont estimés à 2.288.000 francs belges (57.200 euro). Delen fait exécuter les premières réparations mais durant la prise de fonction de Vanbeselaere il pleut encore toujours à l'intérieur dans quelques

³⁰ Voir note xviii.

³¹ *Idem*.

salles à l'étage. Le premier et inévitable intérêt de Vanbeselaere en tant que directeur du musée est de continuer la réparation du bâtiment. La proposition de Delen d'organiser quelques salles d'exposition définitivement en tant que salle de conférence et bibliothèque est également réalisé par Vanbeselaere.³² Mais à l'inverse de ses prédécesseurs Vanbeselaere chérissait aucune ambition architecturale à la fin de son mandat. À la question de Joos Florquin, « Si vous puissiez demain avoir carte blanche pour faire avec le musée ce que vous voulez, que feriez-vous ? Brûler le tout ou rajouter un étage ? », Vanbeselaere répondait : « Aucun des deux. La vieille boîte de 1890 est un temple (...) et plus j'y vis, plus j'aime ce vieux bâtiment démodé. Il n'a pas encore d'éclairage artificiel et à cet égard il est un cas un peu attardé : on est obligé à cause de ça de fermer à 3 heures de l'après-midi durant les journées les plus courtes en hiver. Mais avec son système d'éclairage (naturel n.d.a.) c'est quand même un musée merveilleux et rien ne peut imiter la lumière du jour : la lumière artificielle contrefait chaque harmonie de couleur et empêche de voir et de savourer la peinture dans sa véritable nudité. (...) Toutes les œuvres sont créées à la lumière du jour et on ne peut apprécier aucune œuvre sous un éclairage artificiel. Aucun expert ne s'y lancerait : il demande spontanément de la lumière naturelle. »³³

Le musée devient en 1965 une institution scientifique par arrêté royal, ce qui améliorera considérablement la capacité d'action. Vanbeselaere, qui avec succès avait attiré Maurice Gilliams en tant que bibliothécaire, assisté pendant un certain temps par Jan Broeckx, Marcel De Maeyer et Roger D'Hulst (qui deviendront tous les trois professeurs à l'Université d'état de Gand), donnera un nouvel élan au musée grâce à une équipe complète dès 1967 en donnant davantage d'importance à l'art contemporain et aux activités éducatives. Vanbeselaere était en outre pas trop embarrassé pour admettre qu'il aurait pu faire des efforts supplémentaires en com-

³² Leen de Jong, 'Geschiedenis van de huisvesting', *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*, Oostkamp : Stichting Kunstboek, 2008, p. 103-105.

³³ Joos Florquin, *O.c.*

paraison avec les pays comme les Pays-Bas pour attirer le public en dépit de l'intérêt culturel sous-développé de « notre peuple ». Vanbeselaere repensera avec des sentiments mitigés à ses années passées au musée. « Un nouveau chapitre dans ma vie », écrit-il en 1975 dans un brouillon autobiographique. « La grande déception : plus de question d'étude soutenue et sans relâche, car la gestion d'un grand musée exige une consécration complète à des centaines de problèmes et ne permet pas d'avoir du temps libre pour étudier tranquillement. Point positif dans le Musée : pendant 25 ans c'était mon principal objectif d'enrichir les collections en acquérant des œuvres excellentes. Et j'y suis partiellement arrivé. »³⁴ Parmi les presque 500 œuvres (en ne comptant pas les dessins de Ensor) que Vanbeselaere a acquis, moins d'une trentaine étaient des œuvres des vieux maîtres. Moins d'une cinquième des acquisitions datent du 19ème siècle. La plupart date du 20ème siècle avec environ 160 œuvres qui font partie de l'art de la période avant la Deuxième Guerre mondiale et environ 150 œuvres datent d'après '45.

Les musées « consacrent » mais un conservateur doit être ouvert à tout.

Vanbeselaere repensera à son travail à la fin de sa carrière au musée avec quand même une certaine fierté. L'annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers de l'année 1973 donne un aperçu complet des acquisitions qu'il a fait pendant son mandat, avec des illustrations et des brefs commentaires du conservateur en chef. Vanbeselaere avait déjà parlé, lors d'un des exposées hivernales que le musée organisait déjà depuis plusieurs décennies, « d'un sujet qui », ainsi il raconte, « faisait partie de ce qui est pour moi personnellement en fin de compte, la tâche essentielle d'un conservateur en chef, une tâche essentielle que l'on ne mentionne jamais et à laquelle aucun, après son départ, ne repensera : je pense à l'enrichissement de la collection du musée avec des œuvres d'une importance esthétique et historico-artistique, qui est en tant que telle, déterminant pour les années du musée, un musée qui tout bien

³⁴ Walther Vanbeselaere, 'Interview', écriture 6 pages, 3 Mai 1975, collection privée Sint-Pauwels.

considéré est uniquement classé selon la qualité de ses collections et le nombre de chefs-d'œuvre qu'il puisse offrir à ses visiteurs. »³⁵ Une recherche approfondie de la politique de collection du Musée Royal durant les premières décennies après la Deuxième Guerre mondiale fait défaut. Collègue Nanny Schrijvers a décrit de manière concise et en des termes généraux les plus remarquables aspects de la formation de collection durant tout le 20^{ème} siècle.³⁶ Heureusement, Vanbeselaere a fourni lui-même un aperçu commenté de sa contribution à la collection du Musée Royal. Loin de toutes les personnes qui travaillent au musée croient aujourd'hui que « les musées, tout bien considéré, sont uniquement classés selon le nombre de chefs-d'œuvre qu'ils puissent offrir à leurs visiteurs. » Francis-Noël Thomas (professeur émérite des sciences humaines à l'Université Harry S Truman à Chicago) est donc peut-être un dinosaure culturel. Thomas a suivi il y a quelques années sa passion pour les Primitifs flamands et est atterri au Musée Royal à Anvers où il a redécouvert l'art de James Ensor et a trouvé dans les textes de salles une raison pour voir l'art de Rogier van der Weyden d'une toute autre façon.³⁷

Florquin pose une « question déconcertante » à Vanbeselaere dans l'émission télévisé de *Ten huize van...* c'est-à-dire, ce qui selon Vanbeselaere pourrait être « la plus belle peinture » du monde. Vanbeselaere admet que c'est une question qui le préoccupe depuis déjà un bout de temps. Il nomme la *Pietà d'Avignon*. Mais quelle peinture doit-il choisir de Jan van Eyck : la *Van der Paele Madonna*, les *Arnolfinis*, ou quand même Adam et Eve de *l'Adoration de l'Agneau mystique*. Le *Jardin des délices* de Jeroen Bosch ou sa *Tentation de Saint Antoine*. La *Parabole des Aveugles* de

³⁵ Frans Baudouin, 'Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets', *Vlaanderen*, Vol. 37 (1988), p. 270.

³⁶ Nanny Schrijvers, 'Aangroei en collectievorming in de 20ste eeuw', *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*, Oostkamp : Stichting Kunstboek, 2008, p. 53-76.- Myrthe Wienese, *Van Vanbeselaere tot Huvenne. Het aankoopbeleid van het Koninklijk Museum voor Schone Antwerpen*, www.ethesis.net/antwerpen_museum/ant_mus_inhoud.htm est la publication online de sa thèse de l'année universitaire 2004-2005.

³⁷ Herwig Todts, 'Hoe de Amerikaanse professor Francis Thomas Rogier van der Weyden en James Ensor ontdekte in het KMSKA', kmskablog.wordpress.com/tag/ensor-research-project/ (consulté le 7/05/2017)

Brueghel (certainement une des plus belles œuvres à être réalisée). Et « il y a aussi Rubens avec cette merveilleuse peinture qui représente les *Trois Grâces* — trois femmes nues. ». Le fils prodigue ou la *Mariée juive* de Rembrandt. *Las Meninas* de Velázquez, *L'Enseigne de Gersaint* d'Antoine Watteau. « Mais quelle œuvre de Goya ». Et qu'en est-il de Van der Goes ? « Et tout d'un coup », répond Vanbeselaere, « je me rends compte que je n'ai nommé aucun italien. »³⁸

Il se trouve dans la National Gallery à Washington, depuis 1966, un magnifique petit panneau (env. 15 x 12 cm) attribué à Rogier van der Weyden représentant *Saint George et le dragon*. Vanbeselaere voulait tenter d'acheter la petite peinture pour le musée : « Anvers possède deux petites perles merveilleuses de van Eyck : *Notre Dame des fontaines* et la *Sainte Barbara*, et ce *Saint George* aurait été un ajout unique ». Il a obtenu du gouvernement belge de mettre à disposition 23.000.000 francs belges (575.000 euro) pour cette œuvre. « Mais je n'ai même pas du lever le doigt à la vente aux enchères. En quelques secondes elle a atteint les 30 millions. » Colnaghi, qui l'a acheté pour Mellon (qui l'a alors offert à la National Gallery), pouvait dépasser les 50.000.000 FB.³⁹ Ils manquaient donc considérablement les moyens pour enrichir la section d'art ancien du musée. Pourtant, quelques acquisitions importantes seront réalisées. En 1966 le musée achetait le triptyque remarquablement bien documenté qu'Antonius Tsgrooten, l'abbé de l'abbaye Norbertine à Tongerlo avait commandé chez Goossen van der Weyden en 1507. En 1971 le musée a obtenu un exemple très canonique de l'élément artistique féminin duquel le statut a continué à grandir : « Le seul 'petit jardin fermé' qui se trouvait encore en main d'un propriétaire privé. »⁴⁰ Durant la grande rétrospective de Van Dijck en 1999, il s'est avéré que l'achat du grand portrait tout craché du riche marchand de textile Alexander Vinck, avait été une très bonne décision de Vanbeselaere.⁴¹

³⁸ Joos Florquin, *O.c.*

³⁹ *Idem*

⁴⁰ 'Dr. Walther Vanbeselaere, 25 jaar hoofdconservator', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1973, p. 159

⁴¹ *Idem*, p. 29.

Vanbeselaere racontait à Joos Florquin qu'il voulait « faire de notre musée le plus important musée d'art nationale de notre pays ». « Un musée où l'on doit pouvoir voir une sélection importante du meilleur de notre propre peinture nationale. Il est assez inutile d'acheter des œuvres d'artistes étrangers, parce que l'étranger aura toujours plus à offrir dans ce domaine. Notre propre passé et présent sont d'une très grande importance. Ainsi j'ai tenté méthodiquement de compléter nos collections de James Ensor, d'Henri De Braekeleer, de Jakob Smits et de Constant Permeke. De ces quatre noms on a pourtant les collections les plus importantes au monde. (...) Quand un étranger vient maintenant en Belgique, il trouve dans les salles d'honneur du 19^{ème} et 20^{ème} siècle nos plus solides noms avec un choix exquis de premier rang. Pour celui, c'est alors l'unique occasion de rentrer en contact avec l'art flamand. » Et Vanbeselaere croyait que pour réaliser une telle chose on doit procéder de manière méthodique. C'est pourquoi il organisait presque systématiquement des expositions rétrospectives des plus importants artistes modernes belges. Il a édité ensuite, les introductions et les catalogues (et Vanbeselaere regrettait à juste titre qu'il devait les écrire d'avance) pour la publication du livre qui serait publié à l'initiative du légendaire Maurice Naessens, banquier et promoteur d'art en 1961 : *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*. En même temps une version française est apparue du critique de l'art Paul Haesaerts, *L'Histoire de la peinture moderne en Flandre*. Les deux versions sur 2800 exemplaires. Marc Callewaert trouvait le livre de Vanbeselaere trop professionnel, presque ennuyeux ; il aimait plus le style créatif et enjoué de Haesaerts.⁴² Mais Albert Smeets a rejeté cette appréciation : « ce que écrit Vanbeselaere est en fait généralement plus substantiel, a plus de teneur, alors que Haesaerts semble parfois se sacrifier pour le style et le ton décoratif du langage. » Smeets parle explicitement de son admiration pour le fait que Vanbeselaere et Haesaerts « reconnaissent honnêtement l'importance de Servaes (...). Paul Haesaerts le fait d'une façon assez prudente et n'intègre qu'une reproduc-

⁴² Marc Callewaert, dans *Gazet van Antwerpen*, 12 décembre 1960

tion de Servaes, mais il admet quand même pleinement le rôle révolutionnaire du peintre. Vanbeselaere intègre trois reproductions de Servaes, il les traite en détail et il l'inclut dans la liste des trois grands noms de l'expressionnisme (ce que Haesaerts n'a pas osé faire) (...) Haesaerts et Vanbeselaere ont eu raison de ne pas se soumettre au conformisme officiel d'après-guerre (...). À quand la grande rétrospective de Servaes, on se demande avec Vanbeselaere, pour révéler la splendeur et les défauts de ce peintre ; mais est-ce que Bruxelles permettra jamais une telle rétrospective ? »⁴³ (Servaes nourrissait l'imagination des conservateurs en chef anversois, de Pol De Mont (1905) jusqu'à Lydia Schoonbaert (1995) mais dans les débats répétés au sujet de sa position l'enjeu additionnel des questions artistiques est indéniablement chaque fois trop grand.) Les 100 belles illustrations en couleur dans les deux publications ont été choisis en concertation mais Vanbeselaere et Haesaerts mettent des accents significatifs non seulement dans le texte mais même dans les reproductions employées. Le livre offre ensemble avec la stratégie d'acquisition de Vanbeselaere et son programme d'exposition une belle image de « son canon » de l'art moderne en Belgique. Le nombre d'illustrations qu'un artiste reçoit et un autre pas, offre en outre une entrée très simple et quantitative dans la vision de l'histoire de l'art de Vanbeselaere et correspond d'ailleurs avec le nombre de mentions indexées de ces artistes à travers les deux publications.⁴⁴ On peut voir dans un tableau d'aperçu les appréciations que mérite un certain artiste selon Vanbeselaere (ainsi que selon Haesaerts) sur la base du nombre d'illustrations de ses œuvres dans la publication, le programme d'exposition et les acquisitions pour le musée.

Bien que le choix de Vanbeselaere ne s'éloigne pas trop de celui de Paul Haesaerts, il y a quand même quelques différences signifi-

⁴³ A.S., 'Moderne Vlaamse Schilderkunst', *Vlaanderen*, Jg. 9 (1960), p. 132-133
⁴⁴ David GALENSON, *Old Masters and Young Geniuses. The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton & Oxford : Princeton University Press, 2008 (initialement 2006), utilisait avec succès une méthode pour compter les illustrations dans une publication historico-artistique pour quantifier la canonisation des artistes.

ficatives. Haesaerts a plus d'estime pour Wouters, Gust De Smet, Gustave Van de Woestyne et Hippolyte Daeye que Vanbeselaere, qui à son tour libère plus de place pour Frits Van den Berghe, Henri De Braekeleer, Jakob Smits et Albert Servaes. À l'inverse de Haesaerts, Vanbeselaere n'est cependant pas attentif à Floris Jaspers, Victor Servranckx, René Magritte ou Paul Delvaux. Non plus aux artistes plus jeunes comme Anne Bonnet, Albert Dasnoy ou Louis Van Lint, qui sont toutefois abordés dans la publication de Haesaerts. Et l'art des « premiers abstraits en Belgique », les surréalistes et les pleinairistes tardifs que Haesaerts a baptisés les « animistes », reçoivent aussi leur place modeste dans sa publication. Vanbeselaere estimait que c'était encore trop tôt pour faire une tentative de jugement définitif au sujet de leur œuvre.

Vanbeselaere racontait à Joos Florquin que la Commission Particulière était trop axée sur l'élément anversois. « Même les expressionnistes qui étaient alors en ce temps là déjà reconnus depuis dès années dans tout le pays étaient (par les membres d'artistes de la commission, n.d.a.) perçus autant comme concurrents qu'en tant que noms qui devaient être acquis. »⁴⁵ C'est une remarque assez surprenante car sans réduire au minimum les efforts exceptionnels de Vanbeselaere, on doit quand même constater que, jusqu'à un certain point, la politique d'acquisition confirmait et couronnait le goût des amoureux d'art, des gens comme François Franck, Cléomir Jussiant, Jozef De Lange ou Ernest Van den Bossche, qui étaient des membres de l'association *Kunst van Heden / L'Art contemporain (1905 - 1955)*.⁴⁶ Le musée disposait déjà avant l'arrivée de Vanbeselaere d'un ensemble solide d'œuvres d'Henri De Braekeleer, Jan Stobbaerts et James Ensor, Henri Evenepoel, Jakob Smits, Rik Wouters, Gust De Smet et Constant Permeke.

Vanbeselaere a grandi dans une période que An Paenhuysen appelait « les années de merveille de l'avant-garde belge ». ⁴⁷

⁴⁵ Joos Florquin, *O.c.*

⁴⁶ Jean Buyck, Dorine Cardyn-Oomen, Herwig Todts e.a. *In dienst van de kunst : Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905-1955). Retrospectieve tentoonstelling*, (Musée Royal des Beaux-Arts à Anvers) 1991

Le Musée de Grenoble organisait en 1927 une exposition dans laquelle les premiers belges modernes (Ensor, Wouters, Jakob Smits,...) étaient réunis de manière fraternelle avec les artistes de, ou apparentés à, la Galerie Sélection (Jozef Canté, Oscar Jaspers, Constant Permeke, Gust De Smet, Edgard Tytgat, Floris Jaspers, Frits Van den Berghe et Gustave Van de Woestyne) ensemble avec René Magritte et Auguste Mambour et Victor Servranckx, Auguste De Boeck et Pierre Flouquet et Jean-Jacques Gaillard autour de *La Chute d'Icare*, attribuée à Pieter Brueghel. Vanbeselaere était plus sévère que ça : « Le fait que les abstraits n'ont fait qu'une percée progressive qu'après 1945, est la preuve que notre nature plus profonde n'est pas axée sur l'abstrait. Dans d'autres pays il n'existe pas d'équivalent du véritable expressionnisme flamand. On a fait des tentatives pour prouver que l'art abstrait était aussi d'une certaine importance à partir de 1910. Comparez donc cela avec l'expressionnisme flamand. On peut voir que par conséquent presque rien de qualitatif ne perdure face à l'étranger. Seul un peintre abstrait a été conséquent dans notre peinture : Servranckx. Pour le reste ce n'est pas allé plus loin que du bégoiement qui par quelques-uns a été renforcé, surtout par les jeunes, après 1950. Je deviens, parce que je me prononce ainsi, une *vieille poire* qui est vu avec mépris par de nombreuses personnes. (...) Je prétends que l'abstrait ne nous convient pas. Si des forces puissantes arrivent, alors nous rentreront à nouveau en dialogue avec la réalité. Cela a déjà été prouvé par entre autres Octave Landuyt, notre meilleur sculpteur Roel d'Haese, et même par Vic Gentils. »⁴⁸

Le fait que ces artistes qui font partie du canon de Vanbeselaere ne reçoivent pas une place éminente, ne veut toutefois pas dire qu'il les négligeait en tant que conservateur du musée. Dans une lettre à son ami Adriaan Vandewalle il raconte que War Van Overstraeten viendra faire une lecture dans le musée sur « La peinture figurative depuis l'expressionnisme ». « Il est aussi furieusement opposé à

⁴⁷ An Paenhuysen, *De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde (1918-1939)*, Meulenhoff/Manteau, 2010.

⁴⁸ Joos Florquin, *O.c.*

tout ce qui est abstrait (...) en tant qu'artiste c'est aussi son droit et son devoir de le dire si c'est sa conviction. En tant qu'historien de l'art je regarde, je constate et je me tais au sujet de mon point de vue. Un conservateur doit être ouvert à tout. »⁴⁹ Cette ouverture est en effet caractéristique pour la stratégie d'acquisition de Vanbeselaere. Le musée achète en 1955 l'*Ovale Hémicycle* de l'artiste anglais Ben Nicholson (1950) et Vanbeselaere note dans son aperçu de 25 ans d'acquisitions : « Une œuvre remarquable et hautement raffinée du peintre abstrait anglais très réputé ; achetée lors de son exposition dans le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. » Le musée achète *Seize Septembre* (1956) de René Magritte en 1957 et de Paul Delvaux *Les nœuds roses* (1937). En 1961 une première *Composition* de Jozef Peeters, et en 1968 *Le domaine de l'eau* (opus 2, 1927) de Victor Servranckx. Il est donc clair que Vanbeselaere appréciait à juste titre un jeu autonome de formes et de couleurs. L'intensité de sa résistance contre l'art abstrait ne correspond par ailleurs pas avec sa préférence pour la simplicité de l'architecture moderniste : quand Florquin lui demande « Si vous bâtiriez un nouveau musée, comment serait-il ? » Vanbeselaere répondra sans hésitation : « Je préfère de loin le Musée Kröller-Müller qu'a bâti Henry van de Velde et bien avec des moyens extrêmement limités. À l'extérieur ça a l'air d'un mastaba clos en briques, sans aucune fenêtre, mais à l'intérieur la lumière est exquise. Grâce au patio intérieur il a un caractère intime unique en son genre en permettant un contact avec la nature et le ciel. »⁵⁰

Vanbeselaere est resté un adepte têtu durant toute sa vie de la théorie historico-artistique, pas particulièrement pertinente, de l'historien de l'art allemand Wilhelm Pinder, qui avait publié en 1926 *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Les divers styles artistiques devraient être une expression du *Zeitgeist*, pourtant, plusieurs styles artistiques apparaissent côté

⁴⁹ Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 156.

⁵⁰ Joos Florquin, *O.c.* Vanbeselaere partage avec Urbain Van de Voorde cette préférence remarquable pour l'architecture moderniste combinée avec une aversion pour les peintres et les sculpteurs modernistes.

à côté simultanément. Vanbeselaere rejoint Pinder et propose l'idée de la « génération ». Ainsi, Henri Leys, Charles De Groux et Constantin Meunier, font partie de la génération des réalistes en raison de leur date de naissance. Félicien Rops, Henri De Braekeleer et Emile Claus appartiennent avec Claude Monet à la génération des impressionnistes.⁵¹ Vanbeselaere organisera de manière cohérente en 1966 l'exposition *La génération de 1900* avec — bien étonnés de se trouver ensemble — des œuvres des « surréalistes » Delvaux et Magritte en tant que voisins de l'art de ses bien-aimés pleinairistes de dernière minute : Albert Van Dijk, Henri-Victor Wolvens e.a.

Pour paraphraser August Vermeylen : la théorie des générations artistiques n'est pas très pratique pour un historien de l'art. Vermeylen utilise la même expression pour exprimer son aversion envers l'approche « raciale » de l'histoire de l'art et de la culture. Vanbeselaere et Vermeylen étaient tous deux des partisans de l'indépendance flamande. Le fait que la Flandre soit complètement néerlandophone (le gouvernement et l'ensemble de l'éducation) était pour Vermeylen un élément indispensable pour l'émancipation économique et culturelle de la classe ouvrière.⁵² Vanbeselaere s'appelait un partisan de l'indépendance flamande mais on ne connaît à ce jour pas ses convictions politiques. Dans son « épilogue » pour la réédition des écritures historico-artistique dans *Verzamelde Werk (Recueil)* il est surpris de l'intensité avec laquelle Vermeylen « s'oppose contre le nationalisme étroit ». Il veut lire entre les lignes comment Vermeylen « prouve que l'élément nationale (...) est en même temps un facteur stable — ou relatif ! — que celui d'une évolution commune de l'Europe occidentale. »⁵³ Dans la *Peinture flamande de 1850 à 1950* il déclare

⁵¹ Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Bruxelles : éditions De Arcade, 1961. Mais Vanbeselaere revient toujours à cette théorie. Voir aussi Joos Florquin, *O.c.*

⁵² Raymond Vervliet, 'Vermeylen, August', in : Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt : Lannoo 1998, p. 3264-3269

⁵³ Walther Vanbeselaere, « épilogue », dans : August Vermeylen, *Verzamelde Werk, Vijfde Deel Van de catacomben tot Greco. Geschiedenis der Europeescheplastiek en schilderkunst in de Middeleeuwen en de Renaissance* (partie du texte), Bruxelles : éditions A. Manteau N.V., 1951, pp. 805-809

vouloir « témoigner de la force vitale indéniable du génie de peinture flamand », qui est selon lui, « d'une importance mondiale ». Mais il utilise la dénomination traditionnelle « art flamand » pour l'ensemble de la production de peintures en Belgique et il considère « la nature flamande » en tant qu'un élément « constant » qui protège l'art en Belgique contre une influence étrangère.⁵⁴ La conviction de Vanbeselaere qu'il existe une tradition de peinture autonome flamande, ne l'a par ailleurs, comme on a pu le voir plus tôt, pas empêchée d'apprécier l'importance des aspects internationaux pour la collection du musée en tant que conservateur en chef. Avec l'acquisition d'œuvres de Edgar Degas, Odilon Redon, Vincent Van Gogh, Jan Toorop, Aristide Maillol et Georges Rouault (et l'acquisition ratée d'un nu d'Edvard Munch) il a tenté de créer un contexte pour l'art de James Ensor et Jakob Smits. Othon Friesz, Maurice de Vlaminck, Charles Dufresne et Henri Le Fauconnier apportaient à leur tour un contexte pour l'art des expressionnistes flamands.

Encore avant que Walther Vanbeselaere succédait à Ary Delen en tant que conservateur en chef, Lode Craeybeckx demandait déjà à la Commission Particulière d'acheter des œuvres de jeunes artistes. La question était abordée à nouveau durant la réunion de la commission le 27 décembre 1948. Vanbeselaere constate que la tâche d'un musée consiste à « consacrer (...) les jeunes font leur début généralement en tant qu'épignes plus ou moins splendide de telle ou telle personnalité ou direction et d'habitude on doit attendre jusqu'à ce qu'ils ont atteint l'âge de quarante ans pour pouvoir déterminer un caractère clairement défini dans leurs œuvres. Parce que les acquisitions du musée sont surtout prévues en tant que des achats d'autant d'œuvres d'art incontestables que possible, une approche prudente est recommandé, aussi en tenant compte de la grande sympathie que mérite le principe vigoureux de Monsieur le maire. » Lode Craeybeckx était peut-être en effet le moteur des acquisitions d'œuvres de jeunes artistes — Craeybeckx était le maire d'Anvers et par conséquent

⁵⁴ Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Bruxelles : éditions De Arcade, 1961, p. 21.

le président de la Commission Particulière du musée de 1947 jusqu'à 1976. Mais la liste de jeunes artistes est impressionnante et dans l'aperçu des acquisitions de 1973, Vanbeselaere fournit à maintes reprises des commentaires sur *L'homme volant* de Karel Appel (« Premier achat d'après-guerre d'un peintre occupant le devant de la scène, particulièrement vital et venant du mouvement Cobra. »), le *Grand Blessé* de Francesco Somaini (« Animé et exemplaire, autant techniquement que formellement, de l'ingéniosité innée de la capacité visuelle des italiens »), une petite sculpture en bronze de Erzsébet Schaár, *Porte* (« Musique de voix intérieures ? En tout cas, une âme poétique, s'exprimant dans un langage visuel non interchangeable, duquel émane le charme et le stimulus du tridimensionnel et non pas, comme secrètement attendu, du langage plus immatériel de a forme dessinée. »), *Vertigo* de Luc Preire (« De notre premier abstrait géométrique qui emprunte le chemin de la purification et de la recherche de la perfection avec une cohérence sans relâche et une sensibilité extrême. ») ou un objet de clous de l'artiste du mouvement Zero, Guenther Uecker, *Spirale* (« Charme incontestablement fascinant et esthétique, et un rythme dynamique émanent de ces nombreux clous placés avec un savoir-faire impeccable. La peinture blanche avec laquelle tout a été pulvérisé mécaniquement engendre une joie de vivre réjouissante et intense. »).

Frans Baudouin, qui a fait la connaissance de Walther Vanbeselaere quand il était juste nommé conservateur en chef du Musée Royal des Beaux-Arts, déclarait que Vanbeselaere « possédait ce qu'il admirait lui-même dans une certaine mesure en Edgard Tytgat : le don de l'éternel émerveillement, admiration et exaltation. »⁵⁵ Ainsi en témoigne l'ouverture d'esprit avec laquelle il se laissait emporter par les disciplines artistiques qu'il affrontait initialement avec certaines réserves. Finalement, ce bon vivant qui désirait des révélations mystiques, était en premier lieu toutefois beaucoup plus un amoureux de l'art qu'un critique de l'art. Un amoureux qui ne se laissait pas guider par le caractère innovateur

⁵⁵ Frans Baudouin, 'Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets', *Vlaanderen*, Jg. 37 (1988), p. 270.

de Ensor, Brusselmans ou Permeke mais qui dans leurs œuvres cherchait cette chose qui relie l'art avec « les plus profonds besoins et sensations de la vie ». « La profonde émotion » de Ensor (...) « la force que certaines personnes possèdent pour pouvoir ressentir dans une vie, une pulsation cachée et active, et d'également avoir le besoin irrésistible et insatiable d'exprimer ce secret de la vie. »⁵⁶ Le canon de la peinture moderne en Belgique de Vanbeselaere a bien sûr été remis en question durant les années '60 (e.a. par Marc Callewaert) et a été depuis lors fondamentalement corrigé par la publication de Robert Hoozee et son équipe qui a écrit avec lui l'ouvrage *Moderne kunst in België 1900 – 1945* [L'Art moderne en Belgique 1900 – 1945] (Fondation Mercator 1992).

⁵⁶ Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Bruxelles : éditions De Arcade, 1961, p. 114

Un musée pour le passé et le présent. Vanbeselaere, Dhondt-Dhaenens et l'importance des « contemporains »

Charlotte Crevits

Pour la présentation de l'exposition *Walther Vanbeselaere, Collectionneur pour l'état 1948 – 1973*, au musée Dhondt-Dhaenens, trois artistes contemporains ont été invités à mouler l'espace du musée. Les artistes Oleg Matrokhin, Bart Lodewijks et Jacqy duVal engagent un dialogue avec la collection Vanbeselaere en créant des remarquables interventions architecturales, coloristiques et graphiques en jetant un coup d'œil contemporain à la collection. Un choix raisonné pour un dialogue entre passé et présent, qui au niveau de la conception ne s'inscrit pas seulement dans l'approche du musée Dhondt-Dhaenens qui a évoluée historiquement, mais qui concorde aussi avec les émulations de Walther Vanbeselaere.¹

Déjà lors de la création du musée en 1968, le couple Jules Dhondt et Irma Dhaenens se concentraient non seulement sur la présentation au public de leur collection d'art, qui couvre principalement le groupe d'artistes de Laethem, mais également sur la présentation d'œuvres contemporaines. Alors que le grand espace avec le patio intérieur était réservé à la collection fixe, l'espace plus petit servait à son tour pour y montrer des expositions changeantes d'artistes contemporains, local ou internationaux. En moins d'un an après l'inauguration, le musée présentait des œuvres d'entre autres Bram Bogart, Paul Van Hoeydonck et Valerio Adami. Les fondateurs choisissaient clairement, dès le début, d'ouvrir les portes du musée également pour l'art contemporain qui était alors souvent « bafoué ».

¹ Walther Vanbeselaere, « Discours de Monsieur Dr. Walther Vanbeselaere lors de l'inauguration du Musée Mme. Jules Dhondt-Dhaenens, » 30 Novembre 1968, archive musée Dhondt-Dhaenens.

Walther Vanbeselaere, qui tenait en premier lieu en haute estime la collection Dhondt-Dhaenens, appréciait néanmoins l'attention prêté aux artistes contemporains. Durant son discours d'inauguration du Musée Dhondt-Dhaenens, Vanbeselaere a dit :

« Il est certain que l'on possède un Musée de plus, dans lequel on peut par ailleurs créer maintes activités culturelles où les points de vue actuels — en réponse aux besoins actuels — seront un enrichissement, mais que cette collection puisse être montrée et quelle offre même à certains égards un ensemble, comme par exemple en rapport avec Servaes, qui ne se produit dans aucun autre Musée de notre pays, est pour moi d'une indéfiniment plus grande importance. »¹

Depuis, le musée Dhondt-Dhaenens a continué à miser sur cette approche double dans sa stratégie ; en tant que musée, axée sur la recherche et la présentation de l'art moderne du vingtième siècle, et en tant que centre d'art contemporain. Dans son activité muséale le musée Dhondt-Dhaenens est aujourd'hui particulièrement intéressé par l'actualisation de notre point de vue sur l'œuvre des artistes représentés dans la collection. Il est frappant que beaucoup d'artistes qui visitent la collection Dhondt-Dhaenens — soit pour la thématique, les qualités de peinture ou encore, pour des raisons purement esthétiques — expriment leur admiration pour les modernistes flamands. Tous soulignent l'indéniable élément « contemporain » des artistes comme James Ensor, Valerius De Saedeleer, Constant Permeke, Frits Van den Berghe et Gustave De Smet. En raison de l'absence d'une politique culturelle efficace ces artistes sont aujourd'hui souvent méconnus auprès du « grand public » et pour cela ne connaissent que sporadiquement un intérêt international.

Walther Vanbeselaere défendait déjà les expressionnistes flamands plus qu'un demi siècle passé, au moment où ces artistes ne recevaient pas beaucoup d'appréciation. Dans un entretien avec Joos Florquin pour la série télévisé *Ten Huize van...* (Au domicile de...) Vanbeselaere a exprimé son mécontentement à ce sujet : « C'est en fait regrettable que si peu de nos critiques s'intéressent pour la grande valeur de notre passé très proche. »² En outre, c'est frappant que le conservateur anversoïis soulignait à plusieurs reprises l'actualité d'un maître vieux ou moderne dans ses études historico-artistiques. Il conclut ardemment dans le préface de son étude sur Pieter Brueghel (Pieter Bruegel en het Nederlandsche maniërisme [... et le maniérisme néerlandais], Tielt, 1945) avec un paragraphe sur Brueghel en tant que « extrêmement actuel » dans « nos jours de division déraisonnable qui fait penser à une autodestruction de l'ouest (...). Puisse Brueghel être l'incarnation de l'homme, qui aussi quand l'Europe se trouvait à la croisée des chemins, dans la pleine réalisation de sa propre relativité, continuait vers l'avant, esseulé et imperturbable. »³ Vanbeselaere tentait en plus d'inscrire l'histoire de l'art belge dans un contexte international. Il écrit dans la justification de son livre *La Peinture Moderne flamande* :

« On veut montrer envers de nos compatriotes, comment la peinture flamande, dans une période de 1850 à 1950, a non seulement eu une résurrection mais aussi comment elle allait de pair dans ses meilleures œuvres avec les mouvements artistiques de l'étranger ; comment elle est restée fidèle à ses qualités établies depuis déjà des siècles ainsi que la meilleure au niveau des contributions européennes en tenant compte de ce qu'elle a produit et ceci veut dire quelle peut donc aussitôt être perçue comme étant d'une importance mondiale. »⁴

² Joos Florquin, 'Walther Vanbeselaere', *Ten Huize Van...*, Partie 18, Louvain : Davidsfonds, 1982, 332.

³ Vanbeselaere, 'Bruegel leren zien' (Apprendre à voir Bruegel). Quelques alinéas du préface, dans *VWS-Cahiers*, vol. 10, n. 4 (hiver 1975) : 10.

Bien que le penchant personnel de Vanbeselaere en tant que collectionneur se dirigeait en premier lieu vers les modernistes flamands, il soulignait clairement en tant que conservateur en chef l'importance du propre passé et présent — un musée devait être selon Vanbeselaere un « espace éclectique ». ⁵ Depuis le début de son mandat, maintes œuvres de jeunes artistes étaient acquises de manière régulière. Le maire Craeybeckx, l'ancien président du comité d'acquisition, qui à son tour avait une prédilection pour les jeunes artistes, jouait un rôle important dans cette stratégie d'acquisition. L'instauration du Musée Middelheim en 1950 à l'initiative de Craeybeckx, a par exemple donné lieu à des acquisitions de sculptures progressives et internationales comme *Le pas de danse* de Giacomo Manzù et *La grande danseuse* de Marino Marini. Quoique durant les sessions, Vanbeselaere estimait que l'accent devait être mis en premier lieu sur la qualité d'une œuvre plus tôt que sur son actualité. L'acquisition d'œuvres d'art d'artistes nouveaux comportait plus de risques et devait être abordée avec la prudence nécessaire. ⁶

Une forte attention sur l'art contemporain ne s'est manifesté que durant les dernières années de son mandat en tant que conservateur. Vanbeselaere a organisé au milieu des années 1960, deux expositions de groupe avec lesquelles il voulait « avancer vers l'actuel. » ⁷ La première exposition, *La génération 1900, animistes et surréalistes* en 1966 était consacrée à des artistes de « sa » génération, suivant aux expressionnistes. Des œuvres d'entre autres Paul Delvaux, René Magritte, George Grard, Jos Verdegem et Henri-Victor Wolvens — tous des artistes avec qui il entretenait un contact personnel — y étaient représentées. La deuxième exposition était intitulée *Contrastes 1947 – 1967* et avait lieu en 1968, l'année de la fondation du musée Dhondt-Dhaenens. L'exposition donnait un aperçu des plus importantes innovations et tendances

⁴ Vanbeselaere, *Moderne Vlaamse schilderkunst, (La peinture moderne flamande) Van 1850 tot 1950, De Leys à Permeke* (Bruxelles : De Arcade, 1959), 18.

⁵ Florquin, 'Walther Vanbeselaere', 327.

⁶ Myrthe Wienese, *De Vanbeselaere à Huvenne. Het aankoopbeleid van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2005, www.thesis.net/antwerpen_museum/ant_mus_inhoud.htm, consulté le 22.5.2017.

⁷ Florquin, 'Walther Vanbeselaere', 329.

abstraites dans la peinture belge des vingt années précédentes et c'était la première exposition consacrée à l'art abstrait dans l'histoire de la KMSKA.

Vanbeselaere c'est ensuite concentré sur l'art contemporain avec l'exposition *Jos. Vinck (1969)*, *Raoul De Keyser (1970)*, *Facettes « L'art jeune flamand » (1971)* et sous son administration, un an avant sa retraite, l'exposition *Gilbert et George : « The Paintings » (« Les Peintures »)*, montrant ainsi encore une exposition d'allure internationale. En dépit de la volonté intentionnelle de poursuivre la réalisation d'un musée du passé et du présent, Vanbeselaere ne peut pas être considéré en tant qu'un précurseur au niveau de l'art contemporain. Bien que l'œuvre de quelques innovateurs des années 1950 (comme Hans Hartung, Jan Burssens, Karel Appel, Jan Cox et Pierre Alechinsky) à été acquise sous son administration, la préférence du conservateur semblait surtout aller vers la peinture figurative contemporaine, qu'il pouvait placer dans le contexte de la tradition artistique « flamande » au nom du dialogue avec la réalité. Durant les années 1950-60 on n'a pas prêté attention aux tendances artistiques comme le pop art, le minimal art et l'art conceptuel, qui faisaient à ce moment là une montée en Europe et en Amérique. ⁸ Walther Vanbeselaere était peut-être conscient de cela quand il, durant cette période, proposait de fonder un musée autonome pour l'art contemporain à Anvers. Ainsi dit-il dans l'entretien avec Joos Florquin : « L'absence douloureuse y est pourtant : il doit y avoir un musée d'art contemporain. Car maintenant on se trouve entre deux sièges : dans la cendre ! ». ⁹ Son vœu s'est réalisé partiellement la même année avec l'inauguration de la I.C.C. (Centre Culturel International) dans l'ancien Palais Royal situé dans le Meir à Anvers. En tant qu'institution publique pour l'art contemporain c'était le précurseur de la M HKA qui ouvrirait finalement ses portes quinze ans plus tard.

⁸ Myrthe Wienese, *Van Vanbeselaere à Huvenne*.

⁹ Florquin, 'Walther Vanbeselaere', 329.

Le duo artistique belge **Jacqy duVal**, formé par Jacqueline Dehond (°1965) et Koenraad Uyttendaele (°1962), choisit de travailler avec de la couleur et des formes géométriques sur les murs de l'exposition. À cet effet les artistes prennent les œuvres représentées comme point de départ. Quelques unes des couleurs utilisées sont complémentaires aux couleurs des œuvres présentées, d'autres encore, répètent les couleurs des œuvres. La pratique de Jacky duVal prête attention au processus de création, en anticipant toujours avec une recherche poussée. Les pigments utilisés ont été sélectionnés soigneusement et les peintures sont préparées par les artistes même de manière traditionnelle et artisanale. En recherchant l'effet que la couleur a sur notre subconscient, les artistes comme Josef Albers ou Mark Rothko créent des inspirations précieuses. En faisant dialoguer le langage visuel contemporain avec les œuvres des générations d'artistes précédentes, on tente de rompre la perspective temporelle. Le spectateur est invité à vivre « l'intemporelle » qualité de la collection représentée.

« Les œuvres sont une sélection d'une période importante dans l'art de nos régions. Ce sont des œuvres d'artistes qui ont influencés les générations suivantes par leurs caractères révolutionnaires, leur innovation et leur créativité. Elles dépassent chacune à leur façon le contexte temporel et localisé dans lequel elles ont été créées, et elles continuent à émettre grâce à leur qualité esthétique et artistique. »
— Jacqy duVal

L'artiste **Bart Lodewijks** (°1972, Pays-Bas) considère le dessin comme un acte sociable. L'artiste engage un dialogue avec un environnement donné en appliquant des dessins en craie dans les rues, sur les murs et sur les façades. À partir de ces dessins en craie un lieu est (généralement éphémèrement à cause du temps) contemplé sous une apparence différente et/ou perçu par les habitants du quartier, les propriétaires ou des passants. Pour cette exposition l'artiste a dessiné avec de la craie de tableau noir sur les murs intérieurs et extérieurs du musée Dhondt-Dhaenens. Le dessin est inspiré par les cadres souvent tape-à-l'œil des peintures repré-

sentées et forme ainsi un grand « cadre » visuel qui accentue les parallèles entre la collection du musée Dhondt-Dhaenens et celle de la KMSKA. L'œuvre consiste de lignes de craie droites qui forment ensembles un dessin entier, mais qui ne peut pas être perçu en un seul coup d'œil car le dessin suit l'angle du mur ou parce qu'il entre dans un autre espace pour y continuer son chemin. Le dessin cherche aussi son chemin en dehors du musée, pour lequel l'artiste recherche les proches de Walther Vanbeselaere. En ce sens l'artiste espère fournir le dessin aussi d'une dimension personnelle.

L'artiste **Oleg Matrokhin** (°1980, Russie) a choisi d'occuper l'espace de l'exposition dans des endroits bien choisis avec des dessins en crayon très fins et détaillés. À travers de ses dessins l'artiste nous raconte une histoire sur Walther Vanbeselaere en tant que collectionneur plus tôt qu'en tant que conservateur de musée. Matrokhin expose des contradictions entre des notions souvent colorées dans l'histoire de l'art, comme « vieux » et « nouveau » ou « bourgeoisie » et « aristocrate » dans ses dessins raffinés qui traversent la collection. Aussi les préférences personnelles, les émulations financières et les intrigues familiales de Vanbeselaere sont abordées dans les dessins. Matrokhin explore en permanence les frontières entre la réalité et la fiction. À part qu'il s'est fait inspirer par des sources historico-artistiques, il c'est aussi fait inspirer par certaines scènes du film dramatique italien-français controversé *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) de Luchino Visconti, des rapports financiers et des illustrations qu'il a trouvé dans la presse à scandales ou dans des magazines de mode. Les dessins sur les murs font penser à la *toile de Jouy*, des motifs décoratifs qui étaient populaires durant le seizième siècle en France et qui représentaient généralement des scènes pastorales.

Léon Spilliaert et l'image (de soi) de l'artiste au dix-neuvième siècle

Thijs Dekeukeleire

L'Ostendais Léon Spilliaert (1881 – 1946) fait couler l'encre. C'était déjà comme ça depuis qu'il se rendait parmi les poètes symbolistes quand il avait une vingtaine d'années. Un artiste songeant incite à songer. Ainsi en témoigne le passage sur les autoportraits de Spilliaert dans le catalogue de l'exposition monographique que la KMSKB a tenue en 2006–07 : « Au-delà des frontières du visible (ce cependant espace limité qui est dominé par le coup d'œil d'acier dans le portrait frontal) le regard est ramené à sa source : un gouffre béant qui n'incarne plus davantage un âge d'or perdu, mais qui se fait connaître en tant qu'un début absolu auquel chaque action puisera sa signification. »¹ C'est une chose très représentative pour les essais sur Spilliaert d'avoir cette tendance à « scintiller », comme l'a déjà remarqué l'historienne de l'art Patricia Farmer.² Ce qui attire l'attention à cet égard n'est pas le contenu de cette écriture, mais l'écriture en soi. Spilliaert est sans aucun doute un des plus frappants personnages de l'histoire de l'art belge du long dix-neuvième siècle (1789 – 1914 n.d.l.r.), principalement à cause de ses autoportraits. Au cours de sa carrière Spilliaert s'est en effet représenté une trentaine de fois.³ Une pareille série d'autoportraits est décisive pour perpétuer l'image de l'artiste. Ce qui suit est une réflexion sur Spilliaert-le-mythe, liée avec son *Zelfportret met blauw schetsboek* (*Autoportrait avec carnet de croquis bleu*) de 1907.

¹ Michel Draguet, « Opgewassen tegen de muil van het donker » (« Faisant face à la gueule de la nuit ») dans *Léon Spilliaert : Un esprit libre*, Michel Draguet et al. (Anvers : Ludion, 2007), 126

² « Essays on Leon Spilliaert [...] have a tendency to shimmer [...] » Patricia Farmer, « The Master of the Solitary Figure » dans *Léon Spilliaert : Symbol and Expression in 20th Century Belgian Art*, Frank Edebau, Patricia Farmer et Francine-Claire Legrand (Hamilton : The Art Gallery of Hamilton, 1980), 19.

³ Dans le même catalogue de l'exposition Draguet parle d'une « vingtaine » d'autoportraits, Dewulf d'une « trentaine ». Draguet, « Opgewassen » (voir note 1), 126 ; Dewulf, « Spilliaert versus Spilliaert » dans *Léon Spilliaert : Un esprit libre*, Michel Draguet et al. (Anvers : Ludion, 2007), 131.

Spilliaert n'est pas la seule et unique personnalité marquante qui s'est manifestée au sein du monde artistique belge au dix-neuvième siècle. Son concitoyen James Ensor (1860 – 1949) était par exemple connu pour marcher sur les pieds de l'ordre établi, quand il ne flânait pas sur la digue comme un vrai dandy. Incompris et sous-estimé, Ensor se sentait comme un martyr de son art. Il s'identifiait pour cette raison avec le Christ persécuté, peut être encore bien plus que ses contemporains Paul Gauguin (1848 – 1903) et Vincent Van Gogh (1853 – 1890).⁴ Dans son chef-d'œuvre intitulé *De intriede van Christus in Brussel in 1889* (*L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*) (1888, J. Paul Getty Museum), il a prêté ses traits à la figure du Christ, qui était entouré d'une foule de monstres, masques et caricatures : la plèbe, les critiques, les collègues avant-gardistes. En même temps le sculpteur anversois Jef Lambeaux (1852 – 1908) a aussi laissé triompher son individualité. En suivant les traces du réaliste Gustave Courbet (1819 – 1877), Lambeaux accueille avec enthousiasme l'image de marque du bohémien : un hédoniste non conformiste et un homme du peuple qui abhorre les conventions bourgeoises.⁵ Quand il n'était pas en train de travailler dans son atelier à Bruxelles l'artiste se retrouvait au bar ou au milieu du public d'une baraque de lutteurs, où il assouvissait ses pulsions et ses passions qui se manifestaient aussi dans ses nus tournoyants et charnus.⁶

Que ce genre de personnalités d'artistes mémorables se présentent précisément au dix-neuvième siècle en Belgique, et ailleurs en Europe de l'ouest, n'est pas du tout une coïncidence. La création du mythe autour de la figure de l'artiste a de profondes racines qui sont directement reliées à la Renaissance. L'italien Giorgio Vasari (1511 – 1574) a récolté une renommée permanente avec son *Vite* (1550, 1568) : une collection de biographies d'artistes, pleine de typologies frappantes, d'anecdotes colorées et de

⁴ Michael Wilson en Alexander Sturgis, « Priest, Seer, Martyr, Christ » in *Rebels and Martyrs : The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven : Yale University Press, 2006), 139 ; Alexander Sturgis, « James Ensor » in *ibid.*, 154.

⁵ Michael Wilson en Alexander Sturgis, « Bohemia » in *Rebels and Martyrs : The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven : Yale University Press, 2006), 89.

⁶ Sander Pierron, *Etudes d'art* (Bruxelles : Xavier Havermans, 1903), 89, 92.

détails fougueux.⁷ Ces volumes — qui ont été en abondance lus et prévus de commentaires au fil des siècles — font preuve de topos (des figures de style ou sujets littéraires classique où l'on utilise des situations ou des lieux cliché n.d.l.r.) qui continuent jusqu'au jour d'aujourd'hui à se glisser dans les histoires sur la vie des artistes. Ce n'est que dès la fin du dix-huitième siècle et au cours du dix-neuvième siècle que le mythe de l'artiste a commencé à être connu de tous. À partir du romantisme les artistes commencent pour la première fois à s'adopter consciemment une personæ qui était inspirée de mythes, de sorte que rapidement, la vie d'artiste et l'imagination s'entretenait.⁸

Plus tôt qu'enfant terrible comme Lambeaux et Ensor, Spilliaert s'affirme en tant que mélancolique. Les récits à propos de l'homme et son œuvre évoquent toujours la mélancolie et des qualités apparentées, comme une nature introvertie et retirée, un caractère très sensible, une morosité et une tendance à avoir des sautes d'humeur. Ces éléments là sont aussi une constante dans les Vitae de Vasari. On est jamais vraiment revenu sur l'idée que le génie artistique va de pair avec une personnalité instable, certainement pas à partir de la Renaissance ; une notion qui a été attribuée aussi un fondement clinique au dix-neuvième siècle.⁹ Pour l'art belge, Spilliaert est considéré comme le prototype de l'artiste mélancolique, qui croule sous le poids de ses propres dons ; il souffre des pressions qu'il ressent, de vouloir exprimer sa vision intérieure et sous la méconnaissance par « le publique philistin »¹⁰ (donc indifférent et hostile). « Non seulement le plus grand par le talent,

par l'audace, par la constance, est ordinairement le plus persécuté, mais il est lui-même fatigué et tourmenté de ce fardeau du talent et de l'imagination, » ainsi s'exprime le grand peintre romantique Eugène Delacroix,¹¹ avec ce propos exemplaire, et avec lequel Spilliaert ressentait une affinité très proche.¹²

En 1907 Spilliaert a connu un point culminant au niveau créatif qui était, ironiquement, dû à une crise personnelle qui traînait en longueur. L'artiste, ainsi la lecture nous affirme, avait connu une grande déception amoureuse et éprouvait une très grande difficulté à maintenir ses relations sociales, et il souffrait d'ulcères et d'insomnie.¹³ « Ah ! Si j'étais débarrassé de mon caractère inquiet et fiévreux, si la vie ne m'avait pas dans ses serres, » est ce qu'il écrit dans une lettre en 1904, submergé de doutes sur son chemin artistique.¹⁴ « Jusqu'à présent ma vie s'est passée, de façon seule et triste, avec un immense froid autour de moi. J'ai toujours eu peur, je n'ai jamais osé. Jamais été complètement sincère, » disait-il en 1909.¹⁵ Les errances de Spilliaert dans la station balnéaire morte c'est reflété dans une série d'étranges paysages de ville et de mer. Dans le confinement de sa maison familiale il explore ses propres traits osseux dans la toute aussi étrange série d'autoportraits. « Il est vraiment une âme en détresse, quelqu'un qui souffre d'une psychose d'angoisse et qui l'exprime d'une manière directe [...], » confirme Walther Vanbeselaere dans l'évaluation de l'œuvre artistique Spilliaert. « Dans ses meilleures œuvres il part de sensations intenses qu'il a vécu durant sa vie et dont la désolation et l'anxiété sont les pulsations (sic). »¹⁶

L'image de Spilliaert en tant que abandonné et anxieux nous raconte seulement une partie de l'histoire qui offre un regard

⁷ Robert Williams, « Vasari, Giorgio » in *Encyclopedia of Aesthetics, Oxford Art Online* (Oxford : Oxford University Press, 2007-2017), consulté pour la dernière fois le 2 mai 2017, www.oxfordartonline.com.

⁸ Michael Wilson, « Rebels and Martyrs » in *Rebels and Martyrs : The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven : Yale University Press, 2006), 7.

⁹ Rudolf Wittkower en Margot Wittkower, *Born Under Saturn : The Character and Conduct of Artists : A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1963), 98-99, 104.

¹⁰ Susmentionnée est une conséquence d'une distance entre l'artiste avant-gardiste et le goût populaire qui au cours du dix-neuvième siècle devenait de plus en plus grand. Wilson, « Rebels and Martyrs » (voir note 8), 14-15 ; Michael Wilson, « Hero of the Establishment ; Romantic Hero » in *Rebels and Martyrs : The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven : Yale University Press, 2006), 45 ; Michael Wilson, « Romantic Myths » dans *ibid.*, 71.

¹¹ Eugène Delacroix en Paul Flat, *Journal d'Eugène Delacroix : 1823-1850* (Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1926), 437 (1 mai 1850).

¹² Anne Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert : Het literair en kritisch portret van een kunstenaar* (Bruges : éditions Van de Wiele, 2016), 24.

¹³ Voir par exemple : Michel Draguet, *Het symbolisme in België* (Le symbolisme en Belgique) (Bruxelles : Mercatorfonds, 2010), 328 ; Anne Adriaens-Pannier, *Spilliaert : Le regard de l'âme* (Gand : Ludion, 2006), 302 ; Adriaens-Pannier, *Literair en kritisch* (Littéraire et critique) (voir note 12), 12.

¹⁴ Léon Spilliaert, cité dans : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 6.

¹⁵ Léon Spilliaert, cité dans : Adriaens-Pannier, *Literair et critique* (voir note 12), 20.

¹⁶ Walther Vanbeselaere, *De Vlaamsche schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke* (Bruxelles : éditions De Arcade, 1961), 156.

clair sur sa carrière. Spilliaert a pu assez rapidement créer des liens au sein des milieux avant-gardistes nationales et internationales, grâce à une détermination et un entrepreneuriat qui nuancent l'image de l'artiste comme un mélancolique incorrigible. En 1902, quand il avait à peine 21 ans, Spilliaert a approché sur sa propre initiative l'éditeur et mécène bruxellois Edmond Deman (1857 – 1918). Son portfolio a suscité l'intérêt de Demans, et rapidement Spilliaert s'est occupé des illustrations par délégation pour des géants littéraires comme Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) et Émile Verhaeren (1855 – 1916).¹⁷ Avec Verhaeren, Spilliaert a construit, malgré une différence d'âge de presque trente ans, une de ses plus profonde amitiés. « [C'est] lui que j'ai le plus aimé, c'est lui qui m'a le plus aimé [...] » se souviendra Spilliaert quelques années après la mort de Verhaerens, dans des termes qui étaient alors d'usage en parlant des liens d'amitié intimes entre hommes.¹⁸ Sous l'encouragement de Deman et Verhaeren — qu'il a immortalisés avec sa propre image dans un triple portrait (1908, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Bruxelles) — Spilliaert est allé tenter sa chance à Paris. Son séjour à la Mecque culturelle lui a généré une petite clientèle ainsi qu'une occasion pour exposer : notamment dans la galerie du vendeur d'art Clovis Sagot (? – 1913), qui a étalé son travail à côté de nul autre que son contemporain espagnol Pablo Picasso (1881 – 1973).¹⁹ De retour dans sa propre ville Spilliaert a gagné l'amitié d'aussi bien Ensor que Constant Permeke (1886 – 1952). Si au début Ensor se plaignait encore que Spilliaert l'attendait sans relâche chaque fois qu'il vou-

¹⁷ Anne Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 302 ; Anne Adriaens-Pannier, « Woord en beeld in dialoog : Spilliaert als illustrator van Emile Verhaeren en Maurice Maeterlinck » dans *Léon Spilliaert : Un esprit libre*, Michel Draguet et al. (Anvers : Ludion, 2007), 20 e.v.

¹⁸ Léon Spilliaert, transcrit dans : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 325. Sur les liens masculins - l'homosocialité - dans le vingtième siècle (de longue durée) on peut y retrouver une mine de littérature. De valeur particulière pour le contexte artistique-littéraire belge du dix-neuvième siècle est l'ouvrage : Henk de Smaele, « De onmachtigen : Mannelijkheid en de idealen van de literaire avant-garde in Vlaanderen » dans *Niet onder één vlag : Van Nu en Straks en de paradoxen van het fin de siècle*, red. Raf de Bont, Gerald Reymenants et Hans Vandevoorde (Gand : Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2005), 181-194.

¹⁹ Farmer, « The Maste » (voir note 2), 21 ; Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 302. À retrouver dans le carnet d'adresses de Spilliaert de 1919-20, le nom de Picasso : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 306.

lait se dégourdir les jambes,²⁰ plusieurs années plus tard il appréciait leurs innombrables discussions sur l'état de l'art moderne.²¹

L'autoportrait qui est visible dans l'exposition actuelle peut être interprété dans la même lumière : témoignant de l'assurance ce dont faisait preuve le jeune artiste et de la manipulation rusée de l'image qui était en train de se former autour de lui. Ça fait partie d'une deuxième phase qui est traditionnellement distinguée dans ses autoportraits : les autoportraits de 1907 – 1908, qui sont caractérisés par l'attirail de la vie d'artiste et de la résidence bourgeoise.²² Vanbeselaere, qui a défendu vigoureusement ces œuvres auprès de la commission d'achat de la KMSKA, l'estimait comme — conformément au mythe — « uniquement axé sur l'expression des états d'âme, pleines d'introspection (sic), écoutant les voix intérieures ». ²³ Un autoportrait est en effet le résultat d'une introspection, mais elle est par définition aussi une extériorisation qui implique des choix concernant la représentation vers le monde extérieur. L'œuvre en question suggère que l'artiste qui avait à ce moment là 26 ans, réclamait la respectabilité d'un gentleman, avec « une bravoure juvénile et peu de retenue, comme aussi Farmer l'a remarqué. ²⁴ Spilliaert se montrait dans un intérieur bourgeois, vêtu d'un costume noir dont l'élégance sobre témoigne de la gravité de ses occupations. C'est un monde de différence avec les autoportraits de l'autrichien Egon Schiele (1890 – 1918), qui dès 1910 jouait aussi avec la force expressive de ses traits osseux et sa chevelure abondante, mais qui se présentait aussi à poil à maintes reprises dans des positions tourmentées mis en lumière de manière dramatique sur un fond neutre. En outre, Spilliaert ne se montre pas seulement en tant que gentleman, mais en tant qu'un gentlemen avec la qualité artistique — plus précisément, un dessinateur. ²⁵ Ses autoportraits de bourgeois et génie créateur

²⁰ Ensor, cité dans : Norbert Hostyn, « Documenten » dans *Léon Spilliaert*, Anne Adriaens-Pannier et Norbert Hostyn (Gand : Ludion, 1996), 47.

²¹ Pour l'amitié entre Spilliaert et Ensor, voir : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 264-274 ; pour l'amitié entre Spilliaert et Permeke : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 286-298.

²² Dewulf, *Spilliaert versus Spilliaert* (voir note 3), 131-132.

²³ Gilberte Gepts, « Dr. Walther Vanbeselaere : 25 jaar hoofdconservator, »

Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (1973), 6, 32.

²⁴ « [...] his self-portraits suggest youthful bravado and very little reticence. » Farmer, « The Master » (voir note 2), 21.

sont d'autant plus frappant quand on sait que Spilliaert luttait avec une déception amoureuse ainsi qu'avec sa santé durant cette période. L'identité alléguée compense le manque de virilité sur un autre plan.²⁶ Dans d'autres autoportraits encore, Spilliaert semble avoir augmenté l'atmosphère oppressant et nocturne, en exagérant de manière confiante, les fissures dans la perception de soi-même. C'est en premier lieu le cas dans le fameux, et assurément rappelant l'artiste Munch, *Zelfportret voor de spiegel* (*Autoportrait au miroir*) (1908, Kunstmuseum aan zee, Oostende / Musée d'art à la mer, Ostende).²⁷

En étudiant bien l'imagerie de Spilliaert et en laissant à cet égard plus d'espace pour sa propre contribution on peut révéler une image plus variée de l'artiste et de sa place dans la société. Comme Spilliaert a conquis en tant qu'individu une place au sein des cercles artistiques, ainsi il a aussi obtenu avec son œuvre une place au sein de l'histoire de l'art contre le mythe qui régnait alors. À l'instar d'auteurs avant lui, Vanbeselaere qualifiait Spilliaert en tant que « cas exceptionnel » et « un outsider de sa propre génération [...] ». ²⁸ Plus tôt qu'être immensurables, les œuvres de Spilliaerts montrent justement les fructueuses échanges qu'ils faisaient entre eux au sein des milieux artistiques qu'il fréquentait à Ostende, Bruxelles et Paris. De cette manière Spilliaert constitua un lien reconnaissant qui clarifie l'interaction entre et la superposition

²⁵ Il s'agit d'un carnet de croquis (dans lequel Spilliaert logiquement dessine sa propre image), devient plus clair en comparaison avec un autoportrait similaire de la même année, maintenant partie d'une collection privé, connu sous le nom de *Zelfportret met schetsboek* (*Autoportrait avec carnet de croquis*) et publié dans : Michel Draguet et al., *Léon Spilliaert : Un esprit libre* (Anvers : Ludion, 2007), 140 (nr. 149).

²⁶ Pour un examen captivant de la masculinité bourgeoise – y compris le costume noir obligatoire - centré sur l'impressionniste français Gustave Caillebotte, voir : Tamar Garb, *Bodies of Modernity : Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London : Thames and Hudson, 1998), 33-40.

²⁷ Voir par exemple : Adriaens-Pannier, *Le regard* (voir note 13), 76 ; Draguet, « Opgewassen » (voir note 1), 128-129 ; Draguet, *Symbolisme* (voir note 13), 329-330.

²⁸ Vanbeselaere, *De Vlaamsche schilderkunst* (voir note 16), 156. Vanbeselaere résonna ainsi des réflexions comme celles de Georges Marlier : « L'œuvre du peintre ostendais Leo Spillaert (sic) [...] est très difficile à classer (sic). Aucun art est plus humble que le sien, mais aucun art n'est plus intimidant, plus immesurable. » Georges Marlier, *Hedendaagse Vlaamsche schilderkunst* (Bruxelles : De Lage Landen, 1944), 89.

des mouvements artistiques en Belgique. Notamment ses amitiés avec Ensor et Permeke sont reflétées dans son rôle de médiateur entre la fin du symbolisme et le début de l'expressionnisme.²⁹ Encadrer et désigner n'affecte pas l'œuvre unique de Spilliaert. À part d'une force entêtante et poétique elle témoigne d'une virtuosité technique extraordinaire. Spilliaert utilisait de façon maximale les effets fluides et subtiles des supports mélangés — de l'encre des Indes, des crayons de couleur, des couleurs pastel, de la craie et de l'aquarelle — et il optait en outre souvent pour une traitement monochrome, qui expose son sens magistrale pour jouer avec les formes positives et négatives, avec la lumière et l'obscurité.³⁰ La création du mythe contribue à l'héritage et aide à faire de Spilliaert une des figures artistiques paradigmatiques de l'histoire de l'art belge.

²⁹ Farmer, « The Master » (voir note 2), 19 ; Francine-Claire Legrand, « Spilliaert, Léon » dans : *Dictionnaire des peintres belges* (1999-2011), visité le 2 Mai 2017, balat.kikirpa.be/peintres.

³⁰ Hoozee, « Spilliaert en de nadagen van het symbolisme » in *Léon Spilliaert : Un esprit libre*, Michel Draguet et al. (Antwerpen : Ludion, 2007), 12 ; Farmer, « The Master » (voir note 2), 24.

Le désir de Tytgat

Eline Stoop

La littérature contemporaine et moderne souligne surtout la singularité (ce qui le rend unique en tant qu'artiste envers les autres de sa génération) d'Edgard Tytgat (Bruxelles, 1879 – Woluwé-Saint-Lambert, 1957).¹ Ses peintures sont décrit de manière plus tôt stéréotypée comme des traductions poétiques de sa vue naïve sur le monde, empreint d'humour et d'un soupçon d'érotisme, où son intérêt dans l'imagerie populaire coloré n'est jamais très loin. L'imagerie populaire sont des gravures qui sont caractérisées par leur caractère narratif, leur simple et parfois aussi maladroite élaboration, leurs grandes surfaces colorées et leurs contours visibles (chacun de ces éléments est aussi applicable à l'art de Tytgat). Il est difficile de trouver une vue différente sur l'œuvre de Tytgat dans la littérature. La thématique de l'artiste naïf, et la question si on doit vraiment le voir de cette façon, est controversée.² D'un point de vue contemporain ceci semble plus tôt à côté de la question. Ce qui rend son œuvre pertinente de nos jours n'est pas tant déterminé par la manière dont il affiche ses thèmes de façon naïve ou non, mais par son choix pour un petit nombre de sujets qui sont encore toujours reconnaissables aujourd'hui.

Tytgat affiche dans ses peintures les petites choses quotidiennes qui nous rendent humains : les interactions sociales (la famille, les amis ou d'autres groupes représentés), se défouler dans des lieux de divertissement (à la foire, au cirque ou au théâtre) et ressasser une fois rentré à la maison devant le fenêtre

¹ E.g. Milo, Tytgat, 9 ; Jozef Muls, Edgard Tytgat (Bruxelles : Apollo, 1943), 14 ; Maurice Roelants, Edgard Tytgat (Anvers : De Sikkels, 1948), 10 ; Vanbeselaere en Teirlinck. De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, 230 ; Tytgat : een levensschets, 9 ; Roland De Wulf, Walther Vanbeselaere, J.P. Van Langenhove, en Jan D'Haese, Moderne Vlaamse schilderkunst (Gand : Kredietbank, 1980), n.p. ; Hozee, Henneman, en Boyens, Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930, 176 ; Boyens, Catalogus Museum Dhondt-Dhaenens, 75 ; Van den Bussche, Boenders en Buyck, Edgard Tytgat, 37.

² Cf. Milo, Tytgat, 8, 14 ; Dasnoy en Ollinger-Zinque. Edgard Tytgat ; beschrijvende catalogus van zijn geschilderd oeuvre, 18-22 ; Oto Bihalji-Merin, Moderne Primitieven : Naïeve schilderkunst van de late zeventiende eeuw tot heden (Sassenheim : Rebo Productions, 1971), 274. Edgard Tytgat : een levensschets, 9 ; Van den Bussche, Boenders en Buyck. Edgard Tytgat, 8-9, 31.

(comme on peut voir dans plusieurs de ses œuvres d'intérieur). Mais Tytgat prête aussi attention à l'autre côté de l'homme, un côté qu'il n'a pas tendance à partager avec maintes personnes et qu'il va même réprimer : ses désirs charnels. Walther Vanbeselaere qui a acheté remarquablement beaucoup de peintures et de sculptures de nus de femmes pour la collection de la KMSKA, s'exprime ainsi dans son livre *Moderne Vlaamse schilderkunst (La Peinture Moderne flamande)* (1960, p. 232) : « Il [Tytgat] dévoile des choses qu'aux quelles chacun d'entre nous savoure parfois en secret. » La femme (généralement) nue est un sujet constant dans l'œuvre de Tytgat, mais c'est surtout dans son œuvre plus tardive que ses désirs érotiques et parfois sadiques occupent le devant de la scène. Il parvient, de manière quelque peu obscure, enveloppé de références aux anciens mythes et légendes, à donner corps à ces désirs — qui sont opprimés par de nombreuses personnes — d'une façon intemporelle et c'est bien là où se cache la force de son œuvre, comme on peut le voir dans *De beeldhouwer vereeuwigd zijn liefdes (Le sculpteur immortalise ses amours)*.

Cette peinture qui baigne dans un teint coloré de rose et gris-bleu, évoque un monde surréel, un monde de rêve où les désirs opprimés de l'homme sont donnés libre cours. Dans ce monde, l'artiste dispose de la liberté pour ligoter ses amours nues, des femmes de chair et de sang, et de les poser dans une position préférée, pour ensuite les façonnées en des amantes idéales immortalisées en pierre. Tytgat affiche de manière simultanée les différentes phases de la réalisation : dans le lointain un sculpteur navigue avec une de ses amantes nues vers son île de « rêve ». Une fois arrivé, il bande les yeux de son amante ou il la ligote, après quoi il la pose littéralement sur un piédestal, avant de l'immortaliser en pierre par son toucher.

Cette histoire invoque, tout comme le titre, immédiatement des associations avec le mythe de Pygmalion et Galatea. Dans le mythe, Pygmalion, un sculpteur qui a renoncé aux femmes parce qu'elles semblent vivre uniquement dans le péché, tombe amoureux de sa propre sculpture d'ivoire très réaliste d'une jeune

femme époustouflante. Pygmalion parle à la déesse de l'amour durant la célébration de Vénus pour lui demander une femme qui ressemble à sa sculpture d'ivoire. Quand il rentre à la maison après la fête, Pygmalion embrasse et caresse pour la énième fois sa femme d'ivoire, qui suite à l'intervention de Vénus se transforme en une fille vivante, Galatea, qu'il mariera plus tard.

Le mythe offre à l'homme, comme tous les mythes le font, une manière pour faire face à la réalité. Ainsi, ce mythe particulier était utilisé au passé pour définir ce que fait d'une sculpture une vraie œuvre d'art : le grand art était un art qui imitait la réalité aussi fidèlement que possible, afin que la différence entre les deux ne pouvait plus être distinguée. (Pygmalion tombe amoureux de sa propre sculpture parce qu'elle est tellement réaliste). L'art était donc, en d'autres termes, quelque chose qui nous trompait parce qu'elle avait l'air vrai, bien qu'elle était « juste » une représentation de la réalité. La peinture de Tytgat semble toutefois entièrement inverser le mythe de Pygmalion (ici le sculpteur transforme plusieurs de ses amantes de chair et de sang en pierre par son toucher), et ainsi sa peinture reçoit un sens contraire : ce n'est pas l'art qui trompe l'homme, mais c'est l'homme même qui se trompe. Tytgat révèle dans son art les désirs érotiques que l'homme préfère réprimer. Les désirs errent dans notre subconscient et viennent à la surface dans notre imagination et nos rêves. Cependant, Tytgat, continu de satisfaire à la définition de grand art déduite de ce mythe : il affiche après tout les rêves de l'homme en tant qu'une autre réalité, la réalité de l'imagination.

Par ailleurs, le mythe de Pygmalion offre un regard intéressant sur les relations homme-femme, un sujet qu'exploite Tytgat dans différentes œuvres, notamment dans *Le sculpteur immortalise ses amours*. Dans le mythe, Pygmalion crée sa femme idéale, parce qu'il n'est pas satisfait des (comportements des) femmes autour de lui. Soumises à son regard masculin, toutes les femmes sont réduites à être des objets qui sont comparés à sa femme idéale, mais irréaliste (avec laquelle aucune femme peut rivaliser). Aussi dans la peinture de Tytgat les femmes sont

réduites à des créatures sans défense, elles sont même ligotées, afin qu'elles puissent être pétries littéralement à l'image que le sculpteur a d'elles. Tant dans le mythe que dans la peinture de Tytgat les hommes donnent aux femmes des propriétés idéales, mais irréalistes, ce qui est encore de nos jours monnaie courante dans par exemple le monde de la publicité qui est principalement menée par des hommes. Dans une société où l'on cherche en permanence à créer plus d'égalité des genres, cette peinture de Tytgat est (et par extension aussi ses autres œuvres érotiques) particulièrement pertinente. En étudiant et interprétant ces œuvres le spectateur peut être poussé à réfléchir aux relations homme-femme ; de quelle manière sont représentés les hommes et les femmes ? De quel point de vue sont ils représentés : de quelle manière les hommes regardent-ils les femmes et de quelle manière les femmes regardent-elle soi-même et vice versa ? Qu'est-ce que cela nous raconte à propos des deux sexes ? Avec ces questions là, cette peinture peut donner au spectateur plus de connaissance sur certains rôles et modèles des genres, ce qui peut peut-être entraîner un regard différent sur d'autres images, comme des images de publicité. Pour attiser encore plus le débat sur les relations homme-femme et comment elles sont représentées, il pourrait être intéressant de regarder aussi qui précisément a écrit une opinion sur certaines images. Vanbeselaere a écrit ce qui suit dans ses notes sur de l'acquisition du *Sculpteur immortalise ses amours* : « Une œuvre illustre datant de sa dernière période, où il a, dans un style narratif poétique sans égale, exprimé de manière subtile, discrète, coloré et ludique son humour et sa tendresse à la légère mais érotique. ³ » La qualification de Vanbeselaere parlant de « tendresse à la légère mais érotique » pourrait donner lieu à un débat sur les relations homme-femme.

Sur la base de ce qui précède, on peut voir que les peintures de Tytgat sont jusqu'à aujourd'hui non pas seulement agréables à regarder mais aussi toujours particulièrement actuelles. Il montre l'humanité dans ses sujets : les petites choses quotidiennes qui

³ Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA), Dr. Walther Vanbeselaere 25 jaar hoofdconservator (Anvers : KMSKA, 1973), 46.

concrétisent notre vie, mais aussi nos désirs (sexuels) que l'on préfère garder pour soi. Des désirs qu'il emballe dans des scènes mythologiques, qui à leur tour peuvent être utilisées pour interpréter son œuvre. En outre, ses œuvres érotiques nous donnent la possibilité d'engager un débat sur les relations homme-femme, ce qui ne peut qu'être encouragé au sein d'une société qui veut créer plus d'égalité des genres.

La richesse de la restriction, un entretien avec Gert Verhoeven

Pepa De Maesschalck

« Selon moi, nous devons être en premier lieu un musée national, un musée où l'on montre une sélection des meilleures œuvres de notre propre peinture nationale. En outre, je suis convaincu du fait que l'on a toujours été vigoureux quand nous étions indépendants des influences étrangères. Nous sommes restés flamand par tradition. »¹

Gert Verhoeven (°1964, Louvain, vit et travaille à Bruxelles) est un artiste visuel. Son art joue avec la scénographie, la classification, les modèles d'interprétation, la position de l'artiste et la relation entre l'art et la vie. En 2003 Verhoeven a donné forme à une installation marquante dans le musée Dhondt-Dhaenens en utilisant leur collection. J'ai un entretien avec Verhoeven, dans l'archive de la KMSKA, à propos de l'exposition *Walther Vanbeselaere, Collectionneur pour l'état, 1948 - 1973*, sur les différentes façons d'aborder des sujets tels que les collections, la scénographie, la localité et la position de l'artiste.

Pepa De Maesschalck : Pour votre exposition à MDD en 2003 vous vous êtes attelé à la tâche avec la collection du musée qui présente un grand degré de convergence avec la collection de Walther Vanbeselaere. Comment avez-vous abordé la collection en tant qu'artiste ?

Gert Verhoeven : J'ai interprété la scénographie comme une sorte de pièce de théâtre dans laquelle tout les protagonistes, les *Dramatis*

¹ Joos Florquin, « Walther Vanbeselaere Grote Steenweg 628, 2600 Berchem, » dans *Ten huize van...* 18.(Louvain : Davidsfonds, 1982), 325.

Personae, prennent part au jeu ; y compris ceux qui se trouvent généralement dans les coulisses

PDM : Vous voulez dire que vous vouliez montrer non seulement les pièces maîtresses mais aussi les soi-disant œuvres de « deuxième rang » ?

GV : Oui, j'ai créé une sorte de scène où tous les protagonistes aient leurs place sans faire des distinction entre les œuvres d'art des artistes connus au niveau international et les oeuvres d'art d'artistes qui n'ont pas encore fait une percée, des œuvres d'art de grande ou de plus faible importance historico-artistique,...

PDM : Vous avez, par la présente, placé toutes les œuvres sur le même plan ? Au théâtre il y a aussi des rôles principaux, n'est ce pas ?

GV : Au théâtre on retrouve en effet des rôles principaux, mais quand ils viennent sur scène à la fin de la pièce pour saluer le publique, ils se trouvent tous ensemble sur la scène.

PDM : Dans votre installation vous avez regroupé les œuvres selon une catégorisation banale : femmes, hommes, enfants, groupes, natures mortes et paysages. Pourquoi avez-vous opté pour cette scénographie atypique ?

GV : L'histoire de l'art est toujours écrite comme une histoire. Elle commence bien et a toujours une fin heureuse, mais ceci est bien évidemment une bêtise. On peut comparer cela avec un conte de fée : l'artiste est né et il meurt. Il y a la maman, le papa et l'enfant. Il est originaire de la, il a étudié la, il a rencontré tel ou tel,... Il faut presque toujours choisir une certaine voie. Ces éléments reviennent toujours, c'est pourquoi j'ai choisi ce type de catégorie.

Marcel Broodthaers exprimait la phrase suivante au sujet de René Magritte : « C'était un père qui mangeait ses enfants. » Les historiens de l'art essaient toujours de déterminer les racines des artistes afin de créer des modèles d'interprétation depuis cet

arrière-plan. En réduisant un artiste comme Margritte en tant qu'artiste surréaliste belge on pose des restrictions à un riche artiste pour qu'il puisse de cette manière rester explicable, « facile à interpréter ».

PDM : Vous voulez dire que l'histoire de l'art a toujours été coupable d'une telle catégorisation ?

GV : Oui. Je trouve cela une histoire fantastique : « c'est un père qui mange ses enfants. » La même chose se passe au seins de maintes grandes entreprises. Le grand-père monte une affaire, le fils la transforme en quelque chose de grand et la troisième génération la détruit. J'ai un problème avec l'histoire de l'art, elle a un élément restrictif dans la manière où elle essaie toujours de rendre tout compréhensible. C'est ce qui me dérange à l'art conceptuel actuel ; une sorte de perversion académique qui n'était pas présente auparavant. J'assistais une fois à une conférence qui avait lieu durant une exposition de Jef Geys' *!Vrouwenvragen?* (*!Questions de femmes ?*) à New York. ² On avait évoqué une oeuvre de Geys où il avait placé des cucurbite (potirons décoratifs) dans de la lingerie de femme. À droite dans la salle une féministe new-yorkaise s'est levée dans le publique en disant « Excuse me, are we speaking about the same artist who made these Women's Questions ? » (Excusé-moi, mais parle-t'on du même artiste qui a créé ces Question de Femmes ?) Dan Graham s'est ensuite levé et a dit : « Yes, for us, the fathers of conceptual art, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner,... and Jef Geys, humor is a very important tool. » [« Oui, pour nous, les pères de l'art conceptuel, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner,... et Jef Geys, l'humour est un outil très important »]. Quand on choisit d'interpréter une oeuvre de manière purement misogynne, l'oeuvre meurt.

L'humour est essentiel parce qu'il offre une manière de penser à contre courant. C'est une sorte de désacralisation de l'objet en soi. L'art est toujours une évaison. On est bien obligé d'utiliser un

² *!Vrouwenvragen?* (*!Questions de femmes ?*) (1965) est un projet de Jef Geys qui consiste d'une série de questionnaires concernant la position de la femme. Geys a élaboré ces questionnaires en tant que point de départ pour des discussions dans ses cours de philosophie de l'art sur la position de la femme dans la société. Geys a effectué ces listes en différentes versions et en différentes langues.

certain codage convenu pour se comprendre entre nous, mais l'art fonctionne justement de manière différente. L'histoire de l'art utilise toujours ces mêmes codes, alors que l'artiste crée sans cesse de nouveaux codes. C'est pour cela que je crois que Gilles Deleuze est un des plus importants philosophes de l'art, parce qu'il parle de créer des lignes de fuite.

Pour la tendance actuelle tout doit toujours être correcte au millimètre, et je trouve cela fort regrettable. C'est pourquoi j'adore par exemple *Het kind met groene mouwen* (l'Enfant aux manches vertes) de Hippolyte Daeje. C'est une œuvre poétique : l'enfant malade aux manches vertes, pas rouges, mais vertes. C'est comme si elle était laissée inachevée. Elle parle de potentiel. On le retrouve aussi chez Auguste Rodin : l'homme qui marche, sans bras. Il n'a pas de bras, et c'est justement pour montrer clairement l'action qui est impliquée dans les déplacements corporelles. La démarche est aussi une démarche en devenir. Si on abouti quelque chose de fond en comble, c'est souvent incontestablement conclu. C'est donc juste bien de pouvoir retrouver cette stratification.

PDM : Grâce au regroupement des œuvres dans l'exposition de 2003 vous avez, d'une certaine façon, fait sortir les œuvres d'art de leur environnement familier.

GV : Oui, j'aurais aussi pu les regrouper par couleur, c'est aussi une catégorie, mais avec un contexte complètement différent. De cette manière on est capable de donner une toute autre valeur aux œuvres d'art et c'est précisément cela qui m'intéresse. Ainsi on peut réfuter les valeurs qui ont été données à ces œuvres et on peut alors ouvrir de nouvelles portes. C'est ce qui est, selon moi, aussi la tâche de l'artiste. En outre, une œuvre d'art a été créée dans une certaine période mais, une vraie œuvre d'art s'adapte et s'actualise. Non pas physiquement, mais au niveau du contexte. J'adore Louise Lawler en tant qu'artiste. Elle présente des œuvres d'art qui font partie de collections privées qui entrent alors dans un environnement totalement différent, comme par exemple un Jackson Pollock placé au-dessus d'une commode en combinaison avec une soupière en céramique du dix-huitième siècle (*Pollock and Tureen*, 1984). Elle nous montre un

contexte distordu, une espèce d'éclectisme. La Pollock devient une toute autre œuvre quand elle est exposée au mur d'un musée, ou quand elle se trouve au-dessus d'une commode ou dans les toilettes.

PDM : La même chose peut se dire sans doute de la collection de Vanbeselaere. Les images de l'archive du KMSKA nous montrent un tout autre genre de scénographie.

GV : Aujourd'hui les œuvres d'art sont présentées d'une manière totalement diverse. Autrefois on mélangeait toutes les œuvres d'art, tel qu'un lieu de rassemblement. Au KMSKA les œuvres pendaient les unes au-dessus des autres. Après tout, il s'agit tout simplement de cataloguer.

Ce qui m'intéresse aussi c'est que certains artistes étaient d'abord tenu en haute estime pour être mis de côté plus tard.

PDM : Pouvez-vous nous donner un exemple ?

GV : Prenez par exemple Jean Brusselmans. C'était une figure tragique. Il vivait dans une petite mansarde où il a finalement peint toute son œuvre qui est très originale.

Cela m'a toujours « fasciné » en tant qu'artiste : pourquoi l'un est-il sauvé de l'oubli et l'autre pas. Quels sont les mécanismes derrière tout cela, et quel est l'arrière-plan local. Je suis vraiment en désaccord avec la notion des « artistes internationaux ». Les « artistes domestiques » vont souvent beaucoup plus loin car ils arrivent à se rapprocher plus de soi-même. L'esprit du temps contemporain demande que l'on pense de manière internationale. Tout tourne autour du positionnement : il faut avoir l'audace de retourner vers soi-même pour retrouver sa position. Je ne suis pas contre cette idée de « l'international » quoique c'est tout de même un terme abstrait. Tout comme le concept « Dieu ». Qu'est-ce que veut dire international exactement ? James Ensor était un artiste international mais aussi un artiste local : il était Ostendais de souche, n'avait presque pas voyagé et il s'inspirait souvent par la mer. C'était son monde. Parfois, un artiste arrive à grandir son monde tout en le réduisant.

PDM : On pourrait dire que Vanbeselaere a joué un rôle important pour de tels artistes belges en les portant dans l'institut, en les offrant de la publicité et en les incorporant dans le canon artistique.

GV : C'est une possibilité, je ne connais pas suffisamment les histoires pour m'exprimer là dessus. Mais je sais néanmoins qu'il y a une grande différence entre les œuvres de la collection de Vanbeselaere, quand on parle en termes du niveau, qui est véritablement très élevé, et la collection de MDD. Le couple Dhondt-Dhaenens n'a pas seulement acheté des chefs-d'œuvre, mais a aussi acheté beaucoup de bribes sur quoi on ne peut plus dire grand chose. Comme par exemple Valerius De Saedeleer.

PDM : Vanbeselaere achetait bien sûr des œuvres au nom de l'état, avec une toute autre responsabilité.

GV : C'est une autre responsabilité mais elle est liée à un plus grand risque. Le couple Dhondt-Dhaenens était un collectionneur privé, ils étaient libre d'acheter selon leur goût personnel, ce qui arrivait sans doute souvent. C'est un processus typique chez les collectionneurs : ils commencent avec ce qui leur plaît et petit à petit ils affinent leur collection. C'est un processus de croissance comme on retrouve partout un processus de croissance. Comme pour la littérature : quand on commence à lire on ne recours pas immédiatement aux grands ouvrages, on entame quelque part et on se met à découvrir des qualités qui au premier regard ne se dévoilaient pas.

Parfois les collections sont tout simplement belles parce qu'elles forment un ensemble, ce qui peut être mieux qu'une collection qui est composée de cinq œuvres de premier rang. De nos jours, on ne peut que rarement voir des choses locales dans une collection ou un musée et je trouve ça dommage. Si j'irais au Mexique je pourrais sans doute découvrir quelques œuvres d'artistes locales que je ne connais pas, mais je verrais surtout des œuvres d'artistes que je rencontre partout.

L'exposition que j'avais conçu au MDD parlait vraiment de la position que l'artiste prend dans un musée : que fait-on là en tant qu'artiste qui fait plus ou moins ses « débuts » ? MDD était encore

à ce moment là un non-espace, ce qui était, pour moi, vraiment une qualité. Dans les grands institutions comme le Tate Modern ils s'occupent souvent de manière tant organisée et correcte qu'ils ne voient plus ce qui croît et ce qui existe. C'est un peu comme au cinéma, la façon dont Hollywood a dominé le film est exactement ce qui se passe avec l'art aujourd'hui. Je crois réelement en la force de la loyauté. À Mu.ZEE (Ostende) ils viennent d'ouvrir deux sections avec Ensor et Léon Spilliaert, et j'en suis ravi. Ils étaient tout les deux, quoique de manière différente, étroitement liés avec Ostende : Ensor y avait la petite boutique de coquillages de sa maman et Spilliaert le salon de coiffure annexe parfumerie de son père. C'est quand même fantastique pour un artiste de pouvoir tout simplement ouvrir une armoire, voir ce qui se trouve à l'intérieur et en faire quelque chose. Une telle restriction de choix est une bonne chose. Il en va de même pour la créativité des enfants. Ils disent : « les enfants ne sont plus créatifs. » Pourquoi : parce que les enfants d'aujourd'hui ont trop d'activités à choisir ce qui fait qu'ils ne s'ennuient plus. La création est très souvent liée à l'absence de quelque chose d'intéressant, ce qui motive à en faire quelque chose de passionnant.

PDM : La collection de MDD ainsi que la collection de Vanbeselaere contiennent en grande partie des œuvres d'artistes qui sont restées fidèles au soi-disant local, ce qui peut déjà être déduit des titres : *Dreggen in de Woluwe* (Dragues à Wolowé), *Grijze zee* (Mer grise), *De Leie te Latem* (La Lys à Laethem), *Winter te Dilbeek* (L'Hiver à Dilbeek),... Considérez-vous cela comme une force dans la collections ?

GV : Oui, je trouve ça très chouette. Parfois je préfère quand quelqu'un collectionne au niveau local. Ces derniers temps cet élément a beaucoup changé chez les collectionneurs, ils se concentrent plus sur une « collection d'art internationale » de nos jours. Et c'est justement à cause de cela qu'ils possèdent tous plus ou moins la même collection. Autrefois on concentrait ses efforts sur L'École de Laethem par exemple. C'est une chose qu'ils n'osent plus faire. Personne n'ose encore dire : « je collectionne de l'art belge ». Il existe encore des collectionneurs qui s'engagent à l'art conceptuel ou à la

peinture. Un artiste est obligé de se spécialiser mais un collectionneur apparemment pas.

PDM : Si vous aviez l'opportunité de créer une scénographie avec la collection de Vanbeselaere, vous le feriez de la même façon qu'avec la collection de MDD ?

GV : Non, absolument pas. Ceci parce que je trouve qu'on parle d'un niveau complètement différent. Par ailleurs, je ne ferais jamais deux fois la même chose. L'aspect physique est pour moi très important. Je suis toujours un artiste visuel, je travaille avec des formes et avec la présence d'un objet qui se trouve dans un espace. La taille des œuvres, la dimension de l'espace, ... jouent à cet égard un rôle très important. Ce n'est pas seulement ce qu'on présente, c'est aussi comment on le présente qui doit être pris en considération.

Je donnerai une interprétation, ce qui est en outre aussi ce que font les curateurs. Travailler avec des éléments existants fait partie de ma pratique.

PDM : Comment présenteriez-vous la collection alors ?

GV : La première idée qui me vient en tête est par exemple de travailler avec l'environnement en créant un genre d'installation qui donne l'impression d'être une scène de la vie familiale. Je partirais de la scénographie des images de l'archive de la KMSKA, d'arrangements floraux, de tapis, etc. Je tenterais de ramener l'élément muséal dans un contexte domestique en ajoutant quelque chose qui génère un tout autre contexte, en plaçant par exemple une grande cuisine dans l'espace muséal. Je ne veux pas offenser ou dénaturer les artistes. Je veux tout simplement les laisser tranquille. Mais, en mettant quelque chose à côté des œuvres, on peut créer de nouvelles lignes de fuite. Quelquefois on est plus humain quand un autre humain se trouve à côté de nous. Ce serait un projet bien agréable à réaliser.

Je travaillerais avec cette ancienne manière d'élaborer une exposition de façon très classique et rigide, avec la rythmique

des fils du système de suspension. Un de mes artistes préférés est Robert Ryman. Il était originellement un musicien de jazz, mais il travaillait aussi en tant que gardien au MoMa. Intrigué par les grands artistes qu'il voyait dans le musée il a voulu donner une chance à son talent d'artiste. Il n'a en premier lieu pas acheté beaucoup de peinture parce qu'il pensait que ça pouvait être un coup de tête. Il a alors acheté de la peinture orange et blanche et il n'a jamais dépassé l'utilisation de ces deux couleurs. Car il fallait faire des choix innombrables : le choix du support, la taille de l'œuvre, quel type de peinture blanche (car il y a différentes nuances du blanc), quels pinceaux, quels revêtements, où et comment signer son œuvre, choisir une suspension avec des grands ou avec des petits crochets, ... Il a donc uniquement peint des peintures blanches. La plupart des artistes réfléchissent à ce qu'ils vont peindre : une poire ou une pomme. Ryman en revanche, réfléchissait à comment il allait peindre.

Je pense que c'est tellement intéressant de travailler avec ces données. On ne regarde pas seulement une peinture : on étudie l'espace, on aperçoit le tapis, le vase, la chaise, ... C'est exactement avec ces éléments que je voudrais travailler pour déplacer, juste un peu, la signification de ces peintures. C'est ce qui me plaît ; mettre les choses sur un terrain plus instable.

PDM : Quelles œuvres de la collection de Vanbeselaere voudriez vous certainement inclure dans cette scénographie (fictive) ?

GV : *De schilderijenliefhebber (l'Amoureux de peintures)* de Henri De Braekeleer. Cette œuvre parle du spectateur et du regard. Le regard du personnage a l'air d'hésiter entre les peintures dans le musée et le monde extérieur à l'autre côté de la fenêtre. C'est une œuvre très conceptuelle.

PDM : Alors on revient peut-être à votre conception de la scénographie comme une pièce de théâtre ?

GV : Vous pouvez toujours essayer (rit)... Ces historiens de l'art savent parfois bien sortir de leurs gonds !

Museum Dhondt-Dhaenens
Museumlaan 14, 9831 Deurle
www.museumdd.be
info@museumdd.be
+32 (0)9 330 17 30

Traduction: Stephanie Dewachter
D/2017/6349/2