

### **L'ordre d'une vie et son poids dans l'invention d'une œuvre<sup>1</sup>**

P. Quaghebeur

(133)Géricault meurt jeune, brisé des blessures d'une époque qui lui ouvrent sans doute l'invention sauvage de sa fougue.

Delacroix vieillit, s'inscrivant dans les méandres des régimes qui se succèdent – contre eux peut-être.

D'un côté, cette vie cassée soudainement, dans la fièvre presque. De l'autre, l'inquiétude d'une recherche et l'histoire de son vieillissement.

Derniers grands maîtres – en l'Histoire encore.

Quel est l'ordre d'une vie et son poids en l'invention d'une œuvre, son ouverture et ses limites?

Mais les temps changent – et avec eux, le métier de peindre. Napoléon III lacère Courbet. On se rit de l'Olympia.

Et l'inquiétude prend les accents du doute. Les héritiers travaillent dans l'inachevé – l'interminable. Pour la première fois – du moins avec cette acuité – les (134)« Maîtres » deviennent les référents inimitables.

Cézanne proclame que jamais il n'atteindra la maîtrise du Titien ou de

---

1 Mars 1988.

Delacroix. Il doute jusqu'à la fin de la qualité de son travail – craint même à certains moments qu'un défaut de son oeil n'explique sa vision.

Tintoret n'a jamais douté qu'il était l'égal du Titien, son maître.

Degas reprend interminablement dessins, toiles, pastels – les calque parfois. Il laisse ses sculptures à l'état de cire, refusant le bronze, « cette matière pour l'éternité ».

Manet lui-même, malgré sa « figure » de chef, interroge sans cesse Velasquez, Goya ou Titien et appuie sur eux certains moments de son œuvre. Quand Picasso reprendra les Ménines, ce n'est point pour s'y assurer mais pour en découvrir le travail pictural.

Quant aux impressionnistes de « plein air » – Monet, Renoir, Sisley... – en quittant l'atelier, partiellement du moins, ils se libèrent bien sûr de la rigidité sombre et académique qu'il avait entraînée chez la plupart des peintres mais ils perdent en même temps l'écart de ce lieu et de son isolement.

Monet tente peut-être, en ses célèbres séries, de retrouver dans la succession des heures l'ancienne plénitude et son pouvoir d'apparition.

La singularité psychique de Van Gogh, son « ailleurs » lui permet de traverser le doute de ses contemporains. Il interroge l'histoire de la peinture pour inventer la puissance picturale de son monde. Il copie Millet aussi bien que Delacroix – admire De Groux – n'appartient à aucune école – ignore « l'impression »; plus qu'un doute, son travail semble l'inquiétude d'une lutte. Sa singularité fulgurante l'isole, étranger même à son rôle de précurseur.

Cézanne par contre, héritier de la tradition, travaille sans cesse pour atteindre par-delà l'impression, l'ordre du monde – pour « réaliser ». Et les Ste Victoire, les aquarelles, les dernières oeuvres ouvrent l'espace moderne. Le vieux maître d'Aix, malgré ses doutes, succède à Delacroix.

Héritiers inquiets, insatisfaits, les impressionnistes demeurent fils d'une histoire – encore proche.

Et Seurat à son tour interroge. Si Cézanne veut « faire de l'impressionnisme un art solide comme l'art des musées », Seurat veut donner à la peinture une loi stricte, « scientifique », dont l'exigence froide est presque désir d'indépendance - de rupture. La différence n'est pas qu'indicative, elle ouvre une brèche sans doute imprévue. Dans la division systématique de la couleur, (135)l'objet s'estompe, se dilue – immatériel. L'atmosphère presque blanchie arrête les personnages des grandes compositions de Seurat, les fige. Le temps – et le corps, avec lui – s'efface.

Les « marines » par contre, en leur blancheur naturelle, épousent l'univers éthéré de cette extrême exigence. Leur perfection.

Et la couleur même tente à disparaître. Paradoxale pour qualifier un peintre, la formule de Verhaeren « oublier toute couleur » est saisissante. Aigue.

Car la couleur et l'objet qui s'effacent cachent « l'oubli » d'un danger secret – celui de l'image. Verhaeren ne s'y arrête pas comme si cet univers psychique ne lui était pas étranger.

Cézanne peint des pommes, des vases ou des joueurs de cartes comme « un instant du monde ». Et le monde apparaît – derrière l'objet, en lui. L'air circule. Chez Seurat, comme le note un critique, l'atmosphère aussi disparaît – en l'immobile.

L'absolu de sa rigueur écarte peut-être le danger qu'il redoute – la terreur immobile des « scènes », et leur lourdeur arrêtée. L'envers de la blancheur.

La question est aussi vieille que la peinture. Mais soudain, elle s'accroît, isole les termes du problème. Noirceur et blancheur, terreur et charme – opposés.

Le « charme » de la Maja de Goya répond à sa terrible présence et la terrible scène de Sardanapale se fond en sa couleur.

A noter que dans les dessins de Seurat, corps et objets gardent présence par le jeu subtil et serré du noir et du blanc. Le vide graphique n'est pas celui du pictural. La « scène » et son lieu se déplacent.

Le psychisme d'un peuple est souvent un destin.

Seurat garde, en la brisure même, trace de l'espace et de la tradition française. La Belgique a une autre lumière, son espace est moins large – comme son histoire.

Ensor n'est héritier ni de Rubens, ni de Manet – peut-être des scènes de l'école flamande. La kermesse n'est pas loin mais ce n'est pas celle de Rubens.

A ses débuts, il peint un monde en sa lumière mais n'en saisit que le « charme » laid et intime. Les qualités picturales de La musique russe ou de La mangeuse d'huîtres n'en font pas un « monde ». Manet à cette époque (136) signe un des derniers tableaux, Le bar aux Folies-Bergères – instant d'apparition entre l'éclat des couleurs.

Ensor est jeune, il peut vieillir, élargir son travail.

Mais son démon le bascule dans la parodie, le masque. Et le thème devient répétitif, en son ennui. Et couleur et lumière sont dévorées par ces monstres de papier. La peinture n'est pas un carnaval quotidien.

Cette parodie de carton garde un univers, le protège, suspendue entre scène et effacement – en deçà d'une inscription et de son risque. Le masque rit de l'image mais devenu lui-même image, il rit de la peinture – aussi. Et l'entrée du Christ devient une vitrine d'avant Carême, la profondeur même y est plate, inexistante.

Les masques se suivent, se ressemblent – comme les jours. Le rouleau de papier peint se déroule. Ici, ils se chauffent; là, ils se querellent.

Les sorcières de Goya se voilent la face.

Et l'oeuvre s'épuise, d'elle-même – à quelques exceptions près. Ayant masqué un monde. Et Ensor se tait, de plus en plus, dans la quiétude feutrée d'objets morts, rue de Flandre.

En cet échec et ce silence, quel est l'écho du père « absent » et de mère et tante en leur magasin singulier, terrifiant – inquiétude de quel danger?

Bris d'histoire, une époque tente de se donner figure.

La parodie de la terreur en est une, plus tragique encore en son échec.

La terreur fixe, froide – isolée dans l'immobilité de sa scène – en est une autre. Miroir peut-être. L'autre, fascinant en son pouvoir dévorant. Risque séculaire du peintre face à l'image. Le miroir n'est pas une vitrine. Knopff ne remplit pas sa toile mais une insistante terreur en écrase l'espace. Il répète une image dont la présence énigmatique organise la composition hiératique d'un tableau sans couleur.

Et de toiles en dessins, il joue thème et variations sans fin.

Degas avait – comme d'autres – ses sujets de prédilection, insistants même. Jamais la « scène » ne s'arrête ; au contraire, au long du vieillissement de l'oeuvre, Degas en brise de plus en plus le risque immobile.

Une représentation du monde tend le symbolisme – ou ceux que l'on groupa sous ce terme – étrange et brisée, échappant rarement à l'énigme de l'image – surtout en Belgique.

(137)En littérature et en peinture.

La notion même de symbole indique plus la transposition que la transformation – métaphore plus que métamorphose.

L'emprise de l'image en peinture est immédiate, presque évidente. Le vide inhérent à la langue, son abstraction déplace cet espace – surtout en poésie et en théâtre. Comme le noir et blanc des dessins.

Le roman, en son principe de composition et de récit, risque l'enfermement en la répétition d'images mortes ou de thèmes fantasmatiques.

Rodenbach rejoint Knopff. Bruges-la-morte développe le plaisir mélancolique d'un imaginaire circulaire. Ni le récit, ni la forme ne cassent la souveraineté d'une histoire qui se miroite.

Maeterlinck y oppose, par l'invention étonnante de son écriture, la « terreur blanche » de son univers. Signe d'un vide et point représentation scénique, la fixité de son espace théâtral tient le battement d'une présence – secrète – qu'efface une blancheur.

Univers qui garde cependant, épars parmi les textes, quelques éléments comme traces – d'une fascination trouble des images.

Et voile devant la scène, pour Pelléas. Blancheur tremblée.

Verhaeren inscrit le noir saisissant d'un monde, en noircit les figures au long travail des mots.

Terreur noire, terreur blanche en ces hautes voix, dès les premières oeuvres.

Et l'un et l'autre, mystérieusement, en abandonnent les inquiétudes et les échos – les inversant, les refusant soudain.

En quelle crainte?

Maeterlinck tente de cerner, en la diversité de ses essais, l'invisible, le mystère... mais refusant le pouvoir du langage, il semble tourner autour d'un merveilleux qui le fascine. L'anneau est au fond du puits.

Verhaeren chante le charme des heures. L'image et le mouvement, hier noire et retors, se fixe en une douceur récitative.

Elskamp, lui, chante complainte d'images blanches et de regret jusqu'à l'heure où la folie casse ce fragile accord. Une voix se tait – Autrement, il est vrai.

(138) Rythmes échoués, brisés – paroles tuées en ce surgissement trop inquiétant, meurtrier. Voix nouées d'époque sans lignée.

Quelques mots ici, pour bribes.

En cette fin de siècle, en son renouveau et ses échanges, la sculpture semble muette – pauvre même. Son espace, le volume l'éloignent de l'image. Les scènes sculptées sont lourdes et ridicules. La pierre ou le bronze imposent une présence autre que la fascination spéculaire.

Minne, s'il participe aux côtés de Knopff, Maeterlinck... à des « manifestations symbolistes », n'en invente pas un langage.

Mais l'architecture éclate, réinvente les formes et même les principes de son art, semble redécouvrir une liberté.

Etrangement, malgré les différences fondamentales de son domaine, elle marque les accents de l'époque.

Une façade garde toujours un pouvoir imagé entre le volume qu'elle ferme et les plans qu'elle présente en ses diverses perspectives. Comme le lointain de sa silhouette.

La scansion des pleins et des vides a le rythme des mots ou des couleurs.

Horta veut qu'une façade soit un « portrait » – non seulement reflet de l'espace intérieur mais portrait de son propriétaire et de ses exigences.

Et cherche en son travail – pour ces demeures – le « charme ».

La façade s'éclaire, s'évide, se courbe. Refusant le creux, la ligne sèche – un ordre autre.

La courbe donne vie au volume mais, systématique, elle casse les plans, efface les saillies, brise la netteté d'une ouverture. Horta évide la surface plus qu'il n'en organise les lignes et le vide. Mouvement du vide effacé par les courbes et volutes en leur souplesse végétale.

Seurat divise la couleur, à l'extrême. Horla brise la ligne, la courbe cesse.

Les intérieurs, la variété des pièces, leur espace et leurs exigences se prêtent mieux au déploiement des multiples facettes d'un tel univers. En chaque maison, Horta veut recréer entièrement – un monde, le sien. Le vide y est enclos.

Le lien de continuité qu'il veut maintenir entre intérieur et extérieur en refuse peut-être les différences.

(139)Les façades de bâtiments publics du vieil Horta signent en leur échec les limites d'une pensée. Les formes sont lourdes, l'ensemble massif et la ligne nette, retrouvée, y devient sombre. Sombre sans terreur, à l'inverse de l'édicule Lambeaux.

Les grandes façades antérieures privilégient le verre, sa transparence.

L'échec final de cette pensée et son refus secret d'abandonner les rêves d'une époque contrastent – tragiquement – avec l'incessant cheminement de Van de Velde.

Cheminement rare – en Belgique du moins – en cette fin de siècle, par le souci constant et aigu de ne point s'enfermer dans les limites de sa pensée – dans ses moments.

De la peinture à l'architecture, de l'Art Nouveau au fonctionnalisme.

Rare figure qui traverse le miroir d'un siècle et ses images. Alice belge en éternel voyage.

Pensée qui semble parfois plier l'oeuvre à son exigence.

Pour dominer l'inconnu qu'elle a elle-même ouvert.

Comme les idées sociales – qui en sont d'ailleurs une trame.

Dans l'oeuvre de certains de ses contemporains.