

La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme

25 janvier – 28 mai 2007

DOSSIER DE PRESSE



- Communiqué de presse
- Extrait du catalogue
- Liste des œuvres
- Informations pratiques
- Animations

Renseignements
Emmanuelle Boss
presse & communication
eboss@fondation-hermitage.ch

La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme

du 25 janvier au 28 mai 2007

Offrant pour la première fois en Suisse une vision globale de l'art belge à la fin du XIX^e siècle, l'exposition de la Fondation de l'Hermitage met en lumière le groupe phare des XX, puis celui de la Libre Esthétique, qui voient en trois décennies les peintres belges s'inscrire parmi les plus novateurs de l'avant-garde européenne. A travers une centaine de tableaux et dessins, l'exposition révèle les artistes significatifs de cette époque, en s'articulant autour des principaux courants qui marquent ces années cruciales: l'impressionnisme et le néo-impressionnisme, le symbolisme et l'expressionnisme.

Le groupe des XX, formé à Bruxelles en 1883, exerce pendant plus de dix ans un remarquable impact sur l'art belge de la fin du XIX^e siècle, en l'initiant aux tendances majeures de l'art contemporain international. Défendant de nouveaux talents lors des Salons qu'il organise chaque année, ce cercle d'artistes en rupture avec l'art officiel, dirigé par Octave Maus, compte notamment parmi ses membres Anna Boch, James Ensor, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Henry Van de Velde et Théo Van Rysselberghe. L'association de la Libre Esthétique qui lui succède en 1894 continue à organiser des expositions d'art moderne et indépendant jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. Grâce à l'existence de ces deux groupes uniques et engagés, le paysage artistique de la Belgique est radicalement transformé. En une génération, les peintres se placent à la pointe de l'avant-garde artistique internationale, tout en développant un art qui reflète leur propre identité et sensibilité, à l'image de l'énigmatique *Portrait de Marguerite*, peint par Khnopff autour de 1887, dont l'étrangeté et la mélancolie troublante célèbrent l'exceptionnel accomplissement de la peinture belge dans ces années fondamentales pour l'histoire de la modernité.

L'exposition est placée sous le Haut Patronage de Sa Majesté la Reine Paola de Belgique et de Monsieur le Conseiller fédéral Pascal Couchepin, Chef du Département fédéral de l'intérieur.

Parmi **les artistes** qui forment le cœur de l'exposition, on peut citer: Anna Boch, Emile Claus, William Degouve de Nuncques, Jean Delville, James Ensor, Henri Evenepoel, William Alfred Finch, Léon Frédéric, Fernand Khnopff, Georges Le Brun, Georges Lemmen, Xavier Mellery, Théo Van Rysselberghe, Félicien Rops, Léon Spilliaert, Henry Van de Velde.

Les œuvres proviennent d'importantes collections publiques belges, telles que le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten à Anvers, le Musée d'Ixelles et les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, le Groeninge Museum à Bruges, le Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège, ainsi que le Museum voor Schone Kunsten d'Ostende. Le Petit Palais de Genève, le Kunstmuseum de Bâle ou encore le Musée d'Orsay à Paris, tout comme de nombreuses collections privées en Belgique, en France et en Suisse font également partie des prêteurs qui soutiennent cette exposition.

La Fondation de l'Hermitage a déjà rendu hommage en 1987 à l'art belge du XX^e siècle avec une exposition consacrée à Magritte. En 1998, *Pointillisme. Sur les traces de Seurat* incluait également plusieurs peintres belges, notamment Lemmen et Van Rysselberghe. *La Belgique dévoilée, de l'impressionnisme à l'expressionnisme* marque ainsi une nouvelle étape dans l'exploration des grands courants de l'art occidental au XIX^e siècle.

Le commissariat de l'exposition est assuré par l'historien de l'art William Hauptman, auteur du catalogue raisonné de Charles Gleyre, qui a collaboré à la réalisation de plusieurs importantes manifestations à la Fondation de l'Hermitage, telles que *L'âge d'or de l'aquarelle anglaise* (1999), *L'impressionnisme américain* (2003), ou encore *Impressions du Nord. La peinture scandinave* (2005), qui ont permis à de nombreux visiteurs de découvrir la richesse et la variété des productions artistiques d'Europe et d'Outre-Atlantique.

Le catalogue, publié en coédition avec les Editions 5 Continents à Milan, reproduit en couleur toutes les œuvres exposées. Il contient des essais de William Hauptman et de Michel Draguet, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Une biographie de chaque artiste ainsi qu'une bibliographie de référence accompagnent également cet ouvrage.

Heures d'ouverture : du mardi au dimanche de 10h à 18h, le jeudi de 10h à 21h. Fermé le lundi, excepté le lundi de Pâques (9 avril 2007) de 10h à 18h et le lundi de Pentecôte (28 mai 2007).

Animations : visites commentées, visites-ateliers et parcours-jeux pour les enfants, conférences, soirées Art & Gastronomie

L'exposition et le catalogue bénéficient du généreux soutien de :

CREDIT SUISSE  **Fondation
Harafi**

et les animations pédagogiques de la **Fondation Julius Baer**

Direction & commissariat général: Juliane Cosandier

Presse & Communication
Emmanuelle Boss
janvier 2007

Fondation de l'Hermitage
2, route du Signal, Case postale 38
CH - 1000 LAUSANNE 8
Internet www.fondation-hermitage.ch

Tél. +41 (0)21 320 50 01
Fax +41 (0)21 320 50 71
E-mail info@fondation-hermitage.ch

TEXTE D'INTRODUCTION**par William Hauptman, commissaire de l'exposition****La Belgique artistique et le tournant de la modernité**

« Plus de Grecs, plus de Romains ; vendez vos chlamydes, vos casques, vos boucliers, toute votre ferraille. [...] Il nous faut un art vrai, d'où la convention soit bannie. »
Edmond Picard, « Nos ennemis », L'art moderne, 23 mars 1884, p. 100

Les conditions sociales et économiques

Parmi les apports culturels des différents pays d'Europe occidentale, ceux de la Belgique au XIXe siècle restent largement méconnus au-delà des frontières nationales. Le royaume dont l'indépendance remonte seulement à 1830, a vu naître bien des personnalités phares du monde des arts dans les domaines les plus divers, depuis Adolphe Sax, inventeur de l'instrument à anche auquel il a donné son nom, jusqu'à Georges Simenon en passant par Jacques Brel, Audrey Hepburn et Maurice Béjart. On pourrait citer aussi quelques grands héros belges mythiques tels que Hercule Poirot, créé par Agatha Christie en 1920, ou Tintin imaginé par Georges Remi, alias Hergé, en 1929. Mais pour ce qui concerne les arts plastiques, la mémoire collective n'a pas retenu grand-chose après les géants du gothique tardif comme Jan van Eyck et Hans Memling, puis ceux du nouvel âge d'or du XVIIe siècle, comme Pierre-Paul Rubens. Pendant tout un temps, la peinture belge s'est laissée occulter, sur la scène internationale, par les voisins français et allemands, jusqu'à l'énorme retentissement des créations surréalistes hors norme de René Magritte. De fait, son iconographie étrange a captivé l'imagination du grand public au point de devenir omniprésente, ornant aussi bien des calendriers que des cravates, des parapluies, des cadrans de montres, des marque-pages, des porte-clés ou des tapis de souris et autres économiseurs d'écrans.

Pourquoi ce même public connaît-il si mal l'évolution de la peinture belge dans la période cruciale qui a précédé la naissance de Magritte en 1898 ? Est-ce la conséquence d'une production artistique médiocre, ou trop académique, sans aucun rapport avec les avant-gardes qui déferlaient sur l'Europe à l'époque ? La remarque d'Edmond Picard reproduite en exergue, prônant l'abandon des vestiges du passé au profit d'un art qui soit résolument de son temps, indique que la peinture belge des années 1880 n'était pas aussi figée dans les stéréotypes qu'on le présume trop souvent. Un examen de ses différentes composantes entre les années 1880 et la Première Guerre mondiale révèle une étonnante capacité d'adaptation aux tendances modernes. Par moments, c'est Bruxelles qui montre la voie à Paris, Londres ou Vienne.

Une école de peinture qui possède des liens étroits avec les grands courants artistiques, tout en restant indépendante, ne se laisse pas cerner aisément. L'une des difficultés réside dans son hétérogénéité même, qui oblige à s'interroger sur la définition exacte des principaux mouvements de la période, presque toujours formulée d'après des critères français. Si l'on prend par exemple l'impressionnisme, on perçoit des similitudes évidentes chez les Belges, mais aussi d'énormes différences. Il y a eu en fait deux vagues de l'impressionnisme belge, la première quasi contemporaine du mouvement français, et la seconde beaucoup plus tardive. De même, on constate que le néo-impressionnisme s'est solidement implanté dans ce pays, où il a pris de multiples aspects, et que les artistes y ont manifesté une propension marquée à s'engager sur des voies picturales qui se rapprochaient des nouvelles tendances apparues ailleurs, quand elles ne contribuaient pas à en jeter les bases. Fernand Khnopff et James Ensor, ou encore Guillaume Vogels, Léon Frédéric et Henri Evenepoel, n'appartiennent à aucune des catégories préétablies. La capacité d'innovation de ces peintres, dont les œuvres sont rarement exposées en dehors des musées belges, ne devrait guère nous

surprendre dans la mesure où toutes les conditions étaient réunies pour favoriser la créativité personnelle. Ce qui est surprenant, en revanche, c'est la méconnaissance de ces artistes dans notre perception actuelle des courants modernistes de la fin du XIXe siècle.

Plusieurs facteurs propres à la Belgique ont concouru à l'essor des arts plastiques pendant cette période extraordinairement dynamique. Beaucoup sont liés aux préoccupations économiques et sociales de l'époque. Le jeune royaume belge, animé d'un fort sentiment nationaliste, a tout fait pour se donner les moyens d'encourager le développement des arts, soit par le biais des aides publiques, soit par les soutiens privés. Dès 1815, lorsque la Belgique s'unit aux Hollandais pour s'affranchir de la domination française, elle trouve de nouveaux débouchés commerciaux qui lui assurent une prospérité financière inégalée jusque-là. En moins de trente ans, le pays devient l'un des plus industrialisés grâce à l'abondance de ses ressources naturelles en charbon, fer et zinc. L'expansion considérable du réseau ferré, facilitée par le relief très plat, permet d'acheminer ces produits dans le reste de l'Europe dès les années 1840, faisant passer le petit royaume belge au rang des États les plus riches. Cette opulence est concentrée entre les mains d'une élite d'industriels et les inégalités ainsi engendrées font le lit d'une agitation sociale lourde de conséquences pour l'évolution de l'art.

L'économie florissante subit un ralentissement brusque qui marque le début d'une des périodes les plus noires dans l'histoire de la Belgique moderne. La crise qui paralyse les marchés européens dans les années 1870 provoque un déclin sensible de la production industrielle belge. Le roi Léopold II cherche à relancer les activités en mettant à profit les nouvelles possibilités offertes en dehors de l'Europe, en particulier au Congo, traversé en 1877 par l'explorateur britannique Henry Morton Stanley. En écoutant le témoignage de l'aventurier, le roi des Belges entrevoit une occasion de créer au Congo la première colonie jamais fondée par son pays. Il pense exploiter l'ivoire, notamment. Léopold recrute Stanley et lui demande d'agir en son nom pour conclure avec les chefs indigènes des traités qui lui garantiront le monopole de l'ivoire. En moins de cinq ans, Stanley obtient par la ruse, contre quelques maigres colifichets, environ quatre cent cinquante accords octroyant personnellement à Léopold II la jouissance des terres et des droits de commerce. L'entreprise lucrative parvient à son aboutissement à la conférence de Berlin, où les représentants des principales puissances européennes et des États-Unis décident ensemble le sort des colonies africaines, entre novembre 1884 et février 1885. Le roi des Belges se voit confirmer la pleine possession du territoire d'Afrique centrale qu'il appelle désormais État indépendant du Congo. Léopold règne sans partage sur ce territoire grand comme quatre-vingts fois la Belgique, dont il est pratiquement le propriétaire jusqu'en 1908, où l'Angleterre et les États-Unis le forcent à le vendre à l'État belge. Dans les années 1890, l'invention du pneumatique ouvre des débouchés mondiaux au commerce du caoutchouc brut détenu par Léopold II, procurant à l'économie belge une source de richesse sans précédent.

Léopold II n'a jamais mis les pieds en Afrique. Il gouverne avec une poigne de fer, imposant au Congo un des régimes les plus brutaux de toute l'histoire du colonialisme européen. Pour exploiter les ressources nationales de cette vaste région, il recourt aux travaux forcés, flagellations (la « chicotte »), mutilations, enlèvements, destructions de villages et assassinats purs et simples, sans soulever de véritables interrogations en Belgique. Mais des témoignages sur les atrocités commises au Congo commencent à circuler dans la presse et les Anglais mènent une enquête accablante en 1901. L'un des premiers à avoir décrit la situation est Joseph Conrad, dont le récit *Heart of Darkness* (Cœur des ténèbres), paru en feuilleton en 1899, puis sous forme de roman en 1902, s'inspire de sa propre expérience sur les navires descendant le fleuve Congo. Les gains amassés par l'exploitation éhontée du territoire colonial apportent à la Belgique une stabilité économique indéniablement propice à la création artistique. Dans les vingt dernières années du XIXe siècle, la prospérité nationale, ajoutée à toute une série de mesures sociales, donne à la scène artistique belge une position enviable au sein des nations européennes.

Tradition et innovation

Lorsque le congrès national vote la constitution belge de 1831, à l'apogée du romantisme international, les peintres se servent de l'historicisme inhérent à ce mouvement pour élaborer un répertoire plastique susceptible d'affirmer l'identité nationale. Les trois artistes qui contribuent le plus à insuffler dans la peinture belge un esprit nouveau, en phase avec les tendances du jour, sont Gustaf Wappers (1803-1874), Louis Gallait (1810-1887) et Henri Leys (1815-1869), anciens élèves d'Eugène Delacroix, Paul Delaroche et Horace Vernet respectivement. Ils composent de remarquables panoramas historiques qui exaltent le passé belge à la faveur des commandes publiques destinées aux nombreux édifices bâtis par l'État. Leur style reflète toutefois les influences françaises, sans participer pleinement de la culture nationale, sauf pour ce qui concerne le choix des motifs. Quant à Antoine Wiertz (1806-1865), ses peintures d'histoire sont mieux accueillies à Rome et à Paris qu'à Bruxelles. Pourtant, cet artiste singulier essaie d'élaborer un style authentiquement national nourri de références à Rubens, dont le caveau à l'église Saint-Jacques d'Anvers, resté fermé jusqu'en 1833, fait l'objet en 1855 d'une visite officielle dûment consignée par les peintres Hendrik Schaefels (1827-1904) et Petrus Kremer (1801-1888). Wiertz dénonce les goûts passésistes de ses contemporains et leur inféodation aux influences françaises, pour les exhorter à renouer avec leurs racines nationales : « Allons, Bruxelles ! Lève-toi ! Deviens la capitale du monde et que Paris pour toi ne soit qu'une ville de province ! »

Les vœux patriotiques de Wiertz mettront plus de vingt ans à se concrétiser, mais les graines sont déjà semées dans les années 1850, lorsque le réalisme de Gustave Courbet se propage au-delà des frontières françaises. Son célèbre tableau de 1849 figurant des Casseurs de pierre (fig. 1) est exposé à Bruxelles en 1851, où il provoque autant d'émoi qu'à Paris, étant donné les conditions de vie très dures imposées à la classe ouvrière. L'idée que l'art n'évoque pas forcément les faits glorieux du passé a de profondes répercussions. Les artistes belges des jeunes générations refusent de suivre les règles du bon goût édictées à des époques antérieures, comme on leur a appris à le faire. De plus, ils contestent les normes en vigueur dans les expositions organisées sous l'égide de l'État. Le désir de mieux rendre compte de leur époque, marquée par les conséquences sociales de la nouvelle ère industrielle, contribue à la création de plusieurs associations vouées à la défense d'un art et d'une littérature attentifs aux réalités contemporaines. La première à considérer la modernité comme un objectif en soi, voire le seul et unique objectif, est la Société libre des beaux-arts. Sa fondation à Bruxelles en 1868 pose un jalon de l'avant-gardisme belge, entraînant dans son sillage la naissance de plusieurs revues progressistes et associations bien décidées à organiser des expositions en rupture avec l'académisme ambiant.

C'est ainsi qu'en 1876, le cercle de peintres bruxellois qui s'est donné le nom évocateur de Chrysalide présente sa première exposition dans une auberge d'Anseremme. Sur le carton d'invitation, Félicien Rops (1833-1898) a dessiné une chenille qui dévore le journal *La chronique*, tandis que des papillons voltigent autour du cercueil de la peinture académique. Le symbole de la chrysalide porteuse d'une vie nouvelle sied à ce groupe d'artistes dont le combat pour la modernité déclenche bien des sursauts novateurs. La plupart des critiques de la presse officielle condamnent leur démarche avec des mots qui rappellent les réactions suscitées deux ans auparavant par la première exposition impressionniste à Paris. Quelques-uns saluent au contraire cet effort pour combler le retard de la scène artistique bruxelloise sur ses voisines européennes. « À la porte les machines historiques, religieuses et les compositions académiques, place aux impressions, aux imitations de la nature », s'exclame Victor Reding dans *La fédération artistique* le 14 mai 1881.

La Wallonie, La jeune Belgique, L'art moderne et d'autres revues d'avant-garde fondées dans les années 1880 continuent à défendre les idéaux modernes et, surtout, l'indépendance des artistes à l'égard des instances officielles, seule garante d'un abandon des schémas stéréotypés au profit d'une véritable créativité. Les partisans du renouveau artistique rédigent des articles enflammés où ils font valoir que l'art belge ne

pourra pas progresser, ni même occuper sa place sur la scène internationale, tant qu'il ne pourra pas s'appuyer sur des structures capables de l'encourager efficacement au plan national. Cette revendication se situe en fait dans le droit fil des appels qu'Antoine Wiertz lançait à ses concitoyens vingt ans auparavant. Parmi les avocats de la réforme, l'un des plus véhéments est Edmond Picard (1836-1924), conseiller juridique, homme de lettres et collectionneur de tableaux. Ses convictions socialistes sous-tendent ses idées sur l'art, inspirées de celles de Gustave Courbet, dont il possède des œuvres. Edmond Picard développe dans *L'art moderne* la thèse que l'art peut constituer un facteur décisif de changement social, et parvenir à des sommets exceptionnels lorsqu'il s'intéresse aux réalités du jour, aussi inconciliables soient-elles avec notre perception du beau. Le somptueux domicile de Picard devient un lieu d'échanges culturels où les idées modernes sous toutes leurs formes sont débattues, analysées et soutenues.

C'est un protégé de Picard, Octave Maus (1856-1919), qui laisse la plus forte empreinte sur l'art belge de la fin du XIXe siècle (fig. 2). Personne, dans le monde de l'art bruxellois, ne stimule la pensée artistique indépendante avec la même énergie qu'Octave Maus, avocat, mécène et peintre amateur, dont le style personnel se rapproche souvent des formules impressionnistes. Cet homme d'une très grande culture, passionné de Richard Wagner à une époque où sa musique est encore peu prise à Bruxelles, professe des opinions politiques libérales et pense que la révolution artistique pourrait être une première étape déterminante sur la voie de la révolution sociale. Comme Edmond Picard, Octave Maus use de son influence et de ses ressources financières considérables pour appuyer les mouvements modernes par de nombreux articles et comptes rendus, tout en achetant des œuvres aux artistes de la jeune génération qui osent adopter les nouvelles méthodes de peinture. Picard et Maus savent pertinemment que, malgré le terrain déjà gagné sur les forces du traditionalisme, il leur reste bien des obstacles à surmonter sur la scène artistique bruxelloise. Ainsi, les expositions publiques restent soumises à des hiérarchies rigides. Les deux hommes soutiennent les associations d'artistes indépendantes, mais, vers le milieu des années 1880, celles qui existent encore n'ont plus assez de poids pour contrecarrer la vieille habitude d'exposer les artistes déjà consacrés. La crise éclate en 1884, lorsque les envois les plus audacieux essuient un refus massif au Salon de Bruxelles, tandis que les œuvres de Fernand Khnopff, notamment, sont trop mal accrochées pour être vues correctement. « Qu'ils exposent chez eux ! » s'exclame un membre du jury officiel. Picard et Maus décident qu'il est temps d'agir. Ils créent une nouvelle association qui supprime les anciennes barrières et encourage librement les recherches esthétiques appelées à avoir d'énormes répercussions sur l'art européen de la fin du XIXe siècle.

Les XX, cénacle du modernisme

« L'art exige une absolue liberté. Toute contrainte le stérilise !
L'État n'a que des devoirs vis-à-vis de l'art ; il n'a pas de droits. »
Jules Destrée, *Art et socialisme*, 1896

Quand Octave Maus se rend à Lausanne en 1918, il donne une conférence sur les origines de son projet d'association d'artistes. Il dit que, prenant au mot la remarque proférée par un juré du Salon, il a voulu mettre à la disposition des artistes dissidents un lieu indépendant où ils pourraient « exposer chez eux ». C'est une version quelque peu simplifiée, présentée à plus de trente ans de distance. Les origines du cercle des XX remontent en réalité à l'automne 1883. Willy Finch (1854-1930) qui fait partie des peintres mis à l'écart par le jury du prochain Salon de Bruxelles, suggère d'organiser une exposition parallèle, en prenant exemple sur le Salon des Refusés créé à Paris en 1863. Finch propose de partir d'un noyau fixe de vingt artistes, d'où l'appellation de « cercle des XX », confirmée par l'annonce publiée en octobre 1883 dans *L'art moderne*. Les statuts de la nouvelle association stipulent qu'elle organisera un Salon en février-mars de l'année suivante. Les « vingtistes » y exposeront collectivement aux côtés d'invités belges ou étrangers, différents chaque fois. Une commission de trois membres, renouvelée chaque année pour éviter le favoritisme, choisira les invités, supervisera l'accrochage des œuvres et s'occupera des tâches administratives. Le

secrétaire désigné pour coordonner l'ensemble des opérations est Octave Maus, figure de proue et animateur infatigable de l'association.

Maus n'hésite pas à faire jouer ses relations politiques pour obtenir un espace d'exposition avec l'aval de l'administration. Il veut démontrer au public que le cercle des XX n'est pas une simple coterie de peintres furieux d'avoir été refusés par un jury borné, mais un organisme professionnel destiné à créer un appel d'air dans l'atmosphère artistique confinée de Bruxelles. En décembre 1883, Maus sait déjà qui il voudrait inviter à exposer aux côtés des vingtistes. Ce sont des artistes qui lui semblent doués d'un réel talent et trop peu connus du public faute de pouvoir montrer leurs œuvres. Son initiative suscite l'enthousiasme des intéressés. La réponse envoyée dès le 29 décembre par Félicien Rops est caractéristique à cet égard : « Quoique, par parti pris, n'exposant jamais, je tiens à vous montrer mon bon vouloir dans le bon combat que vous livrez et à prendre mon rang de simple soldat derrière les chefs que vous appelez. » Dans les premiers jours de janvier 1884, Maus officialise l'existence de l'association en rédigeant un règlement qui lui donne procuration pour ester en justice au nom de tous les membres au cas où ils seraient poursuivis par des critiques irascibles ou des représentants de l'autorité publique.

Le cercle des XX n'a ni président, ni structure interne. Tous les vingtistes participent de plein droit à la gestion. La présentation des œuvres des invités aux expositions des XX, en plus de celles des membres du groupe, doit avoir un effet incitatif sur la jeune génération. C'est aussi un moyen de s'aligner sur les pratiques des autres associations d'avant-garde en Europe. En dix ans, les XX invitent cent trente artistes à leur Salon. Georges Minne, Auguste Rodin, Félicien Rops et Paul Signac font partie des nouveaux vingtistes « nommés » par les fondateurs au fil des ans. Les XX prouvent leur ouverture d'esprit en exposant aussi des artistes qui n'appartiennent pas à l'avant-garde, ni même à une tendance progressiste. Plusieurs peintres et sculpteurs fidèles aux méthodes traditionnelles présentent des œuvres à leur Salon, notamment Albert Besnard, lauréat du prix de Rome en 1874, réputé pour ses ensembles décoratifs, le préraphaélite Ford Madox Brown, Jules Clément Chaplain, lauréat du prix de Rome en 1863, élu à l'Académie en 1881, le sculpteur animalier Emmanuel Frémiet qui a succédé en 1875 à Antoine-Louis Barye comme professeur de dessin au Muséum d'histoire naturelle, Henri Gervex, dont le Rolla a été éliminé du Salon officiel en 1878 pour cause d'attentat aux mœurs, et Paul César Helleu, le peintre de la vie parisienne élégante.

Les XX ne se contentent pas non plus d'ouvrir leur Salon à des artistes actifs en Belgique ou dans les pays limitrophes. Si les invitations vont en majorité à des Français, elles balayaient tout de même un champ assez large pour fournir un bon panorama des grands courants internationaux. La Scandinavie est représentée, entre autres, par les Suédois Richard Bergh et Carl Larsson, le Danois Peder Severin Krøyer, et les Norvégiens Christian Krohg et Frits Thaulow. Les invités anglais Ford Madox Brown, Walter Crane, Walter Sickert et Philip Wilson Steer sont tous des précurseurs chacun à leur façon. Les Américains qui exposent avec les XX comptent parmi les personnalités les plus en vue de la période : Mary Cassatt, William Merrit Chase, John Singer Sargent et James McNeill Whistler. Parmi les Allemands, on relève les noms de Max Klinger, Max Liebermann et Fritz von Uhde. Le Hollandais le plus notable est Vincent van Gogh, invité pour la première fois en 1890. Deux peintres suisses participent aux activités des XX, Louise Breslau et Giovanni Segantini, tandis que Ferdinand Hodler, curieusement, ne les rejoint pas.

En revanche, aucun des principaux représentants de l'avant-garde française ne manque à l'appel. On trouve, parmi les invités des XX, les noms d'Émile Bernard, Gustave Caillebotte, Maurice Denis, Paul Gauguin, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Odilon Redon, Pierre-Auguste Renoir, Georges Seurat, Paul Signac, Alfred Sisley et Henri de Toulouse-Lautrec. Certains honorent les XX de leurs œuvres majeures, pas toujours bien accueillies à Paris. C'est ainsi que Georges Seurat expose au quatrième Salon des XX, en 1887, Un dimanche après-midi à la Grande Jatte (fig. 3) qui transforme radicalement les conceptions picturales de nombreux artistes et déclenche à lui seul le mouvement pointilliste belge. En 1890, les XX exposent un ensemble de six tableaux de Vincent van Gogh, dont La vigne rouge, qu'Anna Boch

achète au prix de quatre cents francs. C'est la seule toile vendue du vivant de l'artiste. Toulouse-Lautrec, venu assister au vernissage à Bruxelles avec Signac, prend vivement la défense de Van Gogh contre les propos insultants d'Henry de Groux, qu'il va même jusqu'à provoquer en duel. Mais la rencontre n'aura pas lieu.

Les dix expositions organisées par les XX proposent chacune une pluralité de styles, de conceptions, d'idéaux et, souvent, de disciplines en faisant une place aux arts décoratifs. Ce système empêche de présenter un front uni ou de parvenir à une certaine harmonisation. Octave Maus, préparant le Salon de 1887, prévient : « Il y en aura pour tous les goûts, des "serrés" et des "lâches", des impressionnistes et des intentionnistes et des impossibilistes. » C'est une assez bonne description du mélange incroyablement hétéroclite présenté au Salon des XX, qui change de tonalité chaque année, mais pas de stratégie. Ce type d'exposition organisée sans aucun soutien officiel aurait pu s'inspirer d'un modèle jamais cité par les principaux intéressés et pourtant très plausible : la Grosvenor Gallery à Londres, qui a joué un rôle considérable entre 1877 et 1890. Fondée par Sir Coutts Lindsay, elle offrait une vitrine aux artistes anglais exclus des circuits habituels et accueillait aussi des Français de l'envergure d'Auguste Rodin ou Gustave Moreau, deux de ses fidèles alliés. Dès son exposition inaugurale en 1877, la Grosvenor Gallery a acquis une notoriété inouïe dans les annales de l'art moderne en présentant l'extraordinaire *Nocturne en noir et or*, la fusée qui retombe de Whistler, dont l'audace a inspiré à John Ruskin une violente diatribe où il accusait l'artiste d'avoir « jeté un pot de peinture à la face du public ». Le procès en diffamation intenté et gagné par Whistler a confirmé la légitimité de la peinture moderne, même si l'artiste en est sorti ruiné.

Les Salons des XX suivent aussi l'exemple de la Grosvenor Gallery en offrant au public les conditions les plus favorables à une bonne appréciation des œuvres. Les tableaux sont accrochés à la cimaise sur une seule ligne horizontale, ce qui les place tous à hauteur des yeux. Un espace suffisant est ménagé entre les œuvres pour éviter les interférences. L'éclairage est soigneusement calculé pour ne pas fatiguer les yeux. À l'intérieur des salles, les œuvres sont regroupées par pans de mur. Si un artiste en expose plusieurs, comme cela arrive souvent, il peut les agencer à sa guise dans l'espace qui lui est attribué. Dans ces circonstances, les vingtistes et leurs invités n'ont guère de raisons de se disputer les meilleurs emplacements. Les jalousies et rivalités sont mises de côté pendant tout le Salon, qui dure un mois.

On pourrait choisir n'importe quelle édition du Salon des XX pour voir comment ces expositions fonctionnent et comment le public réagit. Mais c'est le huitième Salon, en 1891, qui fournit l'exemple le plus éloquent par la diversité des œuvres exposées. Comme toujours, le vernissage a lieu pendant les fêtes de Carnaval et les membres de l'association se sont occupés de toute la partie graphique. Fernand Khnopff a dessiné une affiche représentant sa sœur en muse des arts, tandis que Georges Lemmen a conçu une couverture de catalogue (fig. 4) dont les motifs Art nouveau signalent la modernité. De nombreux artistes belges notables, toutes tendances confondues, exposent leurs œuvres nouvelles à côté des tableaux impressionnistes d'Alfred Sisley, d'Armand Guillaumin et de Camille Pissarro. Les visiteurs peuvent en outre contempler tout un choix de compositions pointillistes importantes. Georges Seurat, qui participe pour la troisième fois au Salon des XX, a envoyé sept toiles, dont *Le Chahut*. Paul Signac présente huit marines aux titres musicaux. Les XX ont même réussi à organiser une rétrospective en hommage à Vincent van Gogh moins de sept mois après son suicide. Octave Maus a scrupuleusement négocié les prêts avec Jo van Gogh, la femme de Théo. Les huit peintures et sept dessins de Van Gogh, dont le portrait d'Eugène Boch, provoquent la surprise et la répulsion, encore que les dessins soient un peu mieux acceptés, deux trouvant même acquéreur. Cependant, ce sont les dernières œuvres de James Ensor, quinze peintures étrangement visionnaires et morbides, qui soulèvent la plus vive controverse.

En 1891, les XX exposent en outre des œuvres difficilement classables, telles que les aquarelles de Carl Larsson, les affiches et les pastels de Jules Chéret ou les caricatures de l'Allemand Adam Adolf Oberländer. On remarque aussi l'importance accordée aux arts décoratifs, traditionnellement dissociés des beaux-arts. Il faut voir là l'influence d'Henry van de Velde, « nommé » au cercle des XX en 1888, l'année où il est

devenu un disciple de Seurat. Van de Velde a encouragé les XX à élargir leur domaine d'activité, en arguant que la séparation entre arts majeurs et mineurs ne concordait pas avec la philosophie de l'association. En 1891, donc, Walter Crane a envoyé dix-neuf albums illustrés par ses soins, pour la plupart des contes pour enfants ou des recueils de comptines. Willy Finch, qui collabore avec la faïencerie familiale d'Anna Boch, expose des céramiques. Charles van der Stappen présente des candélabres sur le thème d'Orphée et un décor de table placé à l'entrée du Salon. Paul Gauguin, qui a déjà participé à un autre Salon des XX, a envoyé cette fois deux vases et une statue en grès émaillé, ainsi que les deux bas-reliefs en bois *Soyez amoureuses* et *Soyez mystérieuses*.

Comme toujours, des conférences et des concerts sont programmés pendant la durée de l'exposition, mêlant les arts, les lettres et la musique. Edmond Picard traite de « Jules Laforgue et la femme », tandis qu'Henry van de Velde examine le vaste sujet du « paysan en peinture ». Le premier concert est consacré à César Franck, mort peu de temps auparavant. Le deuxième présente des musiciens français, notamment Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Ernest Chausson et Emmanuel Chabrier. Le troisième, donné avant la fermeture du Salon le 8 mars, propose un florilège de musique russe moderne, avec des compositeurs comme Piotr Tchaïkovsky, Alexandre Borodine et Nicolas Rimsky-Korsakov.

En dix ans d'existence, le cercle des XX a su implanter à Bruxelles, malgré tous les obstacles, une structure de présentation de l'art moderne sous ses formes les plus actuelles : le néo-impressionnisme, le symbolisme et les germes de l'expressionnisme. Le Salon organisé de manière totalement indépendante, avec le soutien éventuel de collectionneurs et mécènes, a contribué de manière décisive à créer un climat de liberté propice aux expérimentations artistiques. C'est lui, en fin de compte, qui a libéré l'art belge de ses rigidités académiques. Les XX allaient rester des « apporteurs de neuf » au regard de l'histoire.

La Libre Esthétique

« L'influence des XX a été tellement profonde et triomphante que demain, ils pourraient cesser de former un ensemble, sans grand dam, puisque leur but semble atteint. »
Émile Verhaeren, « Les XX », *La nation*, 23 février 1893

L'auteur de ces lignes, le poète Émile Verhaeren, joue aussi un rôle de conseiller auprès des XX. Défenseur de tous les mouvements modernes en peinture et en littérature, il apporte un soutien indéfectible à Claude Monet, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, James Ensor, Odilon Redon, Auguste Rodin et Georges Seurat, qu'il considère comme les personnalités majeures de son temps. Verhaeren établit aussi de nombreuses passerelles entre les arts et les lettres, tant en Belgique qu'en France. Dans son tableau de 1903 intitulé *La lecture d'Émile Verhaeren* (fig. 5), Théo van Rysselberghe le place au centre de la modernité artistique, littéraire et scientifique. La scène se passe dans son cabinet de Saint-Cloud, où il lit un choix de ses poèmes à un groupe d'amis, main droite levée pour ponctuer la déclamation. On reconnaît, de gauche à droite, le biologiste Félix Le Dantec, le poète symboliste Francis Vielé-Griffin, le critique Félix Fénéon, les deux futurs prix Nobel André Gide (en 1947) et Maurice Maeterlinck (en 1911), et, tournant le dos au spectateur, le peintre Henri-Edmond Cross. Le prestige culturel est souligné par les statuettes de Rodin et de Minne posées respectivement sur la bibliothèque et devant la glace. Le tableau accroché derrière le vase de fleurs est une copie du portrait de Carlyle par Whistler. Van Rysselberghe a exposé *La lecture d'Émile Verhaeren* au Salon de la Libre Esthétique en 1904.

Cette nouvelle association a vu le jour par la volonté d'Octave Maus, avec l'appui d'Émile Verhaeren et de nombreux vingtistes. Henry van de Velde est celui qui a le plus insisté pour que le cercle des XX se retire de la scène avant de devenir démodé ou inefficace. Dès le printemps 1893, Maus lui-même commence à admettre que les XX ont déjà accompli un énorme travail et qu'il faudrait envisager de créer une autre association afin de poursuivre cette entreprise de défrichage, mais de manière différente. Lorsque l'idée de dissoudre le cercle des XX pour repartir sur d'autres

bases est soumise au vote des membres, douze donnent leur accord, trois (Finch, Charlier et Lemmen) s'abstiennent et les autres (dont Rodin) ne répondent pas à la circulaire envoyée par Maus. L'artiste espagnol Dario de Regoyos, membre fondateur des XX, résume fort bien la situation dans sa réponse : « Lorsqu'une société d'art intransigeant marche aussi bien que les XX pendant dix années, il est bien douloureux de voter pour la dissolution de la société. Mais la peur que cela se gâte me fait voter pour ; comme cela le souvenir sera plus beau. L'on ne pourra pas dire que nous n'avons pas fait notre devoir. »

Tous les vingtistes de la première heure ne sont pas de cet avis. L'ombrageux James Ensor se prononce contre la dissolution et se fâche avec Maus et quelques autres. La décision de mettre fin à l'aventure exaltante des XX au bout de dix ans à peine lui inspire une rancœur tenace qui s'exprime sur le ton de la satire grinçante dans un tableau de 1896 intitulé *Les cuisiniers dangereux* (fig. 6). Au centre de la composition, Ensor s'est représenté lui-même, ou plus exactement sa tête, posée sur un plateau avec un hareng saur (un jeu de mots sur son nom, souvent transcrit visuellement dans ses peintures). Le garçon qui sert l'« art Ensor » n'est autre qu'Octave Maus offrant la tête du peintre en pâture au sculpteur Charles van der Stappen, transformé en cochon, et au peintre Henry de Groux, réincarné en homard. Le cuisinier que l'on voit sur la gauche est Edmond Picard, défenseur des œuvres d'Ensor, occupé à mitonner la tête de Guillaume Vogels. Tout à gauche, Georges Lemmen, Théo van Rysselberghe et Anna Boch attendent leur tour, cette dernière ayant pris les apparences d'un poulet pendu à un crochet de boucher. Plusieurs critiques se tiennent à l'arrière-plan. Parmi eux, Émile Verhaeren vomit, tandis que Théo Hannon, pris de colique, monte l'escalier quatre à quatre.

Malgré les protestations d'Ensor, le projet de créer une nouvelle association dans l'esprit des XX, mais organisée différemment, est annoncé le 16 juillet 1893 dans *L'art moderne*. L'article explique que ses fondateurs entendent refuser en bloc l'art qui s'en tient aux recettes du passé et se consacrer entièrement à la défense des idéaux progressistes. L'idée la plus neuve, et la plus surprenante, consiste à la laisser administrer par des philosophes, hommes de lettres et collectionneurs, à l'exclusion des artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs ou musiciens. Le 24 septembre, un autre article de *L'art moderne* indique le nom choisi pour l'association : elle s'appellera la Libre Esthétique. Un mois après, ce sont les objectifs qui sont précisés : « Donner à l'art indépendant la place que désormais il a le droit d'occuper, en offrant aux artistes nationaux et étrangers qui le pratiquent l'occasion de se manifester publiquement en Belgique dans les meilleures conditions possibles. »

La Libre Esthétique grossit considérablement ses effectifs par rapport aux XX, car elle se compose de cent membres venus de toute la Belgique. La première année, ils verseront une cotisation de vingt francs afin de couvrir les dépenses de fonctionnement. Aucun artiste ne participe directement aux décisions, afin d'« éviter les fâcheuses conséquences des rivalités d'écoles », mais il s'agit bien d'une association artistique, vouée à « l'art neuf dans toutes ses expressions ».

À la Libre Esthétique, la voix d'Octave Maus devient encore plus prépondérante, et ce, jusqu'en 1914, où la Belgique est projetée dans le brasier de la Première Guerre mondiale. Maus qui s'occupe de tout, dispose d'une grande liberté d'action, qualifiant de « période anarchiste » l'époque du cercle des XX, où la direction collégiale lui faisait perdre beaucoup de temps et d'énergie parce que les artistes « se chamaillaient entre eux ». Devenu de facto le chef de la Libre Esthétique, il met en place une organisation sans équivalent. En France, depuis le groupe des impressionnistes, les associations indépendantes restent subordonnées dans toutes leurs activités aux décisions des artistes eux-mêmes. En éliminant ce contrôle, la Libre Esthétique compte se dégager des dernières entraves qui l'empêcheraient d'envisager sans préjugé l'ensemble des composantes de l'art moderne. En augmentant la taille de l'association, Maus a cédé aux critiques qui reprochaient aux XX de former une petite ligue d'avant-gardistes. Rien ne permet de soupçonner Maus d'avoir voulu s'arroger un quelconque pouvoir personnel en choisissant ce mode de fonctionnement. Il pensait simplement qu'une organisation décentralisée offrirait de meilleures garanties d'indépendance et d'efficacité au service de la cause moderne. Maus ne se contente pas de diriger la Libre Esthétique au sens

administratif du terme, mais se dépense sur tous les fronts. C'est lui qui met sur pied les Salons, sollicite les prêts, supervise le transport des œuvres, les accroche dans les salles et parfois même les emballe avant de les réexpédier.

Le Salon inaugural de la Libre Esthétique, en 1894, réunit des œuvres de quatre-vingt-cinq artistes, tous choisis personnellement par Maus. Les exposants sont encore plus nombreux par la suite, donnant aux Salons de la Libre Esthétique une ampleur jamais atteinte par les XX. Ils apportent un vrai contrepoids au système officiel, allant bien au-delà des différents groupes dissidents qui organisent des expositions en marge du circuit traditionnel. Les Salons de la Libre Esthétique deviennent des manifestations attendues chaque année. Ils attirent les jeunes artistes en quête d'idées nouvelles aussi bien que les professionnels déjà confirmés. Le roi et la reine de Belgique sont des visiteurs assidus. L'État commence à faire entrer dans les collections publiques des œuvres achetées aux Salons de la Libre Esthétique, leur apportant une caution rarement accordée à ce type d'entreprise. Quand Maus choisit les exposants, il fait une large place aux meilleurs représentants des arts décoratifs, tels que Walter Crane, Émile Gallé, Victor Horta ou William Morris, pour ne citer qu'eux. C'est un des facteurs qui ont contribué au rayonnement de Bruxelles dans les arts décoratifs à la fin du XIXe siècle. Par ailleurs, les Salons de la Libre Esthétique rendent hommage aux maîtres récemment disparus, avec des rétrospectives consacrées, entre autres, à Eugène Carrière, Henri Cross et Henri de Toulouse-Lautrec. Maus innove en adoptant le principe, encore peu usité à l'époque, de l'exposition thématique : « Les peintres impressionnistes » en 1904, « L'évolution du paysage » en 1910, et « Interprétations du Midi » en 1913. Une photographie du Salon de 1904 centré sur l'impressionnisme français (fig. 7) révèle la présence de quelques chefs-d'œuvre incontestés du genre.

Mais au bout de dix ans, les Salons de la Libre Esthétique commencent déjà à ressembler aux manifestations officielles, perdant un peu de leur pertinence sur le terrain de l'avant-garde, où ils avaient leur point d'ancrage. Octave Maus semble hésiter à prendre le virage des nouvelles tendances apparues dans les premières années du XXe siècle, qu'il aborde avec une certaine réticence. Il ne prête quasiment aucune attention à la montée de l'expressionnisme allemand, en particulier Die Brücke, clairement perceptible à Berlin et à Dresde. Il ne songe pas non plus à présenter à Bruxelles le futurisme italien, lancé à grand fracas par le manifeste de Filippo Marinetti en février 1909, ni ses ramifications russes. Même la période bleue de Pablo Picasso laisse Maus et ses amis plutôt indifférents. Henry van de Velde trouve l'art de Picasso « franchement vilain et inintéressant ». Aucun tableau cubiste n'a jamais figuré à un seul Salon de la Libre Esthétique, ce qui indique les limites de son horizon artistique.

La Belgique n'en demeure pas moins réceptive à l'art moderne. C'est à Anvers, où il est venu étudier à l'Académie des beaux-arts, que Vincent van Gogh a la révélation des estampes japonaises, découvertes chez les marchands de curiosités du port en 1885. L'Exposition universelle de Bruxelles en 1910 va jouer un rôle cardinal à cet égard. Cette manifestation gigantesque, ouverte du 23 avril au 7 novembre, draine plus de treize millions de visiteurs qui peuvent voir non seulement les dernières inventions techniques, mais aussi plus de cent six salles entièrement dévolues à l'art moderne, dont quarante-six réservées à des artistes belges comme Émile Claus, James Ensor, Léon Frédéric, Fernand Khnopff, Georges Lemmen ou Jean Delville. Vingt-deux salles sont attribuées à des peintres français tels que Pierre-Auguste Renoir, Maurice Denis, Édouard Vuillard, Albert Marquet et Claude Monet, qui expose l'un de ses immenses tableaux de la série des Nymphéas.

Pourtant, c'est bien grâce aux actions cumulées des XX et de la Libre Esthétique que la Belgique a pris sa place sur la scène des avant-gardes européennes en l'espace d'une vingtaine d'années. Ces associations indépendantes ont ouvert leurs portes aux jeunes talents belges, collaboré avec les principaux artistes étrangers, trouvé de nouvelles formules d'exposition pour l'art contemporain, suscité l'intérêt pour le modernisme et donné à Bruxelles un éclat artistique qu'elle n'avait plus retrouvé depuis le XVe siècle. Dès lors, des dizaines d'artistes allaient façonner le caractère de la peinture belge en exploitant à leur manière les ressources offertes par quatre grands courants de la fin du XIXe siècle : l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, le symbolisme et l'expressionnisme. Un des signes particuliers des peintres belges réside

précisément dans leur adhésion à plusieurs de ces tendances au cours d'une même carrière, parfois dans un laps de temps relativement court.

Notre exposition regroupe un large choix d'artistes, qui composent une étrange mosaïque de personnalités très dissemblables. Beaucoup sont nés dans les années 1860 et parvenus à maturité lorsque les XX ont commencé à organiser leurs Salons. Le plus âgé, Alfred Stevens, est né en 1823, à une époque où Jacques-Louis David était encore en vie, et même exilé à Bruxelles. Certains pionniers sont morts jeunes, tel Henri Evenepoel, disparu à vingt-sept ans. En revanche, Fernand Verhaegen, qui avait acheté un tableau à son ami James Ensor en 1912, s'est éteint dans sa quatre-vingt—douzième année, en 1975. Pour ajouter à la diversité remarquable de la scène artistique belge, certains peintres ont bifurqué vers autre chose durant cette période. Willy Finch s'est consacré à la céramique et à l'enseignement en Finlande, tandis qu'Henry van de Velde s'est imposé dans le domaine de l'architecture et du design industriel à l'échelon international. D'autres parcours singuliers méritent d'être notés, notamment celui de James Ensor, l'artiste le plus rebelle de son temps, fait baron par Albert Ier en 1929, l'année même où il reçoit la visite de Wassily Kandinsky. Ainsi que me le disait un conservateur de musée, il suffit de se pencher sur la peinture belge pour s'apercevoir que Magritte n'a pas semé les graines du surréalisme dans ce pays, mais plutôt récolté les fruits d'un surréalisme déjà latent plusieurs dizaines d'années auparavant.

LISTE DES ŒUVRES

Anna Boch (1848–1936)

- 1 *Pendant l'Élévation*, 1892
huile sur toile, 74,5 x 123 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten
- 2 *Dunes au soleil*, vers 1903
huile sur toile, 62 x 95 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles
- 3 *Le béguinage à Malines*, 1906
huile sur toile, 122,5 x 77,5 cm
Mettlach, Keramikmuseum
- 4 *Eucalyptus*, vers 1910
huile sur toile, 80 x 58 cm
Mettlach, Keramikmuseum
- 5 *Cours d'eau à Ohain*, 1911-1915
huile sur panneau, 42,5 x 55,5 cm
Mettlach, Keramikmuseum
- 6 *Minette à la poupée*, vers 1917
pastel sur papier, 39,4 x 29,4 cm
Mettlach, Keramikmuseum

Émile Claus (1849–1924)

- 7 *Arbres le long de la Lys*, 1892
huile sur toile, 49 x 96 cm
Collection Dexia Banque
- 8 *La levée des nasses*, 1893
huile sur toile, 120 x 200 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles
- 9 *Rayon de soleil*, avril 1899
huile sur toile, 80,5 x 116,5 cm
Paris, Musée d'Orsay
- 10 *Portrait de Madame Claus*, 1900
huile sur toile, 81 x 96 cm
Tournai, Musée des Beaux-Arts
- 11 *Portrait de Jenny Montigny*, 1902
huile sur toile, 106,5 x 89 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
- 12 *Le châtaignier*, 1906
huile sur toile, 134 x 144 cm
Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège
- 13 *Vallée des rhododendrons à Kew mai 1915*, 1915
huile sur toile, 51 x 61 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

William Degouve de Nuncques (1867–1935)

14 *Paysage, effet de nuit*, 1896
pastel sur papier, 49,2 x 66,7 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

15 *Lac de Côme*, 1897
pastel sur papier, 80 x 120 cm
courtesy Galerie Patrick Derom, Bruxelles

Jean Delville (1867–1953)

16 *Portrait de Madame Stuart Merrill / Mysteriosa*, 1892
crayon, pastel et crayons de couleur sur papier, 40 x 32,1 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Gustave De Smet (1877–1943)

17 *Bruges la morte, Bruges la vivante*, 1904
huile sur toile, 60,5 x 100,5 cm
Bruges, Musée Groeninge

James Ensor (1860–1949)

18 *Les bouteilles*, 1880
huile sur toile, 65 x 53 cm
collection privée

19 *La dame à l'éventail*, 1880
huile sur toile marouflée sur panneau, 132,5 x 83 cm
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

20 *Le marais*, 1880
huile sur toile, 73,5 x 97,5 cm
Tournai, Musée des Beaux-Arts

21 *Portrait de Willy Finch*, 1880
craie noire sur papier, 21,5 x 16,5 cm
collection privée

22 *Les toits d'Ostende*, 1884
huile sur toile, 157 x 209 cm
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

23 *Hôtel de Ville de Bruxelles*, 1885
huile sur toile, 100 x 81 cm
Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège

24 *Portrait de Dario De Regoyos*, 1888
craie noire sur papier, 21,5 x 16,5 cm
collection privée

25 *Portrait d'Eugène Demolder*, 1893
huile, crayon et gouache sur panneau, 36 x 21 cm
Bruges, Musée Groeninge

26 *L'antiquaire (portrait de Paul Buéso)*, 1902
huile sur toile, 85 x 43 cm
Collection Dexia Banque

27 *Coquillages, roses et vases*, 1917-1918
huile sur toile, 55 x 74 cm
Suisse, collection privée

28 *Flacon bleu et poulet*, vers 1925-1930
huile sur toile, 54,5 x 65,5 cm
Kunstmuseum Basel

29 *Les masques intrigués*, 1930
huile sur toile, 50,5 x 61,5 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Henri Evenepoel (1872–1899)

30 *L'homme en rouge* ou *Portrait du peintre Paul Baignères*, 1894
huile sur toile, 225 x 151 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

31 *Au square*, 1897
lithographie, 40,1 x 30,4 cm
collection privée

32 *Portrait d'Albert Devis*, 1897
huile sur toile, 120 x 50 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

Willy Finch (1854–1930)

33 *L'homme à la houe*, 1886
huile sur toile, 110 x 148 cm
Tournai, Musée des Beaux-Arts

34 *Les meules*, 1889
huile sur toile, 32,5 x 50 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

35 *Paysage en Finlande*, sans date
huile sur toile, 54,5 x 73,5 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

36 *Borga*, sans date
lavis d'encre de Chine, 22 x 30,7 cm
collection privée

Léon Frédéric (1856–1940)

37 *L'intérieur d'atelier*, 1882
huile sur toile marouflée, 158 x 117 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

38 *In Deo resurgimus*, 1890
plâtre, 154 x 61 x 6 cm
Paris, Musée d'Orsay

39 *Clair de lune*, triptyque, 1898
huile sur toile marouflée sur bois,
ouvert: 39 x 29 cm (volet gauche), 39 x 59 cm (centre), 39 x 29 cm (volet droit);
fermé: 39 x 28 cm (volet gauche); 39 x 28 (volet droit)
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fernand Khnopff (1858–1921)

40 *Portrait de Madame Edmond Khnopff*, 1882

huile sur toile, 36,3 x 28 cm

Collection de l'État belge, œuvre gérée par la Communauté française de Belgique, en dépôt au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège

41 *Portrait de Marguerite Khnopff (portrait de la sœur de l'artiste)*, vers 1887

huile sur toile marouflée sur bois, 96 x 74,5 cm

Bruxelles, Fondation Roi Baudouin,

en dépôt aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

42 *Avec Grégoire le Roy. Mon cœur pleure d'autrefois*, 1889

crayon, crayons de couleur, rehauts blancs sur papier, 25 x 14,2 cm

collection privée

43 *La défiance*, 1893

crayon de couleur sur base photographique, 25,5 x 16,5 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

44 *Chimère*, vers 1910

huile et fusain sur toile, 53,5 x 30,5 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

45 *Les moulins de Bruges*, 1912

pastel sur papier, 50 x 55 cm

collection privée

Eugène Laermans (1864–1940)

46 *Perversité*, triptyque, 1889

huile sur toile, partie centrale 111 x 75 cm, volets 100 x 55 cm

collection privée

47 *Autoportrait*, 1898

huile sur toile, 80,5 x 60,5 cm

collection privée

Georges Le Brun (1873–1914)

48 *La salle à manger*, 1906

pastel sur carton, 51 x 80 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

Georges Lemmen (1865–1916)

49 *Autoportrait*, 1890

huile sur bois, 40,5 x 27 cm

Genève, Association des Amis du Petit Palais

50 *Jeune femme cousant*, 1903

huile sur carton, 24,5 x 32,5 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

51 *Götterdämmerung [Le crépuscule des dieux]. Un opéra à la Monnaie*, vers 1903

huile sur panneau, 60 x 65 cm

Ostende, Museum voor Schone Kunsten

52 *La couturière*, vers 1903
huile sur panneau, 27 x 35 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

53 *Jacques dessinant*, 1905
huile sur carton, 34 x 41,5 cm
collection privée

54 *Portrait de Madame E(ngels)*, 1905
huile sur panneau, 17 x 15 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

55 *Femme à la fourrure*, vers 1905
huile sur panneau, 13,5 x 23,5 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

56 *Femme accoudée*, 1908
huile sur carton, 40 x 40 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

Xavier Mellery (1845–1921)

57 *Chute des dernières feuilles d'automne*, vers 1890
aquarelle, encre, fusain et craie noire sur papier collé sur carton, fond argent-or
92 x 59 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

58 *L'Éternité et la Mort: les Heures*, 1894
aquarelle, gouache, huile et fond or sur panneau, 67 x 100,5 cm
collection privée

59 *Mon vieux vestibule réveillé dans la nuit*, vers 1899
huile sur toile, 71 x 55,7 cm
collection privée

60 *Après la prière du soir*, 1910
fusain et pastel sur papier, 101 x 70 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

George Morren (1868–1941)

61 *Matinée d'avril*, 1892
huile sur toile, 53,7 x 66,9 cm
Lausanne, Fondation de l'Hermitage

Émile Motte (1860–1931)

62 *Étude autopsychique, portrait de l'artiste*, 1895
huile sur toile, 90 x 56,5 cm
Paris, Musée d'Orsay

Auguste Oleffe (1867–1931)

63 *La dame en gris (portrait de Madame Oleffe)*, 1906
huile sur toile, 112 x 112 cm
Bruxelles, Musée Charlier

Félicien Rops (1833–1898)

64 *Le coffret*, 1864

aquarelle et crayon, 39 x 30 cm

collection A.-P. B. d. M.

65 *La dame au pantin*, 1877

aquarelle, crayons de couleur et rehauts de gouache sur légère esquisse à la mine de plomb, 40 x 28 cm

collection A.-P. B. d. M.

66 *Les cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens.*

Rops dans son atelier avec son modèle, 1878

crayon gras, mine de plomb, craie blanche et gouache, 22 x 14,5 cm

Namur, Musée provincial Félicien Rops

67 *La saltimbanque*, vers 1878-1880

pierre noire et sanguine rehaussée d'aquarelle et de gouache sur papier, 22 x 15 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

68 *L'amour à travers les âges*, 1885

gouache et huile, 30,5 x 23,6 cm

collection P. B. d. M.

69 *Pornokratès*, 1896

gravure par Albert Bertrand, eau-forte et aquatinte en couleur au repérage, 45 x 69 cm

collection A.-P. B. d. M.

70 *La dame aux bulles*, sans date

aquarelle, crayons de couleur et rehauts de gouache sur légère esquisse à la mine de plomb, grattoir, 30 x 21 cm

collection P. B. d. M.

71 *La démangeaison*, sans date

pastel, fusain et crayons de couleur, 22,5 x 16,2 cm

Namur, Musée provincial Félicien Rops

Willy Schlobach (1864–1951)

72 *Au bord de la mer*, 1904

huile sur carton, 25,5 x 32,7 cm

collection privée

73 *La meule*, 1906

huile sur toile, 60,5 x 70,5 cm

Bruxelles, Musée d'Ixelles

Léon Spilliaert (1881–1946)

74 *Digue à Ostende*, 1907

encre, aquarelle, pinceau et crayon de couleur sur papier, 51 x 41 cm

collection privée

75 *Intérieur à la plante verte*, 1907

lavis d'encre de Chine, pinceau et crayon de couleur sur papier, 48,5 x 55 cm

Belgique, collection privée

76 *Crucifix et globe*, 1909

aquarelle et gouache sur papier, 51 x 65,5 cm

Ostende, MENDE, c.v.a.

77 *La poursuite*, 1910
lavis d'encre de Chine, plume et pastel sur papier, 45 x 64,5 cm
collection privée

78 *La maison «De Preekstoel» à Ostende*, 1911
pastel et craie sur carton, 72 x 90 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

79 *Permeke peignant à Sint-Martens-Lathem*, avril 1912
fusain et pastel sur papier, 44,5 x 47,5 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

Alfred Stevens (1823–1906)

80 *Allégorie de la nuit*, sans date
huile sur panneau, 87 x 65 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

Henry Van de Velde (1863–1957)

81 *Portrait de Laurent Van de Velde à Blankenberge*, vers 1888
huile sur toile, 42,5 x 33,4 cm
Bruges, Musée Groeninge

82 *La faneuse*, 1891
huile sur toile, 75 x 95 cm
Genève, Association des Amis du Petit Palais

Théodore Van Rysselberghe (1862–1926)

83 *Portrait de la violoniste Irma Sèthe*, 1894
huile sur toile, 197,5 x 114,5 cm
Genève, Association des Amis du Petit Palais

84 *Émile Verhaeren à la canne*, 1898
crayon Conté et mine de plomb sur vélin très mince, 29,5 x 22,2 cm
collection privée

85 *Maria Van Rysselberghe (?) lisant*, 1898
plume et encre, 35,5 x 34,5 cm
collection privée

86 *Portrait d'Émile Verhaeren*, 1915
huile sur toile, 77,5 x 92 cm
Paris, Musée d'Orsay

87 *Autoportrait*, 1916
dessin, 57 x 42 cm
collection privée

Guillaume Van Strydonck (1861–1937)

88 *Potager au printemps*, 1884
huile sur toile, 60 x 67 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

89 *L'après-dîner à Blankenberge*, 1886
huile sur toile, 67 x 54 cm
Bruxelles, Musée Charlier

90 *Femme dans un intérieur*, 1886
huile sur toile, 100,5 x 77,5 cm
Bruxelles, Musée d'Ixelles

91 *Les Quakers, nouvelles d'Europe*, 1886
huile sur toile, 70 x 57 cm
Bruxelles, Musée Charlier

92 *Petit maître dort*, 1895
huile sur toile, 85 x 104 cm
Tournai, Musée des Beaux-Arts

93 *Les saules au bord de l'Escaut*, sans date
huile sur toile, 120 x 158 cm
Bruxelles, Musée Charlier

avec James Ensor

94 *Les dunes*, vers 1885
huile sur toile, 50 x 60 cm
Bruxelles, Musée Charlier

Fernand Verhaegen (1883–1975)

95 *Les Gilles de Binche*, 1913
huile sur toile, 180 x 165 cm
Genève, Association des Amis du Petit Palais

Isidore Verheyden (1846–1905)

96 *Portrait de James Ensor*, 1886
huile sur toile, 154 x 86 cm
Ostende, Museum voor Schone Kunsten

Guillaume Vogels (1836–1896)

97 *L'estacade d'Ostende*, vers 1881
huile sur toile, 76 x 150 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

98 *L'éclair*, vers 1888
huile sur toile, 54 x 65,5 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Document

Théodore Van Rysselberghe (1862–1926)

99 *Raout vingtiste*, Bruxelles, 2 février 1889
photographie prise au soir du vernissage officiel du Salon des XX à Bruxelles épreuve sur papier baryté, probablement au collodion bromure, 11 x 16,4 cm; montée sur carton d'origine portant les signatures des modèles, ainsi que des dessins à la plume et encre de Chine attribués à Van Rysselberghe
22,7 x 28,6 cm
collection privée

INFORMATIONS PRATIQUES

<i>Titre de l'exposition</i>	La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme
<i>Lieu</i>	Fondation de l'Hermitage 2, route du Signal CH – 1000 Lausanne 8 tél. +41 (0)21 320 50 01 www.fondation-hermitage.ch info@fondation-hermitage.ch
<i>Direction</i>	Juliane Cosandier
<i>Dates</i>	25 janvier -28 mai 2007
<i>Horaires</i>	du mardi au dimanche de 10h à 18h, le jeudi jusqu'à 21h ouvert le lundi de Pâques et lundi de Pentecôte
<i>Prix</i>	Adultes Fr. 15.- (10 €) Retraités Fr. 12.- (8 €) Etudiants, apprentis, chômeurs Fr. 7.- (4,70 €) Jeunes jusqu'à 18 ans gratuit Tarif réduit pour groupes dès 10 personnes
<i>Nombre d'œuvres</i>	une centaine
<i>Commissariat</i>	William Hauptman
<i>Catalogue</i>	176 pages, 24 x 29 cm, 144 illustrations en couleur
<i>Editeurs</i>	Fondation de l'Hermitage, Lausanne Editions 5 Continents, Milan
<i>ISBN 10</i>	88-7439-374-1
<i>ISBN 13</i>	978-88-7439-374-9
<i>Prix de vente</i>	Fr. 54.- (35 €)
<i>Animations pour adultes</i>	conférences visites commentées soirées art&gastronomie
<i>Animations pour enfants</i>	visites-ateliers parcours-jeux
<i>Animations pour les écoles</i>	visites-ateliers

POUR LES ADULTES

CONFERENCES

jeudi 22 février à 19h

L'art belge à la fin de siècle, entre tradition nationale et innovation européenne

par Michel Draguet, directeur des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

jeudi 8 mars à 19h

Trente années de lutte pour l'art: les avant-gardes en Belgique, 1880-1915

par William Hauptman, historien de l'art, commissaire de l'exposition

jeudi 19 avril à 19h

Léon Spilliaert, formes du vide

par Didier Semin, professeur à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

Prix: Fr. 5.- (en plus du billet d'entrée). Sans réservation

VISITES COMMENTEES PUBLIQUES

Le jeudi à 18h30 et le dimanche à 15h

Prix: Fr. 5.- (en plus du billet d'entrée). Nombre de participants limité. Sans réservation

VISITES COMMENTEES POUR DES GROUPES PRIVES

Des visites commentées sont organisées sur demande pour des groupes privés.

Langues: français, allemand, anglais, italien

Prix: Fr. 130.- (en plus des billets d'entrée)

Maximum 20 personnes par groupe

Réservation préalable au +41 (0)21 320 50 01

SOIREES ART & GASTRONOMIE

La Fondation de l'Hermitage et le café-restaurant *L'esquisse* proposent des soirées alliant art et gastronomie. Débutant par une visite guidée, la soirée se termine autour de plats gourmands, inspirés de l'exposition.

Février : ve 9, ve 16, sa 24

Mars : ve 9, ve 23

Avril : sa 14, ve 20

Mai : ve 4, ve 11, sa 12

Prix: Fr. 78.- (comprend l'entrée, la visite guidée de l'exposition et le repas)

Maximum 25 personnes par soirée

Réservation obligatoire au +41 (0)21 320 50 01

POUR LES ENFANTS

ATELIERS POUR LES ENFANTS DE 6 A 12 ANS

Les enfants découvrent l'exposition et réalisent une peinture (matériel fourni). Durée 2h

Février : me 7, me 14 à 14h

Mars : sa 3 à 10h, sa 10, me 21, me 28 à 14h

Avril : ma 3, me 4, je 5, ma 10, je 12 à 10h, sa 28 à 14h

Mai : me 2, me 9, sa 12 à 14h

Prix: Fr. 10.-

Sur inscription préalable au +41 (0)21 320 50 01

Le nombre de participants est limité à 25 enfants.

D'autres ateliers peuvent être réservés sur demande pour les groupes privés.

PARCOURS-JEUX

Deux brochures (6-8 ans et 8-12 ans) proposent aux enfants une visite ludique et didactique de l'exposition. Elles se prêtent tout particulièrement à une visite en famille (gratuit, sur demande à l'accueil).

POUR LES ECOLES

ATELIERS POUR LES ENFANTS A PARTIR DE 6 ANS

Les enfants découvrent l'exposition et réalisent une peinture (matériel fourni).

Prix : Fr. 8.- par élève, maximum Fr. 180.- par classe

Sur inscription préalable au +41 (0)21 320 50 01

Le nombre de participants est limité à 25 enfants.

Image de couverture :

Fernand Khnopff, *Portrait de Marguerite Khnopff* (portrait de la sœur de l'artiste), vers 1887, huile sur toile, 96 x 74,5 cm, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, en dépôt aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique © photo Bollaert en Moortgat