

STÉPHANIE REYNDERS

Historienne de l'art

CHAGALL, ENSOR, DE VLAMINCK, LAURENCIN : ARTISTES « DÉGÉNÉRÉS »

AUX COLLECTIONS ARTISTIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE

À l'occasion de l'exposition *L'art dégénéré selon Hitler, La vente de Lucerne, 1939* qui se tient à la Cité Miroir, les Collections artistiques de l'ULg emboîtent le pas à l'événement en organisant une manifestation connexe dédiée aux artistes « dégénérés » Marc Chagall, Maurice de Vlaminck, James Ensor et Marie Laurencin, présents dans les collections universitaires.

Constitué dès 1817 puis largement étoffé au fil du temps, l'important fonds qui compte aujourd'hui près de 80 000 pièces conserve en effet quelques œuvres notoires de ces artistes reniés par le Troisième Reich. Durant le XX^e siècle, il profite d'une politique d'acquisition efficace et d'un mécénat particulièrement bénéfique (Adrien Wittert, 1903 ; Charles Firket, 1929 ; Armand de Rassenfosse, 1955 ; Idel Ianchelevici, 1985). En 1977 par exemple, Georgette Pisart, veuve de Fernand Pisart, ingénieur de renommée mondiale formé à l'Université de Liège, lègue par testament à l'ancienne *alma mater* de son époux une partie de la collection d'art familiale. Ce don inaugure le début de la « collection » James Ensor au sein de l'institution, avec deux tableaux et deux gravures à l'eau-forte¹. Cette transaction, complétée par d'autres œuvres (d'Auguste Donnay et de Léon Spilliaert notamment) et par une aide financière destinée à créer des bourses d'études au profit de la faculté d'ingénierie, est alors estimée à près de 150 millions de francs belges.

Après avoir obtenu son diplôme à l'Université de Liège, Fernand Pisart (1877-1942) reprend avec succès l'usine de blanc de zinc fondée par son oncle à Eijsden, la *Maastrichtsche Zinkwit Maatschappij*, et la transforme en une entreprise d'envergure mondiale. Administrateur et industriel international, le « roi du zinc » est aussi un grand amateur d'art. Lors de ses vacances à Ostende, il prend ainsi l'habitude de glaner les œuvres de James Ensor, ce qui conduit l'artiste à lui dédicacer en personne le tableau *Aux bonnes*

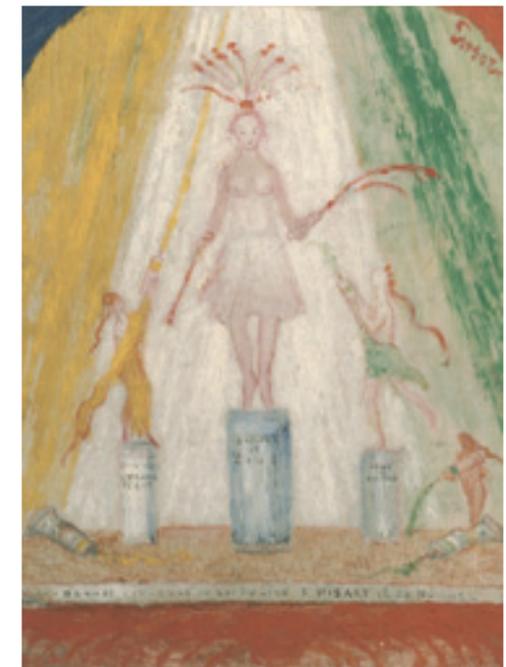


Fig. 1.
James ENSOR,
*Aux bonnes
couleurs du
roi zinc*, 1938,
huile sur bois,
24 x 19 cm.



B. MATOUL et M. DEGRYSE, Billet de 100 francs belges, 1995, 7,6 x 13,9 cm.

Fig. 2.
James ENSOR,
Fleurs d'automne,
1938, huile sur
toile, 75 x 60 cm.



couleurs du roi zinc en 1938 (fig. 1). Cette huile de petites dimensions fait en effet référence aux différentes couleurs que James Ensor connaît bien (blanc de zinc, jaune chromatique, vert de vessie). La figure féminine centrale, allégorie du blanc de zinc produit par Pisart, un pinceau et un tube de peinture à la main, domine de toute sa hauteur des esprits farceurs qui se chargent de faire jaillir les couleurs en oblique. Sur le rebord de la table, la dédicace est explicite : « Aux bonnes couleurs du roi zinc F. Pisart il se nomme ».

En 1938, la consécration tant attendue arrive enfin pour James Ensor et, après le statut de baron conféré presque neuf ans plus tôt, se cristallise en un titre de grand officier de l'Ordre de Léopold que l'artiste reçoit le 15 novembre de la même année. Reconnu par ses pairs mais

encore controversé, il se consacre davantage à des toiles moins acerbes, délivrées de leur mission accusatrice. C'est le cas d'un autre tableau acquis lors du legs de 1977 : *Fleurs d'automne* (fig. 2). Ce modèle de bouquet fleuri est loin d'être isolé dans l'œuvre d'Ensor et appartient à une large production de représentations de végétaux et crustacés. Car si l'on retient surtout de lui ses personnages grimaçants et ses représentations de carnaval, l'artiste n'en demeure pas moins un grand amateur de natures mortes, auxquelles il s'adonne durant toute sa vie. Les couleurs chaudes des fleurs et fruits d'automne retiennent particulièrement son attention dès 1934², bien que ce modèle soit en germe depuis quelques années déjà³. Cette série de toiles réalisées annuellement en septembre, décline avec précision les formes multicolores de quelques fleurs de la fin de l'été – glaïeuls, dahlias, roses d'Inde – dans un récipient central généralement pansu et précieux. C'est le cas de la version conservée à l'Université de Liège : trônant au centre de la composition sur une nappe à lignes, un haut vase, en porcelaine japonaise de style Imari, relève les couleurs des pétales et souligne le bleu roi du petit soliflore déposé sur la gauche.

Bien plus connue est la gravure à l'eau-forte *Les bains d'Ostende* (fig. 3), dont une épreuve est conservée parmi les richesses du fonds universitaire liégeois. Exécutée en 1899, cette scène foisonnant de détails « croustillants » a aussi fait partie du quotidien des Belges lorsqu'elle fut représentée, moyennant quelques remaniements, sur les anciens billets de 100 francs en 1995. Fasciné par les péchés et la laideur de l'homme, Ensor aime illustrer les manies et caractères retors ou déplacés de ceux qui l'entourent. Et quelle source d'inspiration que la mondialement célèbre cité balnéaire d'Ostende à la veille du XX^e siècle ! De sa fenêtre dominant la rue de Flandre, l'artiste épie, ausculte et retranscrit, les mœurs (souvent douteuses) du petit peuple ostendais dans une fresque satirique riche en détails à la Peter Bruegel ou Jérôme Bosch. Certains exposent leur nudité sans pudeur, d'autres tentent des expériences indécentes... Tout ce petit monde patauge avec jubilation et insouciance dans les flots qui semblent s'étendre à l'infini, sous le regard dédaigneux de la bonne société, plus réservée et statique face à ce joyeux chaos (un officier, un prêtre, des dames en riches toilettes...).

Cette méfiance écœurée fera des émules lors de la réception de cette scène, présentée d'abord sous forme de tableau en 1890 puis reproduite neuf ans plus tard en gravure. « Le Diable est dans les détails » dit le dicton et les critiques l'ont bien compris. L'érotisme latent de l'assemblée exprimé par des proximités explicites et quelques baisers volés, tel le langoureux échange homosexuel à l'avant-plan, que l'on retrouvait déjà en 1889 dans *L'entrée du Christ à Bruxelles*, choquera profondément les membres du groupe des XX puis ceux de La Libre Esthétique⁴. Comme dans une pièce de théâtre, les personnages incarnent des institutions – l'Armée, l'Église – ainsi que des valeurs – bourgeoises ou populaires – bien identifiables et souvent tournées en ridicule, au profit desquelles la foule, motif caractéristique chez Ensor, avale tout signe distinctif de l'individu et le réduit à une infime partie d'un tout.

En 2012, l'acquisition en vente publique d'un *Recueil de la vie du Christ*, vient encore compléter cette collection d'œuvres de James Ensor. Cet album de trente-deux lithographies en couleurs, publié en 1921 par la Galerie Georges Giroux à Bruxelles⁵, envisage un thème déjà largement exploité par les maîtres anciens mais revisité dans le style « ensorien ». Les masques grimaçants aux traits souples se succèdent dans des ambiances variées, aux couleurs chatoyantes. Dans *La pêche miraculeuse* (fig. 4), le Christ, debout sur une houle tranquille, intime d'un geste majestueux la levée des filets, grouillant à l'avant-plan de poissons, crabes, poulpes et étoiles de mer. Cette scène, outre la dualité graphique entre ordre et chaos qu'elle introduit, offre aussi un excellent prétexte à l'artiste pour figurer des crustacés et animaux de mer, un exercice qu'il affectionne particulièrement. Le



Fig. 3.
James ENSOR,
*Les bains
d'Ostende*, 1899,
gravure à l'eau-
forte, 21 x 26 cm.

Fig. 4.
James ENSOR,
*Scènes de la
vie du Christ.
La pêche
miraculeuse*,
1921, lithographie
en couleurs,
25 x 31,5 cm.



Fig. 5.
James ENSOR,
*Scènes de la
vie du Christ. Le
Christ livré aux
critiques*, 1921,
lithographie
en couleurs,
25 x 31,5 cm.

Christ livré aux critiques (fig. 5) expose davantage l'habituel discours « grinçant » de James Ensor envers la société. L'artiste y synthétise toute la rancœur qu'il a héritée de la relation tumultueuse entretenue durant de longues années avec la critique. Longtemps boudé par le milieu de l'art et même évincé du groupe des XX, il pose en effet sur la presse d'opinion un regard souvent amer et implacable qu'il retranscrit dans de nombreuses toiles au cours de sa carrière (*Hareng-saur, Les bons juges, Ensor et Lemman discutant, Ecce homo, Le Christ et les critiques...*). En 1908 déjà, Ensor écrivait dans *L'Écho d'Ostende* un réquisitoire tranché à l'encontre des critiques d'art de son temps : « Oh ! les bafouillages amusants de nos Erostrates de la plume en mal de brosse ! [...] Égratignons sensiblement l'épiderme délicat de nos pâles vomisseurs de comptes rendus, mais la noble plume de ces messieurs s'enlise ici en de lourdes pâtes généralement malpropres. [...] Malheur aux novateurs, ennemis de Sainte Routine ! »⁶. Parmi ces « scribouillards », les plus attentifs reconnaîtront sans doute dans cette gravure, de gauche à droite et de haut en bas, Franz Hellens, Émile Verhaeren, Dumont-Wilden, Ary Delen coiffé de longues feuilles, Fétis armé d'un couteau, Edmond Picard,

Iwan Gilkin, Auguste van Zype particulièrement épinglé par des oreilles d'âne et entonnoir en guise de couvre-chef, Théo Hannon, Octave Maus et Jules Destrée au nez bourgeonnant. Face à cette assistance disgracieuse, le Christ, représenté sous les propres traits d'Ensor, la tête encerclée de la couronne d'épines et le torse couvert de gouttes de sang, semble interpeller le spectateur d'un regard douloureux.

Les Collections artistiques de l'Université de Liège conservent également d'autres œuvres d'artistes ayant été représentés à Lucerne en juin 1939. Ces pièces sont les fruits de quelques acquisitions récentes, concrétisées entre la fin des années 1990 et l'automne 2013. La première d'entre elles, une lithographie en couleurs de Marc Chagall intitulée *Le profil et l'enfant rouge* (fig. 6), enrichit le fonds dès octobre

Fig. 6.
Marc CHAGALL,
*Le profil et
l'enfant rouge*,
1960, lithographie
en couleurs,
29,2 x 24 cm.



1998. On y retrouve l'esthétique toute personnelle et le décor onirique de l'artiste. Un grand visage de profil, vert et au nez droit, occupe le premier tiers vertical de la composition. Il côtoie un buste féminin jaune, un enfant rouge et un croissant de lune sur un fond bleu, issus de la symbolique parfois hermétique de Chagall. Les couleurs lumineuses et les proportions irréalistes des personnages sont délimités par des cernes noirs très épais, réalisés au crayon et au pinceau lithographiques, que l'artiste maniait avec vigueur et dextérité. Parmi les nombreuses techniques auxquelles celui-ci s'était essayé, l'estampe avait en effet emporté son affection dès 1922 et ne l'avait plus quitté depuis. Chagall dira d'ailleurs : « en tenant une pierre lithographique ou une plaque de cuivre, je croyais toucher un talisman. En elles, il me semblait que je pouvais placer toutes mes tristesses, toutes mes joies... »⁷. En 1960, rentré en France après un long séjour aux États-Unis, il se consacre presque entièrement, avec l'aide du lithographe Charles Sorlier, à multiplier les épreuves d'estampes très colorées, qu'il compile ensuite dans plusieurs recueils retraçant son activité sur les presses.

De Marie Laurencin, l'Université conserve deux lithographies, acquises aux enchères en 2011 et 2013. La première d'entre elles est assez atypique dans l'œuvre de l'artiste franco-allemande, qui troque pour une fois les portraits pastel de jeunes élégantes en faveur d'un portrait en noir et blanc de son ami André Gide (fig. 7). Celui-ci avait pris l'habitude depuis le début des années 1920 de réquisitionner la jeune femme pour illustrer quelques-uns de ses ouvrages. Ce portrait lithographié paraît d'ailleurs en frontispice des « Poésies de Walter » en 1922 à Paris. L'écrivain y est représenté nonchalant, coiffé d'un chapeau souple et les yeux, libérés de leurs habituelles lunettes, esquissés en amande par quelques traits. Mais l'auteur français est loin d'être l'unique fréquentation de la jeune peintre. Marie Laurencin développe en effet, tout au long de sa carrière, un réseau de sociabilité particulièrement étendu et varié. Artiste mondaine, elle est de tous les cénacles et de toutes les soirées, tant à Paris qu'à Madrid, et infiltre les cercles des intellectuels Paul Léautaud, Jean Cocteau, son tumultueux amour Guillaume Apol-

Fig. 7.
Marie
LAURENCIN,
*Portrait d'André
Gide*, 1920-1922,
lithographie,
31,5 x 24 cm.



Fig. 8.
Marie
LAURENCIN,
*Jeune fille à la
colombe*, s. d.,
lithographie,
60 x 43 cm.



Fig. 9.
Maurice DE
VLAMINCK,
La Marg, 1927,
gravure à
l'eau-forte et
pointe-sèche,
10 x 16 cm.



Fig. 10.
Maurice DE
VLAMINCK,
*Abords de la gare
Montparnasse*,
héliogravure,
vers 1951,
21,5 x 29,5 cm.



linaire, Paul Valéry, Jean Giraudoux, Paul Morand... Ayant oscillé un temps entre fauvisme et cubisme, elle reste proche de son maître Pablo Picasso et de ses camarades, parmi lesquels Georges Braque, Francis Picabia, Robert et Sonia Delaunay, le Douanier Rousseau, André Derain, Kees van Dongen... Dans l'effervescence de ces cercles élitistes, elle rencontre aussi les grands noms de la mode (sa proche amie Coco Chanel, Helena Rubinstein...) et des ballets russes (Sergeï Diaghilev, Bronislava Nijinska...).

La seconde de ces lithographies répond davantage à la production habituelle – voire obsessionnelle – de l'artiste. *Jeune fille à la colombe* (fig. 8) appartient en effet à la très longue série de portraits de jeunes femmes, répétés inlassablement par Marie Laurencin durant toute sa carrière, tantôt en peintures, tantôt en estampes ou en dessins, pour composer le répertoire particulièrement abondant qu'elle laissera derrière elle⁸. Parées de

fleurs et de colliers de perles, isolées ou en groupes, ces jeunes adolescentes, graves et muettes, incarnent autant de figures dans le « bestiaire » caractéristique de l'artiste. Parfois apparentées à des animaux sauvages depuis que l'artiste réalise, en 1924, les décors et costumes du ballet *Les biches* de Nijinska, ces belles épargnent pourtant leurs efforts de séduction : visages mélancoliques, palette pastel, robes sobres unies et poses gracieuses sont autant d'éléments qui participent au charme discret de ces sculpturales anonymes. La *jeune fille* conservée à la Galerie Wittert est accompagnée d'un oiseau bleu posé sur son épaule gauche et possède sa jumelle, sous la forme d'une huile sur toile intitulée *Jeune fille à la colombe*, datée de 1933⁹.

Conjointement à cette dernière acquisition, trois estampes de Vlaminck rejoignent également les collections : *La Marg* (1927), *Paysage* (1934) et *Abords de la gare Montparnasse* (vers 1951). La première d'entre elles (fig. 9), exploite les jeux d'opposition chromatique que l'artiste affectionne. Grand ami d'André Derain et d'abord amateur des couleurs pures des Fauves, Vlaminck se consacre en effet aussi à la gravure sur cuivre ou sur bois, qui tire parti des qualités contrastées du noir et blanc. Cette tendance s'accroît particulièrement au début des années 1910, lorsque l'artiste délaisse l'héritage de Matisse au profit d'une production plus proche des œuvres de Cézanne. Grand paysagiste, il reproduit alors sans cesse des scènes de rue et des vues champêtres ou forestières. *La Marg* retranscrit par exemple l'ambiance désertique d'un village dominé par le clocher d'une église et entouré de marais. Les profonds sillons, peu ébarbés, de la gravure insistent sur les lourds nuages menaçants et les hautes herbes qui s'inclinent face à l'orage qui s'annonce. *Les abords de la*

gare Montparnasse (fig. 9) sont quant à eux plus paisibles, quoique bouillonnant d'activité urbaine. Vlaminck y esquisse, en quelques traits dynamiques, ce quartier qu'il connaît bien, après y avoir installé son atelier dès la fin de la Première Guerre en 1918. Les façades des maisons, longées par les rails conduisant à la gare voisine et des pylônes télégraphiques, créent des lignes obliques très prononcées et une perspective en point de fuite, caractéristique dans l'œuvre de ce peintre et graveur français. Cette héliogravure tardive est finalisée en 1951¹⁰, lorsqu'elle est reproduite dans *Rive gauche*, un livre d'André Salmon que l'artiste, décidément très polyvalent (après des carrières sportive, musicale et artistique) exhause de ses estampes.

Parallèlement à ces œuvres particulièrement précieuses, les Collections artistiques consacreront également une partie de l'exposition à retracer le déroulement de l'Exposition internationale de l'Eau de 1939, par le biais de l'album de l'événement.

Partenaire à plus d'un titre, l'Université conserve également quelques portraits du « trio gagnant » de Lucerne Buisseret-Gilbart-Ochs et des différentes personnalités qui ont contribué à cet immense projet : Jules Bosmant, Jules Duesberg, Léo Van Puyvelde, Paul de Launoit...

NOTES

¹ *Aux bonnes couleurs du roi zinc*, 1938 ; *Fleurs d'automne*, 1938 ; *Grande vue de Mariakerke*, 1887 et *Les bains d'Ostende*, 1899.

² *Fleurs d'automne*, septembre 1934 ; *Fleurs d'automne et fruit*, septembre 1935 ; *Fruit et fleurs*, septembre 1936 ; *Fleurs dans un rayon de soleil*, septembre 1937. TRICOT, Xavier, *James Ensor, sa vie, son œuvre*, 2009, p. 383, 387, 394, 401.

³ *Dahlias*, septembre 1932. TRICOT, Xavier, *op. cit.*, p. 379.

⁴ BECKS-MALORNY, Ulrike, *James Ensor 1860-1949. Les masques, la mer et la mort*, 1999, p. 55.

⁵ Exécutées d'après des dessins aux crayons de couleur entre 1911 et 1916.

⁶ James Ensor dans *L'Écho d'Ostende*, 13 mai 1908, cité dans DELEVOY, Robert L., *Ensor*, 1981, p. 458-459.

⁷ Marc Chagall, cité dans Catalogue de l'exposition *Chagall l'œuvre gravé*, Paris, Bibliothèque nationale, 1970, p. 9.

⁸ Plus de 1 300 toiles, des centaines de lithographies, décors de ballets, costumes...

⁹ Œuvre non localisée. MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 1986, p. 245.

¹⁰ Héliogravure exécutée d'après l'original de Roger Lacourrière. DE WALTERSKIRCHEN, Katalin, *Maurice de Vlaminck, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé. Gravures sur bois, gravures sur cuivre, lithographies*, Paris, Flammarion, 1974, p. 255.